

zwischen dem Betrachter und dem Werk und liege nicht in der Konfiguration des Werkes selbst.

Der Eingriff in die Identität der Objekte wird von Ray nicht postuliert, sondern evident vorgeführt (To put the thought physically in the world). Das vermeintliche Déjà-vu erweist sich für den Betrachter in der genauen Examination, die von Neugier stimuliert wird, als voll von Überraschungen.

In diesem Sinne agiert der Künstler wie ein Magier, erzeugt Verblüffung.

In den skulpturalen Arbeiten geht es nicht um das Finden neuer Formen, sondern um die Abweichungen von der Konvention, der allgemeinen Struktur.

Das dritte Objekt der Wiener Ausstellung ist eine nackte männliche Schaufensterpuppe, die mit einem Detail ausgestattet ist, das in dieser Repräsentation des Körpers sonst nur hügelig angedeutet wird: das Genital. Der Realismus von dessen Darstellung durchbricht in provokanter Weise die Illusion des Perfekten, ist in seiner physischen Präsenz verletzlich und verursacht einen „Wahrnehmungswechsel“.

Der eigene Körper war in früheren (Performance-)Arbeiten von Charles Ray zentrales Element und Teil von Skulpturen: Die Kombination des nackten Körpers mit Stahl und die Polarisierung von Körper und Kopf (body and mind) skizzierte einen Diskurs über Körperlichkeit, Gewalt, Verletzung und Störung, in dem ein spezifischer Körper vom Tod bedroht wird.

In den neueren Arbeiten wird der leibliche Künstler ersetzt durch eine Schaufensterpuppe, die eine Nachbildung des Kopfes (mind) oder der Genitalien (body) von Charles Ray trägt.

Die Puppe in ihrer physischen Präsenz ist real intensiver als jede metaphorisch unterlegte Bedeutung. Als Körper stellt sie einen Widerstand gegen die Tendenz dar, im Blick auf Erhabenheit und Transzendenz den Körper als unperfekt zu verachten.

Elke Krystufek + Franz Graf = Galerie Metropol

January–February 1992
Location Dorotheergasse
Publication: Arbeitsbuch Religion
(ill. p. 290)

Review
Johanna Hofleitner, Artforum, Summer 1992

In three rooms on two floors, Elke Krystufek and Franz Graf dramatize the possibilities of energy flow, exploring the different intensities and conditions of potential energy. In a moving stream produced by expansion and decentralization (Krystufek), as well as by concentration and the definition of boundaries (Graf), the two artists display a rich spectrum, turning the gallery space into a stage on which events unfold. It is up to the viewer, however, to play a part on this stage and project his/her own history onto it. The artists provide the raw material, but the viewer must choose the role. At the entrance, one finds oneself in a paper forest composed of countless signs, all bearing the unmistakable mark of autobiographical description. Letters, newspaper clippings, Polaroids, and drawings are mixed with pieces of clothing, balloons, cigarettes, and plastic bags: the individual elements slowly coalesce into a fragmentized, female self-portrait. In this shy experiment of producing a minimal order along stretches of string, yarn, tape, and wire, the fragments let one begin to sense a totality only by their very density. In a luxuriance of private mythology, the fragments capturing a 21-year-old life story, just before the onset of the present—most vulnerable by its immediate proximity—could be too mercilessly exposed. Such a consequence of total self-exposure is offset in the next room by the graphic precision of the work.

From his earlier, nearly spiritual installations that demonstrated the transparency and transcendence of drawing, Graf has retained only a monochrome black ink drawing, over six feet tall, which surrounds the viewer and the interior space of the gallery. Krystufek has suspended a delicate, withdrawn arrangement consisting of a photo, a goat's skull, and a plastic rose above a worn studio chair. On the one hand, this sculptural construction frees that private mythology from its egocentric frame of reference and, on the other, it playfully diverts its insinuated development toward real, physical exposure. A fugitive nude self-portrait is partly concealed by a trifling poem by Goethe's anacreontic predecessor J. W. L. Gleim that evokes lust for life—and not least of all eroticism—in a memento mori mood: "Pick roses, roses bloom . . ." The viewer is drawn by voyeurism into the text.

