



Franz Graf

March–May 1990
Location Dorotheergasse
Artist book, record
(ill. p. 266)

Press Release

Installation rund um die Edition der Schallplatte *And Day Is Breaking and Night Is Falling* von Franz Graf und Johanna Arneth. Die Schallplatte ist auf der einen Seite schwarz und auf der anderen weiß. Die Hüllen sind einzeln geprintet und bemalt – schwarze Kreise sind auf einer Seite individuell gezogen, das heißt divergierend auf jeder einzelnen Kopie. Der Sound ist minimal: Franz Graf's Beitrag auf der schwarzen Seite besteht aus einem wiederholten weißen Rauschen, Johanna Arneth trägt auf der weißen Seite ein Orgelstück vor.

Text

Brigitte Huck, in: Franz Graf, W.C. Feminino, W.C. Masculino, 22nd São Paulo Art Biennial, Ausst.-Kat., hrsg.: BMUKK, 1994

Aus einer konzeptuellen Haltung heraus arbeitet Franz Graf im wiederentdeckten Feld der Abstraktion. Licht und Raum sind sein zentrales Thema, das konstitutive Element die Zeichnung. Transparentpapier wird von beiden Seiten mit Graphit bearbeitet, aus einer unendlichen Anzahl kleiner, kurzer Striche formieren sich geometrisch konstruierte Muster und Elemente organischen Ursprungs zu schematisierten Bildern, die, in konzentrischen Kreisen angeordnet, Energien von schwarzen Löchern in einem unendlichen Universum entwickeln. Die Blätter werden zwischen Glasplatten montiert und zu Tableaus zusammengefügt, mitunter in industriell gefertigte Stahlrahmen gespannt, zu quasi-kubischen, wandparallelen Raumrastern gefügt, deren Strenge und formale Beschränkung die konzentrierten Ordnungssysteme der Zeichnung architektonisch aufladen und sie ins Dreidimensionale erweitern. Das Licht, das durch die milchigen Scheiben dringt, konstituiert eine eigene, immaterielle Materialität und ist als atmosphärisches Gestaltungselement der Faktizität der Zeichnung gleichgestellt.



Ad Reinhardt: Red Painting and Works on Paper by Josef Albers, Ad Reinhardt and Robert Ryman

May–July 1990
Location Dorotheergasse
(ill. p. 268)

Press Release

Around 1950, Ad Reinhardt began to limit his color palette and to paint strict grid structures in shades of red or blue. *Red Painting*, 1953, was created in the year Reinhardt abandoned principles of asymmetry and irregularity altogether. Through subtle tonal variations, Reinhardt explored the spatial effects of the color red. Shortly thereafter he began the complex of works known as *Black Paintings*, which he would continue until his death in 1967. His polemical writings and comics polarized his audience in the 1950s, but in the following decade, he exerted an extremely strong influence on a younger generation of minimalist and conceptual artists.

Richard Artschwager

Multiples
August–September 1990
Location Dorotheergasse
(ill. p. 270)

Press Release

Multiples

As an artist, Richard Artschwager was a student of Amédée Ozenfant; he also studied microbiology, was a secret agent and cabinetmaker and created furniture-like sculptures and multiples that play with the defamiliarization of everyday objects. These are made of acrylic and formica, which often represent artificial wood. His work is situated between Pop Art, Minimalism, and Conceptualism, aiming at deception and illusion in regard to visual perception.

Beginning in the sixties, Artschwager distributed a series of trace elements throughout the world, which he called “blps.” These graphic marks made unexpected appearances in all manner of places.

“Take one of those marks and put it somewhere ... take a felt marker on a newspaper ... black dots blocking out somebody’s eyes; somehow the black dot traveled, as a thing unto itself, not round but elongated. It turned into a ‘blp,’ and there it was.”



Invitation, 1990

Hanne Darboven

opus 26, 1989/1990
Eine Arbeit Ein Zyklus, 1971
September–October 1990
Location Dorotheergasse
Edition
Concert at the Wiener Musikverein
(ill. p. 272)

Review

Der Standard, 24.9.1990

Partituren der Besessenheit als Klangtapeten für das Auge.

