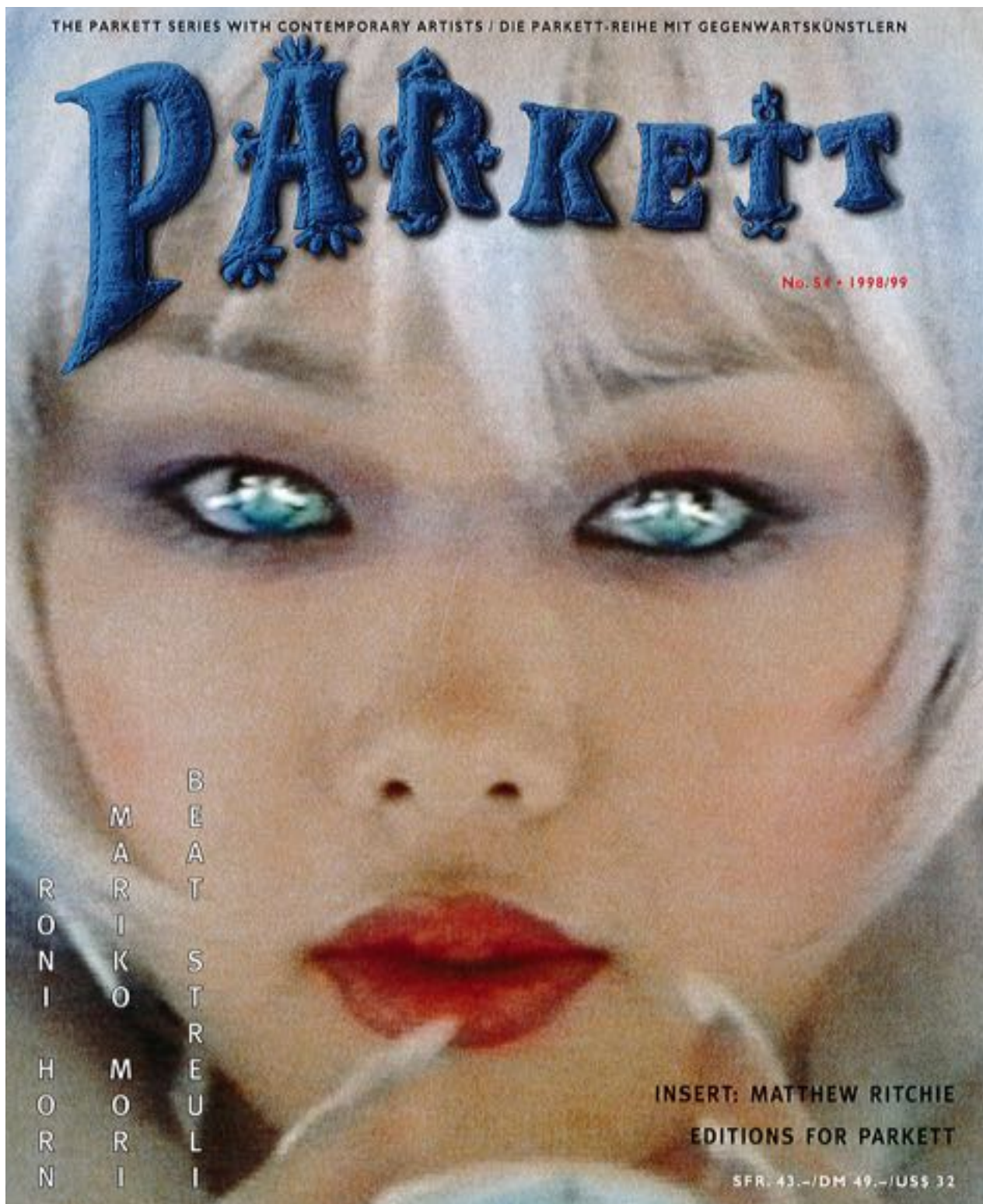


# SEANKELLY

Bryson, Norman. "Cute Futures: Mariko Mori's Techno-Enlightenment," *Parkett*, 1998-1999.





M  
a  
r  
M  
i  
o  
k  
o  
r  
o  
i





NORMAN BRYSON

# Cute Futures

## Mariko Mori's Techno-Enlightenment

When it comes to thinking through the relations between high and popular culture, historians of art have for a long time had recourse to a certain fable, which might be called the power-comes-from-below thesis. Historical examples are abundant. In ancien régime France, painting had been quietly stagnating for thirty years when, suddenly, Watteau introduced a quite new kind of image. How? The power-from-below explanation is that Watteau's work re-connected the etiolated art of painting to the most vital and robust energies of the popular culture of his day—the vulgar and street-wise *commedia dell'arte*, the boom in luxury goods (THE SIGN-BOARD OF GER-SAINTE), the vogue for masquerade (which lies behind all Watteau's *fêtes champêtres*). How did Courbet manage to dismantle the academy's formulae for composing a history painting? By keying the image to the crudest and least composed kind of popular print, thereby tapping into the political culture of the urban masses. The high arts, so the thesis runs, are prone to a particular deterioration or fatigue that comes from their tendency to over-discipline the image, to force it to renounce anything resembling instant gratification. The most radical shifts in style occur when the enfeebled, mandarin drills of high art are unexpectedly injected with the energy that

NORMAN BRYSON teaches Art History at Harvard University.

flows through visual culture at large. It is then that we see the emergence of a Caravaggio, a David, a Warhol.

All I would note about this thesis is that it is much easier to endorse when the case in question is historically remote. But what would a project look and feel like that sought to embrace power-from-below in the late 1990s? What kind of image would result if the aim were not simply to let the "influence" of popular visual culture creep in at the edges, or in the guise of irony or allusion? What if the image were deliberately built in order to withstand the competition from the most intense kinds of imagery circulating in the popular sphere? Clearly a few quotations from advertising or from Hollywood folklore would no longer be enough. Popular visual culture has come a long way since Warhol, or since Cindy Sherman's UNTITLED FILM STILLS.

Just consider what the competition is now like. An image-system that genuinely sought to release power-from-below would have to match in intensity MTV, as well as the fashion industry at all its levels, from costume design to still photography to the catwalk extravaganza. It would have to equal or outstrip the new computer games (*Riven*), the old computer games (*Myst*), as well as the velocities and saturations of IMAX, and the web. It would have to be born knowing that if you place a person next to a TV monitor on

which that person appears, the eye spends more time with the video image. In terms of scale it would need to move beyond the homemade, let's-pretend games of Sherman or Morimura, and frankly aim for Cecil B. De Mille, with a considerable supporting cast of couturiers, prop-makers, make-up artists, photoshop editors, lighting technicians, and on-location cameras. In short, the project would soon come to resemble Mariko Mori's luscious and meticulously assembled tableaux.

That Mori's intention is to rival or surpass the forces mobilized by the contemporary image-stream is confirmed, I think, by the distinct sense of queasiness that her work is able to provoke—as if the concessions she makes to the image-stream had gone altogether too far. One is constantly on the lookout for signs of criticality, as though discovering these would save one from the awful fate of being truly plunged into the image-stream without protection, stuck on some nightmarish theme-park ride where galaxies and planets whizz past as you start to feel increasingly nauseous. Indeed signs of criticality exist, especially in Mori's work from the early 1990s, which typically depict a creature from the image-stream suddenly manifesting in the real world: on a subway car, in an amusement arcade, in an office building. These works sound the note of high criticality loud and clear: you see precisely where and how the psychic investments in the image-stream fit into the larger social-economic picture. The icons of the futuristic figure in SUBWAY, the Sailor Moon cutie in PLAY WITH ME, and the pixified office lady in TEA CEREMONY III grow directly out of their respective social milieux, as components of a corporate, urban, salary-man centered imaginary that is as much a part of the real social fabric as Japan's transport system, its corporate architecture, or its workplace hierarchy. It is probably true that by Western standards Mori was not doing enough to place a distance between herself and her various roles: Shouldn't she have done more to disown these icons, through parody or irony? But the opposite argument could also be made: that by making so wide the gap between the fantasy-image and the real-world milieu that engendered it, Mori ensured that we would understand the work in a critical sense. We would take it in the spirit

S./P. 74/75: MARIKO MORI, PLAY WITH ME, 1994, super gloss Duraflex print, oval, poster frame, 10" x 12" x 3" / SPIEL MIT MIR, Hochglanz-Duraflex-Print, Motiv: Zinnrohren, 30,5 x 36,6 x 7,6 cm.

of a cultural-materialist analysis of how the social imaginary actually operates: on one side, the social actuality of the male-dominated corporation, or the programmed leisure of the *pachinko* parlor, or the blanked-out anomic of the subway car; on the other side, the fantasies which, arising from these specific milieux, work to keep the dominant forms of subjectivity lubricated and turning in their designated social slots.

With Mori's EMPTY DREAM (1995) one could still keep a "criticality" case going—though with some difficulty. The scene is Ocean Dome in Miyazaki prefecture, the largest aquatic theme-park in the world, complete with artificial sky, clouds, beach, and waves. Mori's appearance as a synthetic mermaid grows out of this high-consumerist setting as organically and surely as the futuristic protagonist of SUBWAY grows out of the *manga* imaginary of the Tokyo subway. But the strategy has clearly shifted: Mori is not so much commenting analytically on the brittle plastic delights of modern Japan, as incarnating the social field in her own, versatile body. To draw a rather crude distinction: SUBWAY, PLAY WITH ME, and TEA CEREMONY III were in a social-realist mode, which used the disjunction between the fantasy figure and the social-technological milieu that had engendered the figure as the basis for viewing and understanding the work. From EMPTY DREAM onward, Mori has pursued a rather different goal that might be called symptomatic personification: Mori conjures up a body and a scenography for that body that are no longer tied (as in her social-realist mode) to any determinate social milieu. NIRVANA, BURNING DESIRE, and KUMANO are works concerned with the structures and pressures of the imaginary as a force field in itself. The gain is that Mori no longer appears as the knowing sociologist, neatly mapping the articulations between the social and imaginary fields. The risk is that her recent work will be read as having been completely swamped by the imagery and the aims of contemporary mass media, as capitulating to capitalist narcissism on a truly cosmic scale, in a Madonna-style self-deification.

In Mori's work since 1996 the contours and shaping pressures of the contemporary image-stream are explored less by way of the classical-modernist strate-





MARIKO MORI, *EMPTY DREAM*, 1995,  
c-print, aluminum, wood, smoked chrome aluminum frame,  
9' x 24' x 3" / *LEERER TRAUM*, C-Print, Aluminium, Holz,  
rauchscharz verchromter Aluminiumrahmen,  
274 x 732 x 7,6 cm.

gy of distanciation and analysis than by impersonation: She uses her body as a lens that captures the light of the contemporary image-stream, and through certain enhancements and exaggerations makes it clear what the image-stream really wants of us. In the first place, it appears keen to eliminate any residual sense of the historical: Allusions to Mayan, Indian, Egyptian, Greek and Chinese art are laid out on the

same flat plane, floating weightlessly in the molten electronic mix. In the second place, the image-stream intends to be rid of whatever residual humanism might interfere with the smooth interlocking of the human being and the machine. In the Western twentieth century there has been a long tradition of thinking about the human/machine interface in gothic terms: in Berlin Dada or in Fritz Lang's *Metropolis* the image of machine parts replacing body parts has conveyed a sense of dread at the imminent loss of the human; and that tradition is still alive and well in Hollywood, where horror at the human-turned-machine suffuses a whole gallery of cyborg monstrosities, from *Star Wars* to the *Terminator* series

to *Star Trek's* spine-chilling enemy, the Borg. But Mori builds on a different, pacific conception of the harmony between man and machine, whose first fully developed expressions were perhaps the *Astro Boy* and *Phoenix* cartoon books of Osamu Tezuka. From the point of view of *Astro Boy*, to imagine some fearful antagonism between the energy-being that is man and the energy-being that is the machine, seems merely a parochial Western prejudice, a product of some antiquated, Cartesian pre-history of the modern. In Mori all the cyborgs are as sweet and harmless as *Hello Kitty*. The implication is that we already live in a world where the machines are on the whole more colorful, lively and interesting than the people.