On the lower floor, the means of expression are shifted. The entire floor space is strewn with graffiti-like drawings and texts by Krystufek: the present-time act of writing and drawing as an energy-event counterpoints the documentary memories on the upper floor. The themes do not camouflage personal involvement, but they do expand the subjective myth into the realm of social, urban reality. The spiraling train composed of many little scribbled cars follows the rotations of an ophthalmologist's revolving chair, skinned down to its structural skeleton. The broken switch is capable only of making the chair circle monotonously, nonstop on its own axis.

One's eyes can only momentarily catch the two photos attached to the end of the footrest: a snapshot of the artist in garters beside a portrait of Marilyn Monroe.

In releasing their energies on each other and on the viewer, Krystufek and Graf are not searching for union; they stop short of actually touching, remaining in that tense and friction-laden state of approach. They set free an eroticism in art that is situated in a kind of no man's land, between the borders, an arena that only seldom allows for tangents and defines itself precisely by being nobody's property. One's own territory is carefully maintained, and one's autonomy remains inviolate. And yet there is an awareness of one another and a willingness to move boundaries, to come closer. Each artist demonstrates a mechanism for responding to the other.

As different as their methods may be, they open a channel of communication.

Walter Obholzer

Vertikale Panoramen
February–March 1992
Location Dorotheergasse
Publication
(ill. p. 292)

Text
Walter Obholzer

Vertikale Panoramen

Das vertikale Gefühl ist das eines abstrakten (geistigen) Raumes, ohne Ausdehnung in die Umgebung, wie durch die eigene Körperachse. Dieses abstrakte Raumgefühl kann als der nicht-physikalische-technische Raum bezeichnet werden. Ein Raum, der erst durch die Bestimmung eines Ortes begreifbar wird. Es ist also nicht die Absicht, sich mit irgendwelchen realen Räumen auseinanderzusetzen. Wesentlich für die Arbeiten ist das „Stiften von Orten“, wobei die einzelnen Werke selbst die Orte sind.

Durch die Immaterialität dieser Malerei sinkt das Bild gleichsam in die Mauerebene ein. Malerei und Wandfläche entwickeln so ein räumliches Klima, das einen direkten körperlichen Bezug herzustellen vermag. Momente des Abdrucks tauchen auf, Komplexität kultureller Phänomene und Kombinationsmöglichkeiten. Eine freie Beweglichkeit wird möglich.



ELKE KRYSTUFEK
Hanging Sculptures, 1992



Installation view
Vertikales Panorama, 1991
tempera on aluminum
264x28 cm

Einige entstanden nach ornamentalen Vorbildern und verstehen sich auch als Portraits imaginärer Personen. Dabei geht es nicht um die Darstellung bestimmter historischer oder lebender Personen oder Gesellschaften, sondern überhaupt um eine gültige Möglichkeit von Selbstdarstellung. Die Wahl einer bestimmten und gestalteten Umgebung ist wie das Zeigen von Fotos oder das Vorspielen von Lieblingsschallplatten eine indirekte Art der Selbstdarstellung – Visionen und Utopien einer wirklichkeitsfreien Welt.

Die Beziehungen der Formen zueinander sind wie in einer Zeremonie hauptsächlich rhythmisch und zeremoniell. Es entwickelt sich daraus ein bestimmtes System ähnlich einer Sprache. Die vertikalen Panoramen sind keinesfalls Abbildungen von Ideen oder Idealen, sondern Abbild des Wollens.

Ein weiterer bestimmender Teil der Arbeiten ist die Idealisierung der Räumlichkeit; ohne Gefühle der dritten Dimension in den gemalten Tafeln irgendwie imitieren zu versuchen. Wenn sich eine Räumlichkeit aus anderen Gründen nicht vermeiden läßt, so ist der Raum so flach wie möglich gehalten. Auf keinen Fall tiefer als die Stärke einer üblichen Mauer.