Auf der Suche nach Authentizität und Einzigartigkeit gelingt es der deutschen Künstlerin Hanne Darboven, die im internationalen Kunstdiskurs im Spitzenfeld rangiert, seit Jahren ihre „Handschrift“ zu finden. Und dies im doppelten Wortsinn: Da ihre Werkzyklen aus zahlreichen geschriebenen Einzelblättern bestehen, in denen die Künstlerin durch Markierungen, Nummerierungen, Musiknoten und wiederholte Anmerkungen Augenblicke des Schreibens zerlegt und aus dem Festschreiben der Zeichen Methoden entwickelt hat.

Seit Ende der 60er-Jahre praktiziert Hanne Darboven unermüdlich und in disziplinierter Weise das Schreiben, in dem sie schreibt, ohne zu schreiben. Ihr Betätigungsfeld ist nicht die Literatur, sondern die bildende Kunst.

Die Galerie Metropoli präsentiert nun die Installation „Opus 26“ von Hanne Darboven, indem sie in handgeschriebenen Partituren den Aspekt Musik in ihrem vielschichtigen Œuvre darstellt. Auf einer Vielzahl einzelner Blätter in DIN-A4-Format mit Notenlinien erschafft sie ihr numerisches Konzept, transformiert den Text in „Zahlenworte“ und ersetzt diese durch Zahlenoperationen. Das visuelle Gebäude der Bildkomposition ist beeindruckend.



HANNE DARBOVEN, 1990

Die Anfänge der künstlerischen Arbeit von Hanne Darboven liegen in der Zeit ihres New-York-Aufenthalts. Auf sich selbst zurückgeworfen in der großen Stadt, begann sie, mit Tagebuchaufzeichnungen. Daraus entwickelte sich der Gedanke, das Auf- und Abschreiben zeitlicher Abläufe, wie es sich in den Tagebüchern darbot, an die Systematik der Darstellung räumlicher und flächiger Dimension zu binden, wie in ihren Zeichnungszyklen sichtbar wird.

Ihre variantenreichen Schreibarten weisen auf die Subjektivität der Künstlerin und auf den Zeitpunkt des Schreibaktes hin. Für Hanne Darboven ist das Schreiben keine Philosophie noch eine systematische Erforschung der Welt der greifbaren Gegenstände. Das Schreiben ist selbst ein Element dieser Welt, und kann als solches nur Objekt des Forschens sein.

Das Bild wird Zahl, die Zahl wird Klang

Transformation von Worten in Zahlen, Transformation von Zahlen in Töne: Die fünf Linien und vier Zwischenräume eines Notensystems hat Hanne Darboven zusammen mit dem Geiger Friedrich Stoppa den neun Ziffern gleichgesetzt und so numerische Abfolgen in einen–diatonischen–Klangraum projiziert.

Das Ergebnis, „Opus 26“, Quartette, Modell 1–9, wurde von einem Streichquartett mit Stoppa als Primarius am Samstag im Brahmsaal des Musikvereins dargeboten. Es wirkt wie ein fahler Abglanz, eine halbverschwommene Evokation minimalistischer und neoklassizistischer Bestrebungen: So zähflüssig in der durchgehend geradzahligen Rhythmik, so eingeeengt kreisend im Tonraum der einzelnen Instrumente, so mühsam in den nach durchmessener Kürzest-Strecke zwanghaft abschließenden Dreiklängen präsentieren sich die Modelle wie einförmige Tapetenmuster.

Wie viel davon auf das Konto Stoppas geht, kann man nur vermuten, und für das ästhetische Werturteil ist es ohnehin belanglos. Als kompositorische Äußerung jedenfalls darf Darbovens Werk vernachlässigt werden. Wen es aber nach einer Total-Dokumentation ihrer übergreifenden künstlerischen Produktionen gelüstet, der sei im musikalischen Bereich auf die zur Ausstellung erschienene Doppel-CD verwiesen, die „Opus 26“ in seiner ganze Breite festhält.

This arrangement was called “Hermeneutik des Gesprächs” (“Hermeneutics of Conversation”). The viewer could have referred back to the “basic vocabulary” in the window-panes; it would have helped him/her to blend the new material into the redundant dialogue. However, when shifting to the display of words, the eye paused at a mirror. Suddenly the viewer was confronted with his/her own image operating in this cell. It seemed almost like an enlarged image of the brain with its language center being virtually spread out as a furnished interior. In front of the mirror was a closed wooden chest with a sentence sequence carved into it that could be endlessly extended: “I think of you, you think of me.” This “object of desire” at the mirror provided the objective pendant for the narcissistic ego. At the other end of this room was an empty aluminum stand with individual letters and index numbers cryptically arranged on its crossbeam. Were these the structural skeleton and the syntactical layout of Locher’s spatialized language model?