What we should do, then, is forget our differences from machines and focus on the resemblances, become more like them.

To expedite this process, the image-stream may have to work overtime to subdue whatever dissident, wayward and generally anti-social impulses that the techno-subject may still be harboring in its Luddite breast. It is vital that no intimations of disharmony, or social or psychic unrest, upset the serene glidings of the techno-imaginary machinery. Neutralization of sexuality becomes a high priority. Not the repression of sexuality: There is nothing austere or puritanical about the libidinal economy that Mori presents in her work. On the contrary, it is important that sex-



ual energy be allowed to circulate freely within the visual system. But it must do so under the sign of a general blandness: a sexuality without raunch or risk, and with no grand, Tristan-and-Isolde climaxes; a sexuality that constantly moves toward the infantile—where the infantile is also the cute. Mori's imagery interestingly locates a potential for disharmony in the Western opposition between the supposedly pre-sexual category of childhood, and the category of adolescence or adulthood where sexuality stands for whatever in the subject remains mutinous or wild. Mori's imagery undoes that opposition: On the one hand it sexualizes the child, while on the other it infantilizes the adult. Mori's avatars of feminine sexuality insist on a nursery world of pastel colors and round, huggable shapes: Barbarella and Bardot are vanquished by *My Little Pony*.

In the general reconfiguration of the body that Mori's work performs, what has to be altogether abandoned is the idea of the body as creatural, as flesh and blood. In its place, Mori visualizes the body as a set of radiant energies that sublimate the thing-of-flesh into a spirit made of (celluloid) light. The official cultural reference is to esoteric Buddhism, with its anatomy of chakras and energy-centers, and its conception of the 'rainbow body' of Enlightenment (BURNING DESIRE, NIRVANA, KUMANO). Yet there may be a more down-to-earth referent at work as well. From the historical advent of Taylorism onward, bodily behavior in the twentieth century has been subject to analysis in terms of movement and energy flows. In a sense the whole global economy has been built as a system of flows with different velocities prevailing in each of its tiers or sectors—the slow-moving transport of raw materials and finished products, the middle-speed flows of urban populations (cars, subways, trains, the great Tokyo intersections such as Shibuya Crossing), and the high-speed velocities of electronic communication, media, and the stock market. Subjects under advanced capitalism may still wake up and discover in the mirror a creature of skin and bone; yet the moment they step out into the metropolitan field, they at once become a vector of flows and energies, of bodies, information and goods, as a commuter, as a worker, as a consumer. Mori's tantric vision of the body as

composed of flaming energies and radiances may correspond to real conditions of the social economy, while at the same time presenting those conditions in a utopian light, as a transfiguration or *Aufhebung* of flesh and blood into subtle lights and energies. The image-stream may want more than to influence us with images of glamor; it wants us to know that, from its own perspective, we are streams of energetic movement already, that in the next era of industrial capitalism we are to feel ourselves as agile and spiritualized as angels, or bodhisattvas.



MARIKO MORI, MIKO NO INORI, 1996, video stills.

I surmise that there may be a good deal of resistance to Mori's tableaux, often taking the form of an unspoken accusation that this is the work of a Sailor Moon princess utterly spoiled by the luxuries of her techno-toys. But there may be a rather different way to understand her strategy, which is to mime the process of capitalist production-consumption; to personify the energies of the current stage of the social formation; and by wholly yielding to popular culture's power-from-below, to give it intelligible outline and form, portraying the present psycho-social moment by occupying, not the place of the critical analysis, but the place of the critical symptom.

# Unwiderstehliche Zukunft

NORMAN BRYSON

Mariko Moris

Techno-  
Aufklärung

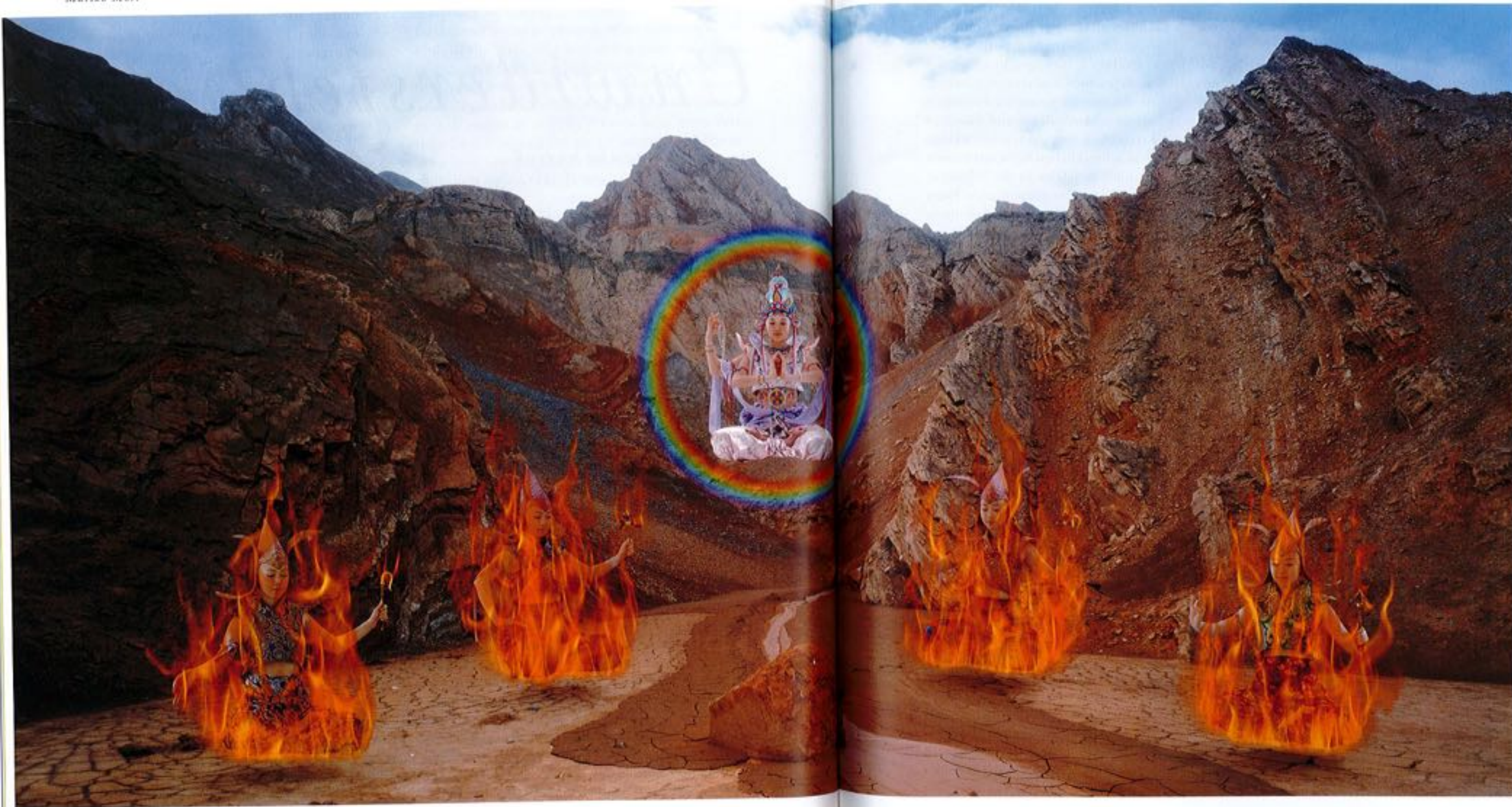
Wenn es um das Verhältnis zwischen Hoch- und Populärkultur ging, griffen die Kunsthistoriker lange Zeit gern auf eine Legende zurück, die man als «Kraft- kommt-von-unten-These» bezeichnen könnte. Dafür gibt es in der Geschichte Beispiele zuhauf. Im Frankreich des Ancien Régime hatte die Malerei während dreissig Jahren reglos stagniert, als plötzlich Watteau eine ganz neue Art Bild einführte. Wie? Die «Kraft-von-unten»-Erklärung lautet, dass Watteaus Kunst die kraftlos gewordene Kunst der Malerei mit den vitalen und robusten Kräften der Populärkultur seiner Zeit in Verbindung brachte, das heisst mit der vulgären und bauernschlaun Commedia dell'arte, mit dem Aufkommen von Luxusgütern (DAS LADENSCHILD DES KUNSTHÄNDLERS GERSAINT, 1720), mit der Mode der Maskeraden (die allen ländlichen Festszenen von Watteau zugrunde liegt). Wie gelang es Courbet die akademischen Regeln der Komposition eines Historienbildes zu sprengen? Indem er eine Verbindung zu den krudesten, einfach komponierten populären Drucken herstellte und damit ins Zent-

NORMAN BRYSON ist Professor für Kunstgeschichte in Harvard.

rum der politischen Kultur der Stadtmenschen traf. Die Hochkultur, so lautet die These, ist einer spezifischen Erosion oder Ermüdung ausgesetzt, was von ihrer Tendenz herrührt, das Bild übermässig zu disziplinieren und den Verzicht auf alles, was unmittelbare Befriedigung oder Genuss verspricht, zu erzwingen. Der radikalste Stilwandel findet immer dann statt, wenn die blutleeren, ausgefeilten Regeln der Elitekunst unerwartet mit den Energien gespeist werden, die in der visuellen Alltagskultur fliessen. Das sind die Momente, wo ein Caravaggio auftaucht, ein David oder Warhol.

Alles, was ich zu dieser These bemerken möchte, ist, dass sie sehr viel leichter zu stützen ist, wenn der konkrete Fall zeitlich zurückliegt. Aber wie sähe ein Projekt aus, das in den späten 90er Jahren mit der «Kraft von unten» arbeiten wollte? Welche Art Bild entstünde, wenn es nicht bloss darum ginge, den Einfluss der visuellen Populärkultur am Rand aufscheinen zu lassen oder in Form von Ironie und Anspielungen? Was, wenn das Bild bewusst geschaffen würde um im Wettbewerb der stärksten Bilder der Populärkultur, die derzeit im Umlauf sind, zu bestehen? Sicher würden da ein paar Werbe- oder Hol-





MARIKO MORI, BURNING DESIRE, 1996-98, color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /

BRENNENDE SEHNSUCHT, Farbphotographie auf Glas, 305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.



lywood-Zitate nicht mehr genügen. Die populäre Bildkultur hat sich enorm verändert seit Warhol oder seit Cindy Shermans UNTITLED FILM STILLS.

Man vergegenwärtige sich nur die aktuelle Konkurrenzsituation. Ein Bildsystem, das allen Ernstes danach trachtete «Kraft von unten» freizusetzen, müsste es an Intensität mit MTV ebenso aufnehmen können wie mit der Modeindustrie, und zwar auf allen Ebenen, vom Design über die photographische Präsentation bis zu den Extravaganzen des Laufstegs. Es müsste ebenso gut oder besser sein als die neuen und alten Computerspiele (*Riven; Myst*) und müsste es punkto Schnelligkeit und Ausgeklügeltheit mit IMAX und dem Internet aufnehmen. Es müsste im Wissen darum entstehen, dass, wenn eine Person neben einem Bildschirm platziert wird, auf dem ebendiese Person zu sehen ist, unser Auge länger auf dem Videobild verweilt als auf der realen Person. Was die Grösse angeht, müsste es über die simpel gefertigten «Stellen-wir-uns-vor»-Spiele von Sherman oder Morimura hinausgehen und sich gleich an Cecil B. De Mille orientieren, mit einer beachtlichen Unterstützungsbrigade von Modeschöpfern, Kulissenbauern, Maskenbildnern, Photoshopspezialisten, Beleuchtungstechnikern und Kameralauten vor Ort. Kurz, das Projekt dürfte bald einmal Mariko Mori ebenso üppig wie minuziös arrangierten Bildtafeln ähnlich sehen.