Die Idealisierung der Formen ergibt eine ästhetische Selbständigkeit der „abgebildeten Dinge“ aus der gegenständlichen Welt. Sie haben dadurch den Wert reiner Sinnbilder ihrer Wirklichkeit.

Rudolf Stingel

April–May 1992
Location Dorotheergasse
(ill. p. 294)

Press Release

Rudolf Stingel hält die Prägung, die er unterschiedlichen Kulturen verdankt, in seinen Arbeiten, die er im internationalen Kontext entwickelt, aufrecht. 1989 gibt er einen kleinen Katalog heraus, eine „Betriebsanleitung“ mit einem Einband in Orange – die Farbe, die er in den meisten seiner Bilder und Installationen verwendet. Die Betriebsanleitung zeigt Fotos, wie er Bilder schematisch produziert und welche Bestandteile dafür notwendig sind (Mixer, Spritzpistole, Tüll, Leinwand, bunte und siberne Farbe). Dieser Katalog bestimmt seither seine Laufbahn als Maler, jedesmal ist er verbindliche Referenz. Seine Bilder ebenso wie seine Objekte legen a priori keinen Sinn fest – Sinn konstituiert sich in der Wahrnehmung des Betrachters.

Francesco Bonami: „Zuweilen erfordert die Kunst Zufälle und Chaos. Wie werden wir also mit einem Ereignis fertig, das einerseits im Chaos verwurzelt ist, und andererseits mittels der genauen Regeln einer Gebrauchsanweisung betrachtet werden will, wobei die unerläßliche Mode d’emploi einen Anfang und ein Ende impliziert? In einem solchen Fall wird das Gemälde zu einer Geschichte unter vielen, und als solche unwirklich. Geschichten gibt es nur im Reich des Filmes, und der einzige Grund, warum wir sie aufsaugen, besteht darin, daß wir das Chaos hassen, zu dem wir verdammt sind. Gemälde hingegen gibt es nur im Reich des Lebens, und wir denken sie uns aus, um das verhaßte Organisiertsein unserer Existenz zu vergessen. Fluoreszierendes Orange. Jene Art von Farbe, die uns darauf hinweist, daß es an der Zeit ist, die Zeitspanne, in der wir unsere beschränkten Erfahrungen gemacht haben, etwas näher zu betrachten. Aber selbst eine solche Warnung hat – ebenso wie Gemälde oder Gebrauchsanweisungen – ein Zeitlimit, mit dem sie ausläuft.“

In der Galerie Metropol läßt Stingel einen weißen Spannteppich verlegen und bringt damit das Galeriesystem vorübergehend aus dem Gleichgewicht. Der Raum wird seiner Identität entkleidet, er wird ersetzt, oder besser rekreatiert. Der Besucher gerät augenblicklich in Verlegenheit, gewinnt aber schnell seine Souveränität wieder, indem er ein neu ausbalanciertes Spiel von Kräften entdeckt, bei dem er selbst eine Schlüsselstellung einnimmt. Ob der Besucher sich bewegt oder still steht ist nicht länger vernachlässigbar, sondern repräsentiert ein integrales Element der künstlerischen Idee. Die Metamorphose des Galerieraumes, kraft des vereinheitlichenden Elementes, wie es ein Wand zu Wand Teppich darstellt, wirkt über das reine Erstaunen oder puren



Installation view, 1992

sinnlichen Reiz hinaus: Zuerst eröffnet sich dem Betrachter ein Parcours, dann verbleiben lediglich einige Spuren als Quintessenz seiner Existenz – begleitet von einer Betriebsanleitung, detailliert und schematisiert, bemerkenswert oder negierbar.