The gallery’s rooms were clearly delineated, yet resembled a picture puzzle, and Locher made impressive use of them to demonstrate a fundamental issue of his seemingly difficult art: the (topo)logical and psychological correlation between inhabiting language and being inhabited by it. This installation embodied the structuralist duality of “I speak language” and “language speaks me.” Indeed, it illuminated the fact that subject and object are separate yet also interwoven, like the two sides of a Möbius strip. Locher tries to probe this dialectic in the interplay between language as a purely rational, logical system and its emotionally charged usage. In so doing, he conflates the two phases of critical thinking about language that are depicted in the transition from Ludwig Wittgenstein’s rigorously positivistic Tractatus to his Sprachspiele (language games), inspired by aesthetic structures. Locher is not so much concerned with the semantic function of language (as is Jenny Holzer) or the tautological short circuit between word and image (as in Joseph Kosuth’s work). His focus is the pragmatic dimension, in which syntactical connections function as determinants of a verbal exchange—similar to the function of practical items and furnishings of a living room.

Gerwald Rockenschaub

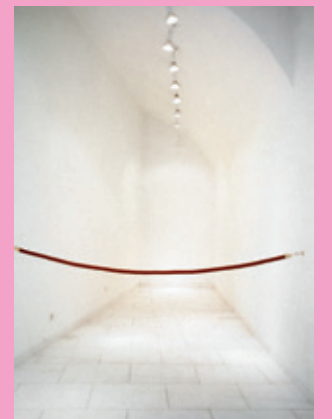
February–March 1991
Location Dorotheergasse
Publication
(ill. p. 276)

Text

Helmut Draxler, in: Gerwald Rockenschaub, publication edited by Galerie Metropol on the occasion of the exhibition at the Kunstmuseum Luzern 1991

“The crucial issue is: how does the artwork relate to us, where does it stand and where do we stand? Is the ‘art space’—the space that it comprises and needs by virtue of its intrinsic tendency, energy and formal structure—related to ‘actual space,’ the space in which the viewer finds himself or not? The boundary between formed art space and unformed free space is referred to here as an aesthetic boundary. This boundary is by no means constant and impenetrable.”—E. Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, (The Significance of the Aesthetic Boundary for the Art Historical Methodology), 1932

The passage cited above is an early example of a progressive, reception-oriented understanding of art history. At the same time, however, it sets down a number of traditional categories (artwork, energy, formal structure) and polarities (between art space and actual space). This triggers relevant questions such as: what would a modern theory of reception look like? What more up-to-date categories could be named to outline the concerns of recent art? There is also the delicate issue of “what comes after”: What role can the aesthetic boundary play after it has been superseded by the productivists and activists? And: was postmodernism an attempt to draw new boundaries or was it the dispersal and dissolution of all boundaries (a bubble of consciousness bursting) that made these boundaries become more interesting and even necessary?



Untitled, 1991

Thomas Locher

Keine Rede ohne Antwort
November–December 1990
Location Dorotheergasse
(ill. p. 274)

Review

Markus Brüderlin, Artforum, April 1991, Vol. 29, No. 8

Last December and January, pedestrians wandering through Vienna’s antiques district might have been surprised by the endless series of words (in German) that were cut out of opaque black plastic sheeting and hung in the gallery’s windows. Were these typography samples a store’s inventory or a new kind of linguistic peepshow? Thomas Locher promised “Keine Rede ohne Antwort” (“No Talking Without an Answer”) in the title of his installation. Inside, in the seemingly dematerialized cell, the viewer found a set of objects: an aluminum table and two chairs meaningfully facing one another in a conversational arrangement. Here, too, normal use was disrupted by a series of words notched into their surfaces. There was a set of demonstrative and personal pronouns (“I,” “you,” “that one,” “this one,” etc.) on the seat of each chair, and on the tabletop were two identical pairings of sentences that described an imaginary communication: “I talk. I talk to you... I divulge it to you.” The arrangement made it sound like a parody of Jürgen Habermas’s conception of a nondominant verbal interaction.



Installation view, 1990