MARIKO MORI, SUBWAY, 1994,  
super gloss Duraflex print, wood,  
pexter frame, 27 x 40 x 2" /  
U-BAHN, Hochglanz-Duraflex-Print,  
Holz, Zinnrahmen,  
68,6 x 101,6 x 5,1 cm.

Dass es Mori's Absicht ist, mit den durch die gegenwärtige Bilderflut in Gang gesetzten Kräften zu wetteifern oder diese zu übertreffen, wird wie ich glaube durch ein gewisses Unbehagen bestätigt, das ihre Bilder beim Betrachter auszulösen in der Lage sind – als hätte sie die Zugeständnisse an die Bilderflut allzu weit getrieben. Man hält laufend Ausschau nach Zeichen kritischen Bewusstseins, als würden sie uns vor dem schrecklichen Schicksal bewahren können, tatsächlich schutzlos in die Bilderflut getaucht zu werden, wie auf der grauenhaften Fahrt durch einen Vergnügungspark, wo es kein Entrinnen gibt, während Galaxien und Planeten vorbeirasen und einem zunehmend übel wird. Tatsächlich findet man solche Zeichen kritischen Bewusstseins, besonders in Mori's Arbeiten der frühen 90er Jahre, die in der Regel eine der Bilderflut entsprungene Kreatur zeigen, die plötzlich in der realen Welt auftaucht: in einem U-Bahn-Waggon, einem Spielsalon, einem Bürogebäude. Diese Arbeiten tun ihre kritische Botschaft laut und deutlich kund: Man sieht genau, wo und wie sich das psychische Verhängnis in der Bilderflut ins grössere sozioökonomische Bild fügt. Die Figuren der futuristischen Gestalt in SUBWAY (U-Bahn), des unwiderstehlichen Sailor Moon-Girls<sup>1)</sup> in PLAY WITH ME (Spiel mit mir) und der feenhaften Bürodame in TEA CEREMONY III (Teezeremonie III) sind direkt aus ihrem jeweiligen gesellschaftlichen



MARIKO MORI, NIRVANA, 1997,  
No. 2, video still (technical coordination:  
G.I.T. Ltd., Tokyo; director of production:  
Isao Okawa; supported by CSK Sega Group,  
Tokyo) / Videostill.

Umfeld heraus entstanden, gleichsam Elemente einer einheitlichen, urbanen Vorstellungswelt, die im Angestelltenmilieu verwurzelt ist und ebenso zur sozialen Wirklichkeit Japans gehört wie sein Verkehrswesen, seine Einheitsarchitektur oder die hierarchische Ordnung seiner Arbeitswelt. Nach westlichen Massstäben mag es zutreffen, dass Mori sich nicht genügend um Distanz zwischen sich und ihren verschiedenen Rollen bemüht hat: Hätte sie nicht mehr tun müssen, um sich ironisch oder parodistisch von diesen Symbolfiguren abzugrenzen? Aber man könnte auch dagegenhalten, dass Mori, gerade indem sie die Lücke zwischen dem Phantasiebild und der sozialen Wirklichkeit, die es hervorgebracht hat, derart aufklaffen lässt, sicherstellt, dass wir ihre Arbeit kritisch verstehen. Wir könnten sie im Sinn einer materialistisch-kulturkritischen Analyse davon auffassen, wie die gesellschaftliche Vorstellungswelt tatsächlich funktioniert: auf der einen Seite die gesellschaftliche Realität der männerdominierten Firmenwelt, die verplante Freizeit in der Pachinko-Spielhalle oder die blanke Entfremdung im U-Bahn-Waggon, auf der anderen Seite die Phantasien, die genau in diesen Umgebungen entstehen und dafür sorgen, dass die herrschenden Formen von Subjektivität reibungslos funktionieren und den von der Gesellschaft vorgesehenen Zweck erfüllen.

Auch mit Mori's EMPTY DREAM (Leerer Traum, 1995) liesse sich die These des «kritischen Bewusstseins» stützen, allerdings nicht ohne einige Schwierigkeiten. Schauplatz ist der Ocean Dome im Distrikt Miyazaki, der grösste Badevergnügungspark der Welt, komplett mit künstlichem Himmel, Wolken, Strand und Wellen. Mori's Auftritt als synthetische Meerjungfrau wächst ebenso organisch und zwingend aus diesem Schauplatz des totalen Konsums wie die Protagonistin in SUBWAY aus der Manga-Vorstellungswelt der Tokioter U-Bahn. Aber das Vorgehen ist ein ganz anderes: Mori liefert keinen analytischen Kommentar der spröden Plastikfreuden des modernen Japan, sondern inkarniert diese gesellschaftliche Realität in ihrem eigenen verwandlungsfähigen Körper. Um eine vielleicht etwas grobe Unterscheidung zu treffen: SUBWAY, PLAY WITH ME und TEA CEREMONY III waren insofern sozialrealistisch, als sie die Kluft zwischen der Phantasiegestalt und der sie erzeugenden gesellschaftlichen und technologischen Umwelt als Ausgangspunkt der Betrachtung und des Verstehens einsetzten. Von EMPTY DREAM an verfolgte Mori ein ganz anderes Ziel, das man symptomatische Personifikation nennen könnte. Mori schafft einen Körper und eine szenische Umgebung für diesen Körper, die nicht mehr wie früher (in ihren sozialrealistischen Arbeiten) an ein bestimmtes gesell-



schaftliches Milieu gebunden sind. NIRVANA, BURNING DESIRE (Brennende Begierde) und KUMANO sind Arbeiten, die sich mit den Strukturen und Zwängen des Imaginären als einem eigenen Kraftfeld auseinandersetzen. Der Vorteil ist, dass Mori nicht mehr als schlaue Soziologin auftritt, welche die Ausdrucksformen fein säuberlich dem gesellschaftlichen beziehungsweise dem imaginären Bereich zuzuordnen vermag. Die Gefahr ist, dass ihre neueren Arbeiten als völlig im Imaginären und der Zielrichtung der heutigen Massenmedien aufgehend verstanden werden könnten, als eine Kapitulation geradezu kosmischen Ausmasses vor dem Narzissmus des Kapitals und als eine Selbstvergötterung im Stil von Madonna.

Seit 1996 erforscht Mori in ihrer Kunst die Formen und Zwänge der heutigen Bilderflut weniger mit der klassisch-modernen Methode von Distanz und Analyse als durch Inkarnation: Sie verwendet ihren Körper wie eine Linse, um das Licht der zeitgenössischen Bilderflut einzufangen, und sie macht durch gewisse Verstärkungen und Übertreibungen deutlich, was diese Flut wirklich von uns will. Zunächst einmal scheint sie darauf aus zu sein, jegliches verbliebene historische Bewusstsein zu tilgen: Anspielungen auf die Kunst der Maya, Indianer, Ägypter, Griechen und Chinesen werden auf derselben Ebene platt ausgebreitet und schweben schwerelos im allgemeinen elektronischen Brei. Ferner strebt die Bilderflut danach, sich möglichst jeder noch vorhandenen Menschlichkeit zu entledigen, die sich dem glatten Kurzschluss von Mensch und Maschine in den Weg stellen könnte. In der westlichen Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts führte das Nachdenken über die Verbindung von Mensch und Maschine traditionell zu einer Horrorvision: In der Berliner Dada-Bewegung oder in Fritz Langs *Metropolis* war das Bild von Körperteile ersetzenden Maschinenteilen immer mit einem Gefühl des Schreckens gegenüber dem drohenden Verlust der Menschlichkeit verbunden; und diese Tradition ist nach wie vor lebendig und floriert in Hollywood, wo das Schreckbild des Maschine gewordenen Menschen eine ganze Kollektion von Cyborg-Monstern ins Leben gerufen hat, von *Krieg der Sterne* über die *Terminator*-Filme bis zu den haarsträubenden Feindgestalten von *Raumschiff Enterprise/Star Trek*, den Borgs. Doch Mori geht von einer ande-

ren, friedlichen Vorstellung der Harmonie zwischen Mensch und Maschine aus, die vielleicht in den Cartoons *Astro Boy* und *Phoenix* von Osamu Tezuka erstmals voll zum Ausdruck kam. Aus der Sicht von *Astro Boy* ist die Vorstellung eines furchteinflößenden Antagonismus zwischen dem Energiewesen Mensch und dem Energiewesen Maschine lediglich ein westli-

ches Vorurteil aus grauer cartesianischer Vorzeit. Bei Mori sind alle Cyborgs so süß und harmlos wie *Hello Kitty*.<sup>29</sup> Das heisst aber auch, dass wir bereits in einer Welt leben, in der die Maschinen im allgemeinen bunter, lebendiger und interessanter sind als die Menschen. Wir sollten deshalb allmählich von dem, was die Maschinen von uns unterscheidet, abschen

und uns mehr auf die Ähnlichkeiten konzentrieren, mehr werden wie sie.

Damit dies ein bisschen schneller geht, muss die Bilderflut möglicherweise Überstunden leisten, um alle abweichenden, gegenläufigen und allgemein antisozialen Impulse zu unterdrücken, die das Techno-Subjekt allenfalls in seiner Maschinenstürmer-Brust



MARIKO MORI, TEA CEREMONY III, 1994, c-print, aluminum, wood, smoked chrome aluminum frame, 4' x 5' x 2 1/2' / ©-Print, Aluminium, Holz, rauchschwarz verchromter Aluminiumrahmen, 122 x 152 x 3 cm.





MARIKO MORI, BODY CAPSULE, 1995,  
and BEGINNING OF THE END, SHIBUYA, TOKYO, 1995.  
Installation view at Deitch Projects, New York /  
KÖRPERKAPSEL und ANFANG VOM ENDE, SHIBUYA, TOKIO.

In der neuen Zusammensetzung des Körpers, die Moris Kunst vorführt, ist die Vorstellung, dass der Körper etwas Kreatürliches aus Fleisch und Blut sei, ganz und gar hinfällig. Stattdessen betrachtet Mori den Körper als Bündel von Energiestrahlen, die das fleischliche zu einem geistigen Geschöpf aus (Zelluloid-)Licht erhöhen. Die offensichtliche kulturelle Referenz ist der esoterische Buddhismus mit seiner anatomischen Lehre der Chakren und Energiezentren sowie seiner Idee des Regenbogenkörpers der Erleuchtung (BURNING DESIRE, NIRVANA, KUMANO). Aber daneben gibt es wohl auch noch einen etwas bodenständigeren Zusammenhang. Seit dem Aufkommen des Taylorismus wurde das Körperverhalten im zwanzigsten Jahrhundert unablässig auf Bewegungen und Energieflüsse hin untersucht. In gewissem Sinn baut die ganze Weltwirtschaft auf ein System von Flüssen mit verschiedenen Geschwindigkeiten, je nach Ebene und Sektor – der langsame Transport von Rohstoffen und Fertigprodukten, der mittelschnelle Fluss städtischer Bevölkerungen (Autos, Untergrund-

hegt: Es ist von entscheidender Bedeutung, dass nicht der geringste Hauch eines Misstons, einer gesellschaftlichen oder seelischen Unruhe die erhabenen Gleitbewegungen der techno-imaginären Maschinerie stört. Die Neutralisation der Sexualität ist dabei von höchster Wichtigkeit. Wohlgemerkt, nicht die Unterdrückung der Sexualität: Da ist nichts Strenges oder Puritanisches an der Triebökonomie, die Mori in ihren Werken vorführt. Im Gegenteil, es ist wichtig, dass die sexuelle Energie innerhalb des visuellen Systems frei zirkulieren kann. Aber sie muss leidenschaftslos bleiben: eine Sexualität ohne vulgären Ausdruck oder Risiko und ohne grosse Tristan- und Isolde-Momente; eine Sexualität, die unaufhaltsam auf das Kindliche zudriftet, in der kindlich gleichbedeutend ist mit unwiderstehlich. Es ist interessant, dass Moris Bildsprache gerade in der westlichen Unterscheidung von prä-sexueller Kindheit und Adoleszenz oder Erwachsenenalter, wo die Sexualität für das im Subjekt verbliebene Rebellenische und Wilde steht, ein Störungspotential ausmacht. Moris Bildsprache löst diesen Gegensatz auf: Sie sexualisiert das Kind, während sie den Erwachsenen infantilisiert. Moris Verkörperungen weiblicher Sexualität halten hartnäckig an einer Kinderzimmerwelt der Pastellfarben und runden Schmuseformen fest: Barbarella und Bardot müssen *My Little Pony* weichen.<sup>51</sup>



bahn, Züge, die grossen Kreuzungen in Tokio wie die Shibuya-Kreuzung) und die Höchstgeschwindigkeiten der elektronischen Kommunikation, der Medien und der Börse. Subjekte im fortgeschrittenen Kapitalismus mögen nach wie vor aufwachen und im Spiegel eine Kreatur aus Haut und Knochen vorfinden, aber in dem Moment, wo sie das grossstädtische Territorium betreten, werden sie zum Vehikel von Flüssen und Energien, von Körpern, Informationen und Waren, als Pendler, als Arbeitende, als Konsumenten. Moris tantrische Vision eines Körpers aus lodernen Energien und Strahlungen entspricht vielleicht den realen Bedingungen der Sozialökonomie, auch wenn sie diese Bedingungen zugleich in einem utopischen Licht zeigt, als eine Verwandlung oder Aufhebung von Fleisch und Blut in feinste Lichter und Energien. Die Bilderflut will vielleicht mehr als uns mit glamourösen Bildern beeinflussen; sie will uns sagen, dass wir aus ihrer Sicht bereits Energieströme sind und dass wir uns in der bevorstehenden Phase des industriellen Kapitalismus so beweglich und vergeistigt fühlen werden wie Engel oder Bodhisattvas (werdende Buddhas).