Symposium Das Ästhetische Feld / The Aesthetic Field

June 1992
Concept: Christian Meyer and Ulf Wuggenig
Organization: Renate Kainer
Location Academy of Applied Arts Vienna
Publication
Participants: Peter Weibel, Jeff Koons, Peter Fend, Colin de Land, Jessica Stockholder, Gerwald Rockenschau, John Miller, Raymond Pettibon, Christian Philipp Müller, Renée Green, Andrea Fraser
(ill. p. 296)

Text
Christian Meyer

“Bourdieu’s theory is distinguished from conventional critical sociology by, among other things, the assumption that the reality constructs, statements, and strategies of cultural producers are more dependent on the positions they take within social microcosms, which he calls ‘fields,’ than on their general position within the social space. This applies to the extent that the fields have differentiated themselves and gained relative autonomy, functioning according to their own logic and necessity. The constraints that the objective reality of the field of production exerts on individual producers, as well as the opportunities to gain a certain distance and freedom from these constraints through knowledge, were meta themes of the symposium entitled *The Aesthetic Field*.”¹, states Ulf Wuggenig.

In the early 1990s, the Institute for Art History at the Academy of Fine Arts in Vienna hosted a series of lectures by international artists under the direction of Silvia Eiblmayr. Observations on these lectures were the catalyst for the public panel discussion *The Aesthetic Field*. The event was held during the summer semester of 1992 at the University of Applied Arts in Vienna, whose rector at the time, Oswald Oberhuber, was interested in promoting the institutionalization of new, innovative forms of discourse. The symposium took place within the larger context a series of *Curated by* exhibitions, which were to be held in the baroque Heiligenkreuzer Hof in 1993. Galerie Metropol was responsible for the conception and planning of this exhibition series, which aimed to reflect a broad spectrum of current curatorial approaches. It included six solo exhibitions at Heiligenkreuzer Hof, beginning with Bob Nickas, Jackie McAllister, Dan Cameron, Markus Bröderlin, Valerie Smith, and finally Andrea Fraser. The last two exhibitions could not be presented due to external intervention.

The Aesthetic Field was conceived by Christian Meyer and Ulf Wuggenig; its organization was overseen by Renate Kainer. The symposium served as a forum for lectures by eleven artists tasked with presenting their own position in the aesthetic field. The presentations followed a specific dramatic structure: Peter Weibel, Jeff Koons, Peter Fend, and Colin de Land on the first day; Jessica Stockholder, Gerwald Rockenschau, John Miller, and Raymond Pettibon on the second; and Christian Philipp Müller, Renée Green, and Andrea Fraser on the third and final day.

“Colin (de Land) created one of the best performances I have ever seen. It was for a lecture series at the Hochschule für Angewandte Kunst in Vienna. He was really



RENÉE GREEN and ULF WUGGENIG

nervous about reading the text he wrote, which was a critical reflection on the way nostalgia and historical amnesia allow regressive tendencies to be legitimized and rewarded by the art market (somehow by way of Fried's *Art and Objecthood*). *Don't Look Back* was projected behind the lectern while *Rambo III*, *Female Trouble*, and Andy Warhol's *Dracula* played on three monitors to the side. At one point *Diamonds and Rust* came up on the PA system and drowned out his reading, so he sat down and took a cigarette break. There was his silhouette, smoking, cut out of the projection of Bob Dylan being chased down by groupies, with Sylvester Stallone holding a machine gun, Divine in a crib, and Joan Baez singing 'Now you're telling me, you're not nostalgic, then give me another word for it ...'. Suddenly out of apparent chaos, emerged a profoundly precise and affecting confrontation of cynicism and loss, and a reminder of what is lost to cynicism."²

1 – Ulf Wuggenig, *Texte zur Kunst*, no. 12, 1993

2 – Andrea Fraser, Colin De Land, *American Fine Arts*, 2008

Raymond Pettibon

On the Scent
June–July 1992
Location Dorotheergasse
Publication
(ill. p. 302)

Interview
Markus Wailand, *Falter*, Nr. 25, 1992

Schüsse aus dem Handgelenk

Daß Raymond Pettibons Graphiken zahlreiche Platten-Covers zieren, ist dem Künstler eigentlich gar nicht recht. Immer schon habe er für die Galerien gemalt, mit Underground nie etwas am Hut gehabt. Markus Wailand traf sich mit Pettibon, dessen Bilder derzeit in der Galerie Metropal zu sehen sind, bei einem lauwarmen Glas Bier.