Ich nehme an, dass Moris Bildtafeln einiger Widerstand erwächst, womöglich in Form des unausgesprochenen Vorwurfs, dass dies die Kunst eines mit luxuriösem Techno-Spielzeug allzu verwöhnten Töchterchens sei, das zu viele Sailor-Moon-Geschichten konsumiert habe. Den Zugang wird man wohl auf einem anderen Weg suchen müssen, will man ihre

Strategie verstehen, die darin besteht, den Prozess des kapitalistischen Produzierens-Konsumierens zu mimen; die Energien des aktuellen Zustands der Gesellschaft zu personifizieren; und durch das Aufgeben jedes Widerstandes gegen die Populärkultur und die -Kraft von unten- dieser erkennbar Form und Ausdruck zu verleihen und den gegenwärtigen psychosozialen Moment nicht aus der Position der kritischen Analyse darzustellen, sondern aus jener des kritischen Symptoms.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

- 1) *Sailor Moon*: Beliebte japanische Manga- und Anime-Heldin von Naoko Takeuchi, in den USA auch TV-Serie mit Kultcharakter.
- 2) *Hello Kitty*: Mundloses, grossäugiges cartoonartiges Kätzchen, Werbefigur, Produktreihe und Ladenkette der japanischen Sanrio Company, auch in den USA. Es gibt einen eigentlichen Hello-Kitty-Kult von naïv-begeistert bis ironisch-distanziert samt Fanclub, T-Shirts, Websites usw.
- 3) *My Little Pony*: Spielzeugponys aus Plastik und Accessoires zum Sammeln. Inzwischen eine ganze Produktereihe samt Büchern, Trickfilmreihe, Song der Woche, Fanclubs, Websites usw.

MARIKO MORI, BEGINNING OF THE END,  
SHIBUYA, TOKYO, 1995, crystal print, wood, preter frame,  
39" x 16" 5" x 3" /  
ANFANG VOM ENDE, SHIBUYA, TOKIO,  
Crystal-Print, Holz, Zinnrahmen, 100 x 500 x 7,6 cm.







MARIKO MORI, PRELUDE TO A KISS, 1993.  
Plastglas, mirror, transparency with text, 26 x 19 x 27 /  
VORSPIEL ZU EINEM KUSS,  
Plastglas, Spiegel, Diapositiv und Text, 66 x 48,7 x 5 cm.

MARIKO MORI, BIRTH OF A STAR, 1995, Dantouns print, acrylic, light box, and audio CD, 72" x 48" /  
GEBURT EINES STARS, Dantouns-Print, Acryl, Leuchtkasten und Audio-CD, 183 x 122 cm.







MARIKO MORI, PRATIBIMBA I, 1998.  
color photograph on glass with mirror finish, 4' diameter /  
Farbphotographie auf Glas mit Spiegelbeschichtung,  
122 cm Durchmesser.

SHIN'ICHI NAKAZAWA

# No Angels Here, Yet She Lives

There are no angels here, yet she lives. And she is very alive. But is it really possible? Ask Paul Klee. He would answer that no artist can live without angels. No angels here, yet she continues to bear her children of visibility in this angel-less place. This is the enigma of Mariko Mori, an enigma worthy of special attention, for it reveals the essence of today's Japan.

It is not surprising that you immediately voice your objections: There are no angels here? Then what are we looking at? Isn't it obvious that Mori's visual progeny refer to angels or the angelic in some way? Haven't you seen the white wings sprouting from her back? When she dances on sacred ground deep in the forest disguised as a *miko*, or maiden acolyte of the Shinto shrine, isn't she playing with the representation of the angelic in Japanese culture? The angel is one of the most important subjects in Mori's art yet, even so, you still insist that there are no angels here, and flirt with the paradox for its own sake.

But no matter how many wings beat the air, no matter how fast roller skates run, no matter how convincingly these floating celestial maidens defy gravity, I would still say that there are no

SHIN'ICHI NAKAZAWA is a professor of religious studies at Chuo University and lives in Tokyo, Japan. His books include *Mozart in Tibet* (Serika Shobo, 1983), *Running of the Hare* (Shicho-Sha, 1986), *Primordial Lenin* (Iwanami Shoten, 1994), *Godzilla vs. Gogito* (Shicho-Sha, 1998).

angels here. And why? Because the angels of Western culture—whose contemporary significance has been elucidated by Paul Klee and Walter Benjamin—were summoned from early Christian tradition into the present as guardians of the creative sphere. They were recalled to avert, with all their might, the destruction, erosion, or diminution of the *mundus imaginarius* which forms in between inner human space and the outer world.

Still, there are no such angels here. For Mariko Mori's art is not created to protect the integrity of this intermediate sphere, where all productive processes take place. Her art is no doubt an act of production, but even as this production occurs, the product itself is sublimated through spontaneous visualization, instead of traversing that intermediate zone guarded by angels. Everything that she produces appears in the guise of angels yet, rather than guarding this intermediate sphere, these strange creatures instantly mature (or crystallize?) on contact with the air of this world, bypassing the successive stages of growth.

In one sense, this art might be considered a sort of *tongo*—like the concept of sudden enlightenment in Zen practice. In the spiritual culture of the East, the imaginary bird *Garuda* symbolizes the non-dialectical tradition of the fully fledged newborn. This mythical bird breaks through its shell to emerge fully mature into the world, ready to fly directly up into the heavens. It does not need the protection of angels.

The first stirrings of this inner drive are instantly sublimated in the form of its spontaneous visualization: The extraordinary immaturity inherent in the "Mariko Mori phenomenon" derives paradoxically from the other side of this non-dialectic mechanism of consciousness that governs all productions. The flip side would be *Noh* theater, for example. In *Noh*, it is not the stage where the performance is presented that is of primary importance, but the long passageway from the curtain which marks the edge of the abyss to the stage, along which the gods solemnly proceed. This procession, representing the gods' appearance into the world of presence from the void, signifies the intermediate sphere known as *kizen*, or the moment immediately prior to appearance. Here again, the intermediate sphere where production and creation occur is not mediated and concealed but exposed to sight by being sublimated as beauty. Thus, from the outset, the productions taking place in the world are aesthetically sublimated by means of instant visualization. A baby comes into the world as mature as an old man. This expressive mechanism has profoundly permeated Japanese culture, creating an amazing empire of images with no depth.

This non-dialectical mechanism which has engendered the "Mariko Mori phenomenon" is based on a peculiar system of capitalism developed in Japan, where the whole world is converted into consumer goods, as in *tongo*. In the West, capitalism is unable to totally suffuse every aspect of life and existence, blocked by the persisting presence of the angels' intermediate sphere, while in Japan it has succeeded in penetrating even the most peripheral nervous system. Marx adopted Hegelian dialectics to analyze the formation of the society of consumer goods. In Japan, we know that non-dialectical sublimation into surface can also form a bizarre consumer society.

Now Mariko Mori poses questions: Do angels still exist? Or do you merely believe that the angels who have guarded the production of art thus far still protect you, when in reality they are gone, nowhere to be found? But we will not grieve if we learn that angels are no more, for we live in such a world anyway, speaking Japanese. It will be lonely without the angels, but we will continue to live and produce things...There are no angels in Mariko Mori's world: her depthless angels prove this to us better than anything else.

(Translated from the Japanese by Noriko Umemiya and Reiko Tomii)



# Weit und breit kein Engel, doch sie lebt

Hier gibt es keine Engel, doch sie lebt. Sie ist sogar sehr lebendig. Aber ist das wirklich möglich? Fragen Sie Paul Klee. Seine Antwort wäre, dass kein Künstler ohne Engel leben kann. Da sind keine Engel und doch fährt sie fort ihre visuellen Kinder in diese engellose Welt zu setzen. Hier liegt das Geheimnis Mariko Moris, ein Geheimnis, das besondere Aufmerksamkeit verdient, da es das Wesen des heutigen Japan offenbart.

Es ist nicht verwunderlich, dass Sie sofort Einwände erheben: Hier soll es keine Engel geben? Wo schauen Sie denn bloss hin? Spielen Moris visuelle Geschöpfe nicht ganz offensichtlich auf Engel oder das Engelhafte an? Haben Sie etwa die weissen Flügel nicht gesehen, die aus ihrem Rücken wachsen? Spielt sie nicht mit der Darstellung des Engelhaften in der japanischen Kultur, wenn sie als *miko* oder jungfräuliche Ministrantin eines Schinto-Schreins verkleidet, tief im Wald auf heiligem Boden tanzt? Der Engel ist eines der wichtigsten Sujets in Moris Schaffen, aber Sie werden wohl trotzdem darauf beharren, dass da keine Engel sind, und mit dem Paradox um seiner selbst willen liebäugeln.

Aber egal, wie viele Flügel durch die Luft flattern, egal, wie schnell die Rollschuhe laufen, egal, wie überzeugend diese schwebenden himmlischen Jungfrauen der Schwerkraft trotzen, ich würde dennoch behaupten, dass es hier keine Engel gibt. Und warum? Weil die Engel der westlichen Kultur – deren zeitgenössische Bedeutung Paul Klee und Walter Benjamin erläutert haben – aus der frühen christlichen Tradition in die Gegenwart gerufen wurden um als Hüter der schöpferischen Welt zu wirken. Man rief sie wieder an um mit Hilfe ihrer Macht der Zerstörung, dem Zerfall oder der Beeinträchtigung des zwischen der Innen- und Aussenwelt angesiedelten *mundus imaginarius* Einhalt zu gebieten.

SHIN'ICHI NAKAZAWA ist Professor für Religionswissenschaft an der Chuo Universität, Tokio. Er ist der Autor von *Mozart in Tibet* (Serika Shobo, 1983), *Running of the Hare* (Shicho-Sha, 1986), *Primalist Lenin* (Iwanami Shoten, 1994) und *Godzilla vs. Gogira* (Shicho-Sha, 1998).

Dennoch: Hier gibt es keine solchen Engel. Denn Mariko Moris Kunst wurde nicht geschaffen um die Unversehrtheit dieser Zwischenwelt zu bewahren, in der alle produktiven Prozesse stattfinden. Ihre Kunst ist unzweifelhaft ein schöpferischer Akt, doch sobald die Schöpfung erfolgt ist, wird das Produkt durch unmittelbare Visualisierung sublimiert, ohne die von Engeln behütete Zwischenzone zu passieren. All ihre Schöpfungen treten in Gestalt von Engeln auf, doch sie sind keineswegs Hüter einer Zwischensphäre, sondern merkwürdige Kreaturen, die im Kontakt mit der Luft der Welt augenblicklich reifen (oder kristallisieren?), ohne verschiedene aufeinander folgende Wachstumsphasen zu durchlaufen.

In gewisser Hinsicht könnte man dies als eine Art *tongo* – die plötzliche Erleuchtung im Zen-Buddhismus – im Bereich der Kunst betrachten. In der spirituellen Kultur des Ostens symbolisiert der sagenhafte Vogel *Garuda* die nichtdialektische Tradition des bereits ausgewachsenen Neugeborenen. Dieser mythische Vogel ist schon flügge, wenn er seine Schale durchbricht, bereit sogleich in den Himmel aufzusteigen. Er braucht keine Schutzengel.

Die ersten Regungen dieser inneren Tatkraft werden augenblicklich in der Form ihrer unmittelbaren Visualisierung sublimiert: Die dem «Mariko Mori-Phänomen» eigene aussergewöhnliche Unreife rührt paradoxerweise von der anderen Seite dieses nichtdialektischen Bewusstseinsmechanismus her, der alle schöpferischen Prozesse steuert. Diese andere Seite wäre beispielsweise das No-Theater. Im No-Spiel ist nicht die Bühne, auf der die Aufführung stattfindet, von primärer Bedeutung, sondern der lange Weg vom Vorhang, der den Rand des Abgrunds markiert, bis zur Bühne, welchen die Götter gemessenen Schrittes abschreiten. Diese Prozession, die darstellt, wie die Götter aus der Leere in die sichtbare Welt eintreten, verweist auf die als *kizen* bekannte Zwischenwelt oder den Moment unmittelbar vor dem Eintritt. Auch hier wird die Zwischenzone, in der sich Produktion und Kreation abspielen, nicht vermittelt und verborgen, sondern als Schönheit sublimiert dem Blick preisgegeben. So werden die in der Welt stattfindenden Schöpfungsakte von Anfang an durch sofortige Visualisierung ästhetisch



MARIKO MORI, LOVE HOTEL, 1994,  
c-print, 48 x 39 1/2 x 2" /  
HOTEL DER LIEBE, C-Print,  
122 x 152 x 5 cm.





MARIKO MORI, RED LIGHT, 1994,  
 Duraflex print, wood, peuter frame, 12' x 10' x 3" /  
 ROTTLICHT,  
 Duraflex-Print, Holz, Zinnrahmen, 365,8 x 304,8 x 7,6 cm.

sublimiert. Ein Baby hat bei seiner Geburt schon die Reife eines alten Mannes. Dieser Ausdrucksmechanismus hat die japanische Kultur schon tief durchdrungen und eine erstaunliche Fülle von Bildern ohne Tiefendimension geschaffen.

Dieser nichtdialektische Mechanismus, der auch das «Mariko Mori-Phänomen» hervorgebracht hat, beruht auf einem merkwürdigen, spezifisch japanischen kapitalistischen System, in dem die ganze Welt zu einer Welt der Waren und Konsumgüter gerinnt, wie beim *tonga*. Im Westen vermag der Kapitalismus – dank der hartnäckigen Präsenz der Zwischenwelt der Engel – nicht jeden Bereich des Lebens und der Existenz zu durchdringen, während es ihm in Japan mühelos gelingt, selbst das peripherste Nervensystem zu infiltrieren. Marx bediente sich der hegelschen Dialektik um die Entstehung der Konsumgesellschaft zu analysieren. In Japan wissen wir, dass die nichtdialektische Sublimierung zum Oberflächenphänomen auch eine bizarre Konsumgesellschaft hervorbringen kann.

Nun wirft Mariko Mori Fragen auf: Gibt es noch Engel? Oder glauben wir lediglich, dass die Engel, die bisher über das künstlerische Schaffen gewacht haben, uns immer noch beschützen, obschon sie in Wirklichkeit verschwunden und unauffindbar geworden sind? Aber wir werden uns nicht grämen, wenn wir erfahren, dass es keine Engel mehr gibt, denn da wir Japanisch sprechen, leben wir ohnehin in einer solchen Welt. Es wird einsam sein ohne Engel, aber wir werden weiterleben und weiterhin produktiv sein... Es gibt keine Engel in Mariko Moris Welt: Ihre Engel ohne Tiefe sind der beste Beweis dafür.

(Übersetzung aus dem Englischen: Irene Aeberli)



MARIKO MORI, WARRIOR, 1994,  
 Duraflex print, wood, peuter frame, 12' x 10' x 3" /  
 KRIEGER,  
 Duraflex-Print, Holz, Zinnrahmen, 365,8 x 304,8 x 7,6 cm.



# Mariko Mori's Cyborg Surrealism

THYRZA NICHOLS GOODEVE

*I demand that he who still refuses...  
to see a horse galloping on a tomato  
should be looked upon as a cretin.*  
André Breton

Two peculiar forms of exploration narrative concerned with determining what makes us human came into being in the beginning of the twentieth century. Both claimed territory that was terrestrial but not earthy; embodied but not visible to the naked eye. In 1900, Sigmund Freud published *The Interpretation of Dreams*, a book he described as containing "the most valuable of all the discoveries it is my good fortune to make."<sup>1</sup> *The Interpretation of Dreams* was not only key to Freud's entire oeuvre but to the identity of the twentieth century itself, revolutionizing and determining how human beings would approach the production of meaning, symbolization, and psychic life from that point on. In other words the wild symbolizations of humans—not just hysterics (Freud's object of study in the 1890s)—were now interpretable through science, not just myth and poetry (although the "science" of psychoanalysis has been called into question in the latter half of the century returning Freud's contribution to the realm of art).<sup>2</sup> This newly charted area was a privileged zone, one that only humans were capable of possessing, not birds, boxes, or plants. "I'm only human" infers error, ambivalence, the unpredictability of the

unconscious erupting at any given time. This is precisely what signified HAL's dip over the edge from predictable computerdom in Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*. He started to err; to engage in irrational conduct, even to act out an Oedipal relation to his mentor. In other words HAL was a computer that had developed an unconscious (and hence had to be terminated).

In 1900, another key system for delimiting the contingent ingredients of the human came into being, one that would rise along with psychoanalysis (and in opposition to it) to become the primary science for understanding the individual and "life itself."<sup>3</sup> Genetics, like Freud's "discovery" of the unconscious, was actually a rediscovery of the nineteenth century gardener-monk Johann Gregor Mendel's laws of inheritance formulated from observing wrinkled versus smooth skin passed from generation to generation of the pea plant. In 1900 Mendel's laws were rediscovered, setting in motion modern genetics. (The word "gene" was used for the first time in 1909.)<sup>4</sup> Since that time genetics has passed through its own history, spanning the eugenics-based studies of racial purity and inheritance of the early twentieth century to the hybridized model of seeds and animals of mid-century to the polyorganic transgenic fusions between plant and animal of the late twentieth century.<sup>5</sup>

THYRZA NICHOLS GOODEVE is a writer who lives in New York. She is Senior Instructor at the Whitney Museum Independent Study Program.

It is in this recent stage—from the mid-seventies to the present—where a suggestive reanimation of one of psychoanalysis's most loyal movements seems to be occurring. Transgenics, more commonly known as genetic engineering, involves the cross-fertilization of genes from once distinct and unrelated organisms resulting in hybrid beings on the molecular level that were impossible to imagine as "real" before twentieth century genetics. Surrealism meets hard science in descriptions such as the following: "I find myself especially drawn by such engaging new beings as the tomato with a gene from a cold-sea-bottom-living flounder," says Donna Haraway in her book *Modest\_Witness*, "which codes for a protein that slows freezing, and the potato with a gene from the giant silk moth, which increases disease resistance. DNA Plant Technology in Oakland, California, started testing the tomato-fish antifreeze combination in 1991."<sup>6</sup> Such images of new beings made up of fish/tomato/anti-freeze combinations sound more like the free associations of the surrealists. *Soluble Fish* was, after all, the name Breton gave to his novella published the same year as the *First Surrealist Manifesto* of 1924. Indeed Haraway uses the phrase cyborg surrealism to describe both the method and the "peculiar" territory of advanced capitalist technoscience she explores in *Modest\_Witness*. In this sense, the "beauty" (that is, the convulsion of reality) of Lautréamont's famous hero, Maldoror, "as handsome as the fortuitous encounter on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella," pales next to the wonder (and ambivalence) induced by transgenic constructions such as the mouse who glows in the dark or which is bred genetically to develop breast cancer—now readily available and, even in the case of the OncoMouse, obsolete within biotechnical laboratories.<sup>7</sup> Blue-tipped mermaids such as those populating Mariko Mori's EMPTY DREAMS are no longer mythological creatures so much as signifiers of this new transgenic body, the fusions between animal and human that have become the living dreams of cyborg surrealism.

Although Mori has been quoted as saying the women in her work "appear to be happy because they are cyborgs, not real women,"<sup>8</sup> anyone who has seriously considered Haraway's often cited *Manifesto for*

*Cyborg* (written almost exactly sixty years after Breton's manifesto) knows the distinction between real women and cyborgs is itself an outmoded fiction, a hangover of unrepentant humanism. Cyborgs are never essentially happy nor sad but like all of us products of history and complexity, woven of unconscious and conscious drives, desires, and elaborate emotional territories. Haraway's formulation, presented in the form of an ironic manifesto, uses the science-fictional figuration of the cyborg as a way to account for the very real transformations that have occurred within the technosocial, technoscientific landscape of the late twentieth century. In other words, Mariko Mori's women are real cyborgs.

And yet the question remains, as genetics breeds beings made up of increasingly complex and "impure" molecular origin, beings who blur the boundaries between nature and culture, human and non-human, is there a different kind of unconscious emerging from this increased intimacy between machines, humans, animals, and non-physical territories? Is there an unconscious produced in the wake of the seeming wild juxtaposition of Freud's contemporaneous publication of *The Interpretation of Dreams* in 1900 and the foundation of modern genetics? I would argue there is and it is exactly what Haraway means by cyborg surrealism. In other words we live in a world where the once fantastic image of the sewing machine and umbrella coming together on a dissecting table seems, on the molecular level, to have come to life. And now we can wonder what kind of unconscious imaginings such beings themselves might harbor.