Raymond Pettibon ist in Amerika ansässig und hat die meiste Zeit seines Lebens in der nördlichen und südlichen Hemisphäre verbracht. 1959 geboren (auch wenn manche Quellen 1944 oder die späten 30er angeben), nach einer bunten Karriere als Holzfäller, Rettungsfahrer (in Frankreich während des Krieges), seefahrender Händler auf einem Gelegenheitsdampfer, Reporter, Zeitungsherausgeber und Barmixer, widmet er nun seine ganze Zeit der Kunst der Fiktion (Pettibon über Pettibon).

Vielleicht haben auch Sie einen Pettibon zu Hause und wissen es gar nicht. Sind Sie etwa stolzer Besitzer von Sonic-Youth-, Black-Flag- oder FIREHOSE-Vinyl, so stehen Ihre Chancen gut: Deren Covers zieren nämlich immer wieder Zeichnungen des–übrigens 1957 in Tucson, Arizona, geborenen–Amerikaners. Ähnliche Arbeiten dienten dazu, Konzerte mittlerweile so legendärer Bands wie der Dead Kennedys, Dils, Weirdos oder noch einmal Black Flag anzukündigen, die damals nahezu ausschließlich vom ebenfalls bereits legendären SST-Label betreut wurden. SST war nicht nur ein Independent-Label, sondern auch eine politisch motivierte Gemeinschaft, die gegen die Repressionen von öffentlicher Seite auftrat. In vier Videofilmen befasst sich Pettibon mit den Ausläufern der Flower-Power Ära, linksorientierten Kommunen, politischen Bewegungen und dem Punk in den achtziger Jahren. Ein kalifornischer Undergroundhero, radikal und subversiv?

Zum Interview kommt Pettibon in ein Wiener Innenstadtcfé. Nachdem er herausgefunden hat, dass hier weder Ginger Ale, Bitter Lemon, Seven Up, noch irgendwelche anderen „beverages of this kind“ gereicht werden, bescheidet er sich schließlich mit einem kleinen Bier.



Artist book, 1992

Mr. Pettibon, wie war das nun mit Black Flag, SST und der Subkultur?

„Mein Verhältnis zu dieser Szene ist eigentlich traditionell schlecht“, lautet die verblüffende Antwort. Er versteht wohl, dass der Zugang zu seinen Arbeiten manchmal über diese Bezüge erfolgt, weil „sie viele Leute daher kennen. Es gab aber nie inhaltliche Verbindungen zu den Leuten und ihrer Musik.“ Diese ständige Verquickung rührt vor allem daher, dass ein gewisser Greg Ginn, Black-Flag-Mitglied, SST-Mitbegründer und Pettibons Bruder, die Zeichnungen durch exzessiven Gebrauch für Plattencovers und Ankündigungsflyer zur „graphic language“ des SST-Labels machte. Ganz gegen den Willen Pettibons, denn dieser hatte anderes im Sinn: „Ich wusste immer schon, dass meine Arbeit in guten Galerien und Museen sein würde.“ Der ganzen Idee einer Alternativkultur, die subversiv und aus dem Untergrund herausoperiert, kann er nur wenig abgewinnen: „Ich verachte das, es ist für Leute, die ihre Erwartungen so weit senken, bis sie ihrem Talent entsprechen. Sie haben ihre eigenen Regeln geschaffen, und alles so umgedreht, dass sie jetzt oben stehen. Und sie leben ganz gut davon.“

Seine Zeichnungen sind Blitzlichter, Szenarien ohne Zusammenhang oder Fortsetzung. Nichts deutet eigentlich darauf hin, dass hier für die Ewigkeit produziert wird. Skizzenhaftigkeit, dramatische Perspektiven, der gewählte Bildausschnitt und vor allem die Verwendung von Text erinnern mitunter an die Sprache der Comics. Dem Text fällt dabei eine immer zentralere Rolle zu