In his essay, "Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori," Paul D. Miller invokes surrealism to account for Mori's high-velocity condensations of *santo* (Japanese term meaning large metropolis) with Japan's hybrid history of cultural transmutation—the manner in which Japan is woven of Chinese culture, Buddhism, Shinto religion, Christianity, and Western high-tech capitalism. In other words, Mori's surrealism has little to do with the unconscious but everything to do with the new global culture with which Japan has become synonymous; it is cross-cultural (or intra-cultural), a product of "the two-way conditioning between the imagination and its envi-



ronment," just as Mori herself is "at home at any place in the global village, yet still rooted in the traditions of Japan."<sup>99</sup>

But what of the unconscious in this context, particularly since it is the unconscious and not the imagination through which surrealism re-engineers reality? At the end of *Modest\_Witness* Haraway calls for the theorizing of an "unfamiliar unconscious, a different primal scene where everything does not stem from the dramas of identity and reproduction."<sup>100</sup> Asked to elaborate, she emphasizes that "the word is to be taken literally. An 'unfamiliar' one is not of the family. Etymologically speaking, the whole notion of the familiar means the family, and the kinds of things that blindside us today aren't necessarily familiar in the sense of familial. In other words, all these new kinds of relationality we presently experience between the organic and inorganic, physical and non-physical, animal and human—relationalities that shape who we are and that we in turn shape—need to be rethought in terms of an unfamiliar unconscious. I don't know how else to put it."<sup>101</sup>

It is this production, or at least the allusion to this site of the unfamiliar unconscious, that Mori's art ultimately presents us with. Tropes of surrealist art surface from the unfamiliar spiritual, cross-cultural, environmental, and psychic "mutalities" (Miller's word) she produces. "Cyborg surrealism" is, then, a more precise description of what Mori is up to. It is as well an apt description of the seeming unconsciously inflected potency and lunacy of much nineties art, from the emoting techno-angst mannequins of Tony Oursler to the mutant hero narrative and reproduction myth of Matthew Barney's CREMASTER cycle, or the "euphoric enthusiasm" of Jeff Koons's celebration of materials. The power of this art is the evocation of what feels like the unconscious (hence the term surreal is often loosely attached to such work) but it hardly derives from the same universe or gene pool of a René Magritte, Max Ernst, Salvador Dalí, or Dorothea Tanning. The fin de siècle works of an Oursler or Barney do not so much evoke a realm of the human unconscious but rather produce one from its merger with many of the things that are, frankly, "unfamiliar" to it. Such is the near archetypal cyborg surrealism of Mariko Mori. Neither dream nor



MARIKO MORI, *LAST DEPARTURE*, 1996,  
c-print, aluminum, wood, smoked chrome  
aluminum frame, 7' x 12' x 3" /  
*LETZTE ABFAHRT*,  
C-Print, Aluminium, Holz, rauchschwarz  
verchromter Aluminiumrahmen,  
213,4 x 365,8 x 7,6 cm.



stream of consciousness, free association nor automatic writing, the images and worlds she creates—and inhabits—carry the sense of an uncanny psychic projection fashioned not merely from her own individual subjectivity but one created from her fusion with technology, science fiction myths, and the euphoria of late capitalist culture (what Frederic Jameson terms the hysterical sublime). In such works as EMPTY DREAM (1995), LAST DEPARTURE (1996) or ENTROPY OF LOVE (1996) she presents herself as an offspring of this universe, indeed as an emerging icon in it. After all, her family romance is of the Tokyo-bred cyberqueen thrust from the brow of a high-tech inventor father. One of his inventions, the *Himawari* (sunflower), is "a rooftop honeycomb de-

vice... that uses chromatic aberration to separate ultraviolet and infrared radiation from sunlight and then transmits this purified light indoors via a fiberoptic cable."<sup>12</sup> In other words the *Himawari* is a high-tech illumination device bred of organic structure (the honeycomb): a machine that purifies "natural light" (sunlight) to be used inside an artificial, man-made indoor environment. It too is a cyborg, perhaps best understood not as an invention of Mori's father's but her paternal figure.<sup>13</sup> Inventions both, the daughter and the illumination device circulate as offsprings of a world where genetics hails psychoanalysis and surrealism the unfamiliar unconscious of the cyborg. Neither is only human, except of course where conscience might make them so.

1) Also of note is Laplanche and Pontalis's statement that, "If Freud's discovery had to be summed up in a single word, that word would without doubt have to be 'unconscious.'" J. Laplanche and J.B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* (New York: W.W. Norton & Company, 1973©1967), p. 474.

2) See Alan A. Stone, M.D. "Freud's Vision: Psychoanalysis failed as science. Will it survive as art?" *Harvard Magazine*, Vol. 99, p. 3.

3) Donna J. Haraway, *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan@\_Meets\_OncoMouse* (New York: Routledge, 1997), pp. 131-171 for a discussion of "life itself"; p. 247 for genetics and its relation to definitions of the human.

4) Horace Freeland Johnson, "A History of Science and Technology Behind Gene Mapping and Sequencing," in: *The Code of Codes: Scientific and Social Issues in the Human Genome Project*, ed. Daniel J. Kevles and Leroy Hood (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992), p. 38.

5) Haraway, op. cit., p. 227.

6) *ibid.*, p. 88.

7) *ibid.*, p. 98. Discusses various kinds of custom-made transgenic mice.

8) Mariko Mori in: Dike Blair, "We've Got Twenty-Five Years," *Purple Prose*, July 1998, pp. 96-101.

9) Paul D. Miller, "Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori," in: *New Histories* (Boston: Institute of Contemporary Art, 1996), pp. 138-145.

10) Haraway, op. cit., p. 265.

11) *How Like a Leaf. Donna J. Haraway interviewed by Thyra Nichols Goodwin*. (New York: Routledge, 1998)

12) Lisa Corrin, "Mariko Mori's Quantum Nirvana," in: *Mariko Mori*, ex. cat., Museum of Contemporary Art, Chicago, 1998, p. 21.

13) A tear-drop shaped opalescent bulb glows as a result of this device for a few hours each day in Mori's New York studio.

MARIKO MORI, *BEGINNING OF THE END*,  
*LA DÉFENSE, PARIS, 1996*,

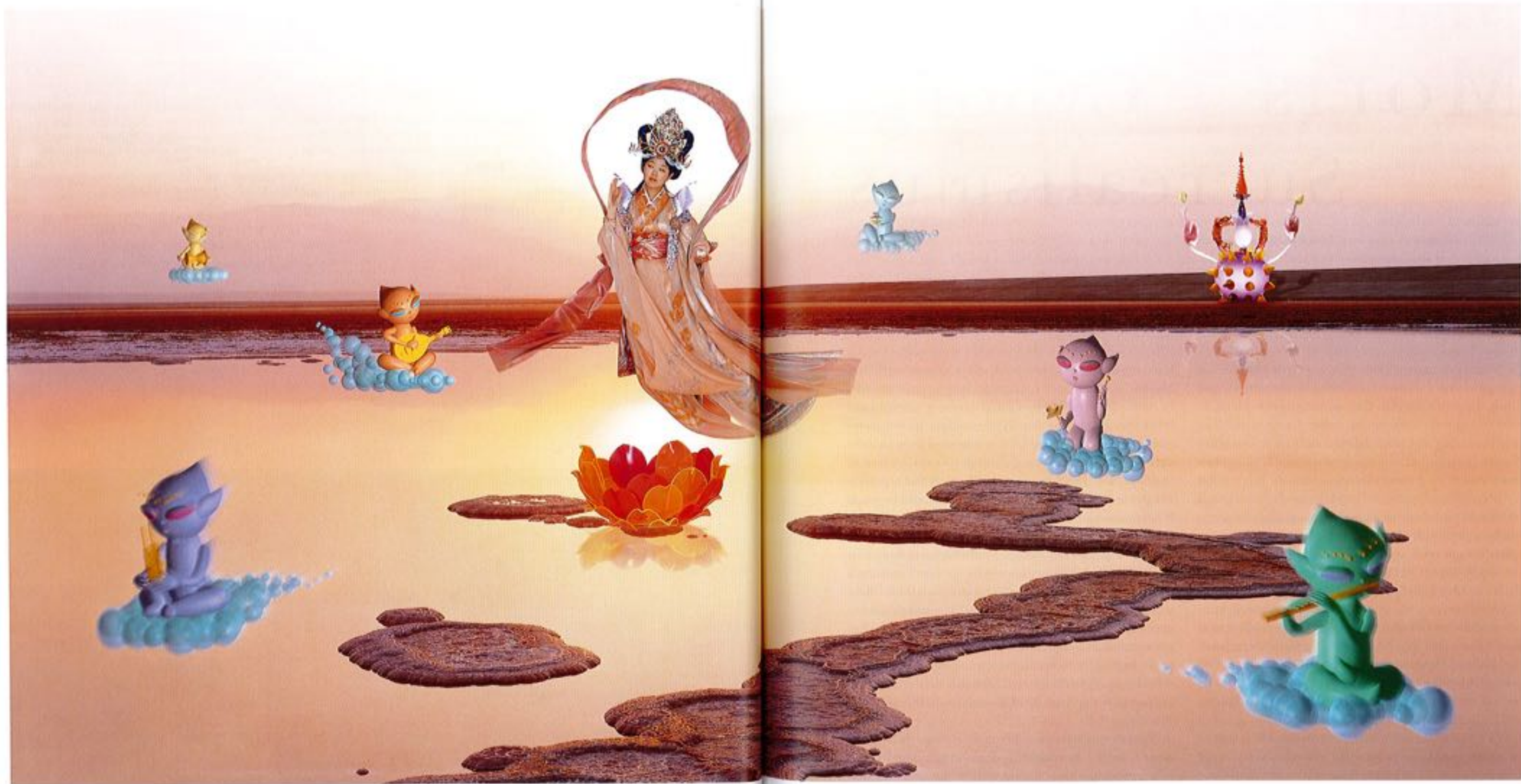
crystal print, wood, poster frame, 39 x 197 x 3" /

ANFANG VOM ENDE, *LA DÉFENSE, PARIS*,

Crystal-Print, Holz, Zinnrahmen, 99 x 500,4 x 7,6 cm.









# Mariko Moris Cyborg- Surrealismus

THYRZA NICHOLS GOODEVE

*Ich verlange, dass eines, der sich immer noch weigert,  
(...) ein Pferd auf einer Tomate reiten zu sehen,  
als Dummkopf gelten soll.*

André Breton

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts traten zwei eigentümliche narrative Forschungsansätze in Erscheinung, die beide danach fragten, was unsere Menschlichkeit eigentlich ausmacht. Beide drangen damit in ein Gebiet vor, das wohl irdisch, aber nicht mit Händen zu greifen beziehungsweise physisch real, aber von blossen Auge nicht sichtbar war. Im Jahre 1900 veröffentlichte Sigmund Freud seine *Traumdeutung*, ein Buch, von dem er sagte, es beinhalte die wertvollste aller Entdeckungen, die zu machen ihm beschiedenen gewesen sei.<sup>1)</sup> *Die Traumdeutung* ist nicht nur der Schlüssel zu Freuds gesamtem Werk, sondern auch zur Identität des zwanzigsten Jahrhunderts, insofern als sie den Zugang der Menschen zum Erkennen und Herstellen von Bedeutung, zu Symbolen und zum Leben der Psyche vollständig veränderte und nachhaltig prägte. Man könnte auch sagen, dass unregelmäßige Symbolisierungen – nicht nur von Hysterikern (Freuds Studienobjekte in den 90er Jahren des

THYRZA NICHOLS GOODEVE ist Kunst- und Kulturjournalistin sowie Dozentin am Whitney Museum, New York, im Rahmen des Independent Study Program.

letzten Jahrhunderts) – jetzt mit wissenschaftlichen Mitteln interpretiert werden konnten, statt wie bisher mit Hilfe von Mythen und Dichtung (obwohl die Wissenschaftlichkeit der Psychoanalyse in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erneut in Frage gestellt und Freuds Leistung ins Gebiet der Kunst verwiesen wurde).<sup>2)</sup> Der neu erschlossene Bereich war eine privilegierte Zone, die weder Vögeln, Schachteln noch Pflanzen zugänglich war, sondern allein dem Menschen. «Ich bin auch nur ein Mensch» heisst so viel wie anfällig sein für Fehler, Ambivalenzen und Unwägbarkeiten des Unbewussten, die jederzeit auftreten können. Ein schönes Beispiel dafür ist HALs Überschreitung seiner berechenbaren Computerexistenz in Stanley Kubriks *2001 – Odyssee im Weltraum*. Er begann sich zu irren und sich irrational zu verhalten, ja entwickelte eine ödipale Beziehung zu seinem Mentor. Mit anderen Worten, HAL hatte sich ein Unterbewusstsein zugelegt (und musste deshalb liquidiert werden).

Im Jahre 1900 entstand eine weitere Schlüsseltheorie, welche die möglichen Bestandteile des Menschlichen einzugrenzen suchte und zusammen mit der

Psychoanalyse (und als Gegensatz zu ihr) zur wichtigsten Wissenschaft zum Verständnis des Individuums und des «Lebens selbst» wurde.<sup>3)</sup> Wie Freuds «Entdeckung» des Unbewussten, ist die Genetik eigentlich eine Wiederentdeckung; sie beruht auf den Vererbungsgesetzen, die der Gärtnermönch Johann Gregor Mendel bereits im neunzehnten Jahrhundert formuliert hatte, und zwar aufgrund von Beobachtungen der faltigen beziehungsweise glatten Haut bei verschiedenen Generationen der Bohnenpflanze. Mendels Gesetze wurden 1900 neu entdeckt, was die Entwicklung der modernen Genetik auslöste (das Wort Gen wurde 1909 zum ersten Mal verwendet).<sup>4)</sup> Seither hat die Genetik ihre eigene Geschichte durchlaufen, von den auf Eugenik beruhenden Studien zur Reinheit und Vererbung von Rassenmerkmalen zu Beginn des Jahrhunderts über die Optimierung von Samen und Tieren durch Kreuzung in den 50er Jahren bis zu den polyorganisch transgenen Verbindungen zwischen Pflanze und Tier in den letzten Jahrzehnten.<sup>5)</sup>

Im Lauf dieser letzten Phase – also Mitte der 70er Jahre bis heute – scheint sich eine viel versprechende Wiederbelebung eines der loyalsten Zweige der Psychoanalyse abzuzeichnen. Die Transgenetik, besser bekannt als Gentechnologie, beinhaltet die Kreuzbefruchtung von Genen ehemals verschiedener, nicht miteinander verwandter Organismen, wobei auf der Molekularebene Zwitterwesen entstehen, die vor der Genforschung des zwanzigsten Jahrhunderts real unvorstellbar waren. In Äusserungen wie der folgenden reicht der Surrealismus der Naturwissenschaft die Hand: «Ich bin besonders von so interessanten neuen Wesen fasziniert wie etwa der Tomate, die ein Gen von einer am Meeresboden lebenden Kaltwasserflunder hat, das ein Protein beisteuert, welches das Erfrieren der Tomate verzögert», so Donna Haraway in ihrem Buch *Modest\_Witness*, «aber auch von der Kartoffel mit einem Gen der grossen Seidenmotte, das die Krankheitsresistenz erhöht. Bei *DNA Plant Technology* im kalifornischen Oakland begann man 1991 mit Testversuchen der erfrierungsverzögernden Verbindung von Tomate und Fisch.»<sup>6)</sup> Die Vorstellung solch neuer Wesen aus erfrierungsverzögernden Kombinationen von Tomate und Fisch erinnert doch sehr an die freien Assoziationen der Surrealis-

ten. *Löslicher Fisch* hiess der kleine Roman, den Breton 1924, gleichzeitig mit dem ersten *Manifest des Surrealismus*, veröffentlichte. Haraway benutzt denn auch den Terminus Cyborg-Surrealismus sowohl zur Beschreibung der Methode als auch des «eigenartigen» Forschungsgebiets der spätkapitalistischen Technowissenschaft, die sie in *Modest\_Witness* untersucht. So gesehen verblasst die «Schönheit» (surrealistisch ausgedrückt: ein Krampf der Realität) von Lautréamonts Maldoror, dem surrealistischen Helden schlechthin –, «so hübsch wie die zufällige Begegnung von Nähmaschine und Schirm auf dem Sezierstisch» – gegenüber den Wunderwerken (und Widersprüchlichkeiten), die aus den diversen transgenen Kombinationen hervorgehen – etwa der Maus, die im Dunkeln leuchtet oder genetisch so bestückt ist, dass sie an Brustkrebs erkrankt – und die heute bereits problemlos zu haben sind, ja im Falle der Krebsmaus in biotechnischen Laboratorien bereits obsolet sind.<sup>7)</sup> Meerjungfrauen mit blauen Schwanzflossen wie in Mariko Moris *EMPTY DREAMS* sind heute weniger mythologische Gestalten als vielmehr Repräsentanten des neuen transgenen Körpers, jener Verschmelzungen von Mensch und Tier, die in die zum Leben erwachten Träume des Cyborg-Surrealismus eingegangen sind.

Obwohl Mori in einem Gespräch meinte, dass die Frauen in ihren Arbeiten glücklich zu sein scheinen, weil sie Cyborgs seien und keine richtigen Frauen,<sup>8)</sup> weiss jeder, der sich mit Haraways häufig zitiertem, fast genau sechzig Jahre nach Bretons Manifest erschienenem *Manifesto for Cyborg* beschäftigt hat, dass die Unterscheidung von wirklichen Frauen und Cyborgs selbst schon eine überholte Fiktion und lediglich das Überbleibsel eines zähen Humanismus ist. Cyborgs sind grundsätzlich weder glücklich noch traurig, sondern wie wir alle Produkte von Geschichte und Verflechtungen, die sich aus unbewussten und bewussten Antrieben, Wünschen und komplexen emotionalen Schichten zusammensetzen. Haraways als ironisches Manifest präsentierte Aussage verwendet das halb wissenschaftliche, halb fiktionale Gebilde des Cyborg, um die sehr realen Veränderungen zu erläutern, die die Gesellschaft und Wissenschaft des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts prägen. Mit anderen Worten: Mariko Moris Frauen sind echte Cyborgs.



Während die Genetik Wesen hervorbringt, deren Ursprung zunehmend komplex und molekular «unsauber» ist, Wesen, welche die Grenzen zwischen Natur und Kultur, Menschlichem und Nichtmenschlichem verschwimmen lassen, bleibt nach wie vor offen, ob diese Intimität zwischen Maschinen, Menschen, Tieren und immateriellen Bereichen nicht eine neue Form des Unbewussten erzeugt. Hat sich im Gefolge des scheinbar zufälligen zeitlichen Zusammentreffens von Freuds Publikation der *Traumdeutung* im Jahre 1900 und der Begründung der modernen Genetik ein eigenes Unbewusstes entwickelt? Ich möchte behaupten, dass dies zutrifft, und das ist es genau, was Haraway mit dem Begriff des Cyborg-Surrealismus meint. Wir leben also in einer Welt, in der das einst phantastische Bild der Vereinigung von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch im molekularen Bereich Wirklichkeit geworden zu sein scheint. Und jetzt mögen wir uns fragen, welche unbewussten Vorstellungen solche Wesen wohl in sich tragen.

In seinem Essay «Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori»<sup>9)</sup> nimmt Paul D. Miller Bezug auf den Surrealismus, um Moris Hochgeschwindigkeits-Verdichtungen von moderner Grosstadt (japanisch: *santo*) und Japans wechselhafter Geschichte zu erklären – einem Geflecht aus chinesischer Kultur, Buddhismus, Schinto-Religion, Christentum und westlichem Hightech-Kapitalismus. Anders formuliert, Moris Surrealismus hat wenig mit dem Unbewussten zu tun, aber sehr viel mit der neuen globalen Kultur, für die Japan zum Synonym geworden ist: Es ist eine Kreuzung der Kulturen, ein Produkt «der Wechselwirkung zwischen der Vorstellungswelt und ihrem Umfeld», ganz so wie auch Mori selbst «zwar überall im globalen Dorf zuhause ist, aber dennoch in der japanischen Tradition verwurzelt bleibt».

Wo aber bleibt in diesem Kontext das Unbewusste, wo es doch das Unbewusste und nicht die bewusste Vorstellungskraft ist, in dem die surrealistische Demontage und Rekonstruktion der Realität stattfindet? Am Ende von *Modest\_Witness* fordert Haraway eine Theorie eines «ungewohnten Unbewussten, dessen Urszene eine ganz andere wäre, wo alles eben nicht von den Dramen der Identität und des Geschlechts herrührt».<sup>10)</sup> Zur Erläuterung sagt

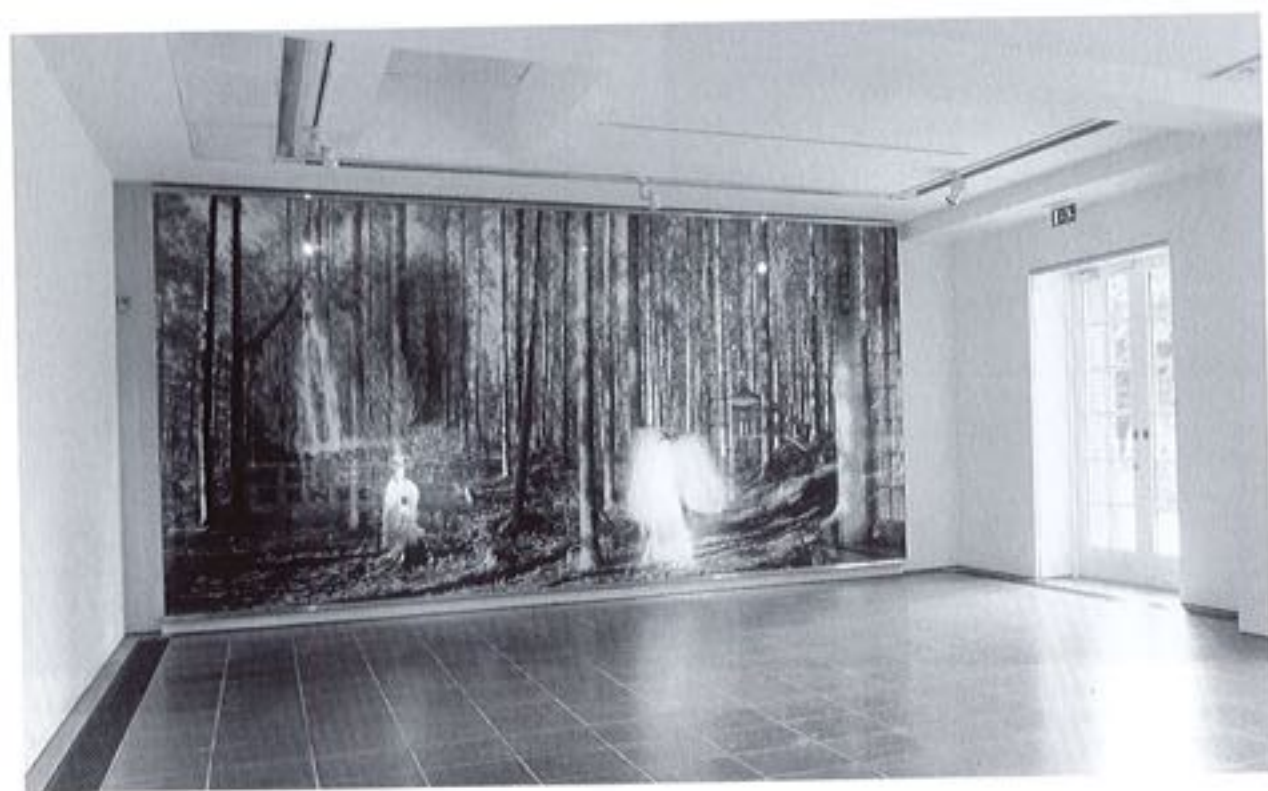
MARIKO MORI, ENTROPY OF LOVE, 1996,  
color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /  
ENTROPIE DER LIEBE,  
Farbphotographie auf Glas, 305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.



sie ausdrücklich: «Das Wort soll im eigentlichen Sinn verstanden werden. Wenn etwas nicht vertraut (engl.: *unfamiliar*) ist, gehört es nicht zur Familie. Etymologisch betrachtet meint der Ausdruck *familiar* eben die Familie, aber jene Dinge, die uns heute blind erwischen, sind uns nicht mehr unbedingt vertraut in dem Sinn, dass sie in der Familie liegen. Man könnte auch sagen, dass all die neuen Beziehungsformen, die wir zur Zeit zwischen dem Organischen und dem Anorganischen, dem Physischen und dem Immateriellen, dem Tierischen und dem Menschi-

chen erleben – Beziehungen, die uns selbst ebenso formen wie das, was wir unsererseits formen –, in den Begriffen eines uns nicht vertrauten Unbewussten neu gedacht werden müssen.»<sup>11)</sup>

Es ist die Entstehung oder doch die Ankündigung eines solchen Orts des unvertrauten Unbewussten, mit dem uns Mariko Moris Arbeit letztlich konfrontiert. In den unvertrauten spirituellen, kulturübergreifenden, umweltbezogenen und psychisch schillernden Zwittergestalten (*mutalities*, sagt Miller), die sie in die Welt setzt, scheinen Elemente der sur-



MARIKO MORI, KUMANO, 1997–98,  
color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /  
Farbphotographie auf Glas,  
305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.

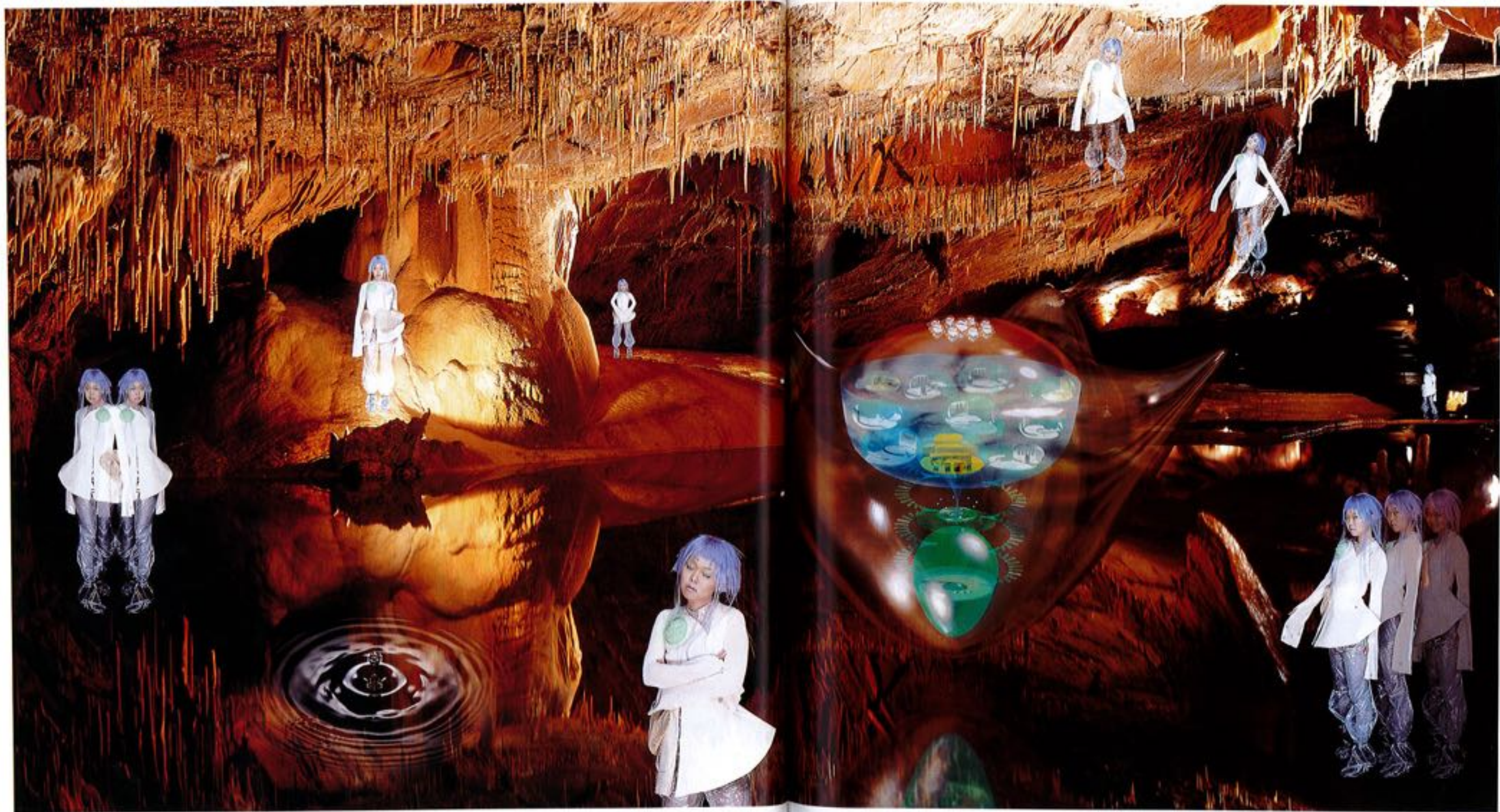
realistischen Kunst auf. «Cyborg-Surrealismus» könnte man kurz und präzise nennen, was Mori betreibt. Und das wäre zugleich auch eine treffende Beschreibung der anscheinend unbewusst verwandelten Kraft und Verrücktheit eines grossen Teils der Kunst der 90er Jahre, von Tony Ourslers anrührenden, angstgequälten Techno-Puppen über die Verwandlungsgeschichten und den Fortpflanzungsmythos in Matthew Barney's CREMASTER-Zyklus bis zum «euphorischen Enthusiasmus» von Jeff Koons' Materialzelebrationen. Die Kraft solcher Kunst liegt in der Beschwörung von etwas, was dem Unbewussten sehr nahe kommt (deshalb wird der Begriff «surreal» oft leichthin auf diese Arbeiten angewendet), stammt aber kaum aus demselben Universum oder Gen-Pool wie jene eines René Magritte, Max Ernst, Salvador Dalí oder einer Dorothea Tanning. Am Ende unseres Jahrhunderts beschwören die Arbeiten von Oursler oder Barney nicht so sehr einen Bereich des menschlichen Unbewussten, als einen, der aus der Verschmelzung von Dingen hervorging, die dem Unbewussten offensichtlich fremd sind. Von dieser Art ist auch der nahezu archetypische Cyborg-Surrealismus von Mariko Mori. Weder Traum noch Bewusstseinsstrom, weder freie Assoziation noch automatisches Schreiben, vermitteln die von ihr geschaffenen (und bewohnten) Bilder und Welten das Gefühl einer unheimlichen psychischen Projektion, die sich nicht allein aus ihrer eigenen individuellen Subjektivität speist, sondern auch das Werk ihrer Fusion mit Technologie, Science-fiction und der Euphorie der spätkapitalistischen Kultur (die Frederic Jameson als das «hysterisch Sublime» bezeichnete) ist. In Arbeiten wie EMPTY DREAM (Leerer Traum, 1995), LAST DEPARTURE (Letzte Abfahrt, 1996) oder ENTROPY OF LOVE (Entropie der Liebe, 1996) stellt sich Mariko Mori selbst als Erzeugnis dieses Universums dar, ja als eine darin erscheinende Ikone. Laut ihrer legendären Familiengeschichte ist sie schliesslich die in Tokio aufgewachsene Cyberqueen, Kopfgeburt ihres Vaters und Hightech-Erfinders. Eine seiner Erfindungen heisst *Himawari*, Sonnenblume. *Himawari* ist «ein auf dem Dach befindlicher Honigwabenmechanismus . . . , der chromatische Abweichungen dazu benutzt, ultraviolette und infrarote Strahlung von Sonnenlicht zu trennen und dieses gereinigte Licht mittels Glasfaserkabel in

Innenräume zu übertragen.»<sup>12)</sup> *Himawari* ist demnach ein Hightech-Beleuchtungsmechanismus, der aus einer organischen Struktur (der Honigwabe) entwickelt wurde, ein Gerät, das «natürliches Licht» (Sonnenlicht) reinigt, um dann in einer künstlichen, von Menschen geschaffenen Umgebung in Innenräumen eingesetzt zu werden. Auch das ist ein Cyborg, der wohl am besten nicht als Erfindung ihres Vaters, sondern als Mariko Moris eigentliche Vaterfigur verstanden werden sollte.<sup>13)</sup> Beide Erfindungen, Tochter und Beleuchtungsanlage, sind Produkte einer Welt, in der sich die Genetik mit der Psychoanalyse vermählt und der Surrealismus mit dem unvertrauten Unbewussten des Cyborg. Keine von beiden ist rein menschlich, es sei denn, das Bewusstsein mache sie dazu.

(Übersetzung: Hörmann/Parker)

- 1) Freud laut Klappentext von: *The Interpretation of Dreams*, Avon Books, New York 1965.
- 2) Vgl. dazu: Alan A. Stone, «Freud's Vision: Psychoanalysis failed as science, will it survive as art?» (Die Psychoanalyse hat als Wissenschaft versagt, wird sie als Kunst überleben?), *Harvard Magazine*, Bd. 99, p. 3.
- 3) Donna J. Haraway, *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan@\_Meets\_One\_Mouse* □ Routledge, New York 1997, S. 131–171, zum Begriff des «life it-self»; S. 247 betreffend Genetik und Definition des Menschen.
- 4) Horace Freeland Johnson, «A History of Science and Technology Behind Gene Mapping and Sequencing», in: *The Code of Codes: Scientific and Social Issues in the Human Genome Project*, ed. Daniel J. Kevles and Leroy Hood, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1992, S. 38.
- 5) Vgl. Haraway, a.a.O., S. 227.
- 6) Ebenda, S. 88.
- 7) Ebenda, S. 98 über verschiedene Arten «massgeschneiderter-transgenerer Mäuse».
- 8) Mariko Mori in: Dike Blair, «We've Got Twenty-Five Years», *Purple Prose*, Juli 1998, S. 96–101.
- 9) Paul D. Miller, «Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori», in: *New Histories*, Institute of Contemporary Art, Boston 1996, S. 138–145.
- 10) Haraway, a.a.O., S. 265.
- 11) *How Like a Leaf*, Donna J. Haraway interviewed by Thyra Nichols Goodlee, Routledge, New York 1998.
- 12) Lisa Corrin, «Mariko Mori's Quantum Nirvana», in: *Mariko Mori*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art Chicago, 1998, S. 21.
- 13) Laut Lisa Corrin brennt in Moris New Yorker Studio als Resultat dieses technischen Wunders täglich einige Stunden lang ein tränenförmiger Leuchtkörper.





MARIKO MORI, MIRROR OF WATER, 1996–98, color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /

WASSERSPIEGEL, Farbphotographie auf Glas, 305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.



**Edition for Parkett Mariko Mori Star Doll, 1998**

Doll with microphone, earphones, white boots, white stockings, red plaid skirt, top in blue, black and white, transparent bracelets, yellow shoulder pads, brooch and blue hair.

Height: 10¼"

Edition of 99, signed and numbered certificate

Puppe mit Mikrofon, Kopfhörer, weissen Stiefelchen und Strümpfen, Jupe mit rotem Schottenmuster, blau-schwarz-weissem Oberteil, transparenten Armreifen, gelben Schulterpatten, Brosche und blauem Haar.

Höhe: 26 cm

Auflage: 99, signiertes und nummeriertes Zertifikat

(PHOTO: MANCIA/RODMER)







Atmospheric traces of mood: changes of climate mapped in a constellation of words.

Atmosphärische Stimmungsspuren: Wetteraufzeichnungen als Wortsternkarte.

**PARKETT 54**

**RONI HORN**

**FROM: YOU ARE THE WEATHER, 1998**

Two-color silkscreen on Arches in wooden frame, 21 1/8 x 25 1/8", printed by Lorenz Boegli, Zurich. Edition of 60, signed and numbered, \$ 850

**AUS: YOU ARE THE WEATHER, 1998**

Zweifarbiger Siebdruck auf Arches in Holzrahmen, 53,7 x 63,8 cm, gedruckt bei Lorenz Boegli, Zürich. Auflage: 60, signiert und nummeriert, sFr. 1100.-

Shooting star: When collective identity collides with cyber culture, the child of the future is born.

Sternschnuppe: In rasanter Jungfernzugung bricht die Zukunft aus der Gegenwart heraus.

**PARKETT 54**

**MARIKO MORI**

**STAR DOLL, 1998**

Doll with microphone, earphones, white boots, white stockings, red plaid skirt, top in blue, black and white, transparent bracelets, yellow shoulder pads, brooch and blue hair; height: 10 3/4".

Edition of 99, signed and numbered certificate, \$ 490

**STAR DOLL, 1998**

Puppe mit Mikrophon, Kopfhörer, weissen Stiefeln und Strümpfen, Jupe mit rotem Schottenmuster, blau-schwarz-weissem Oberteil, transparenten Armbändern, gelben Schulterpatten, Brosche und blauem Haar; Höhe 26 cm.

Auflage: 99, signiertes und nummeriertes Zertifikat, sFr. 650.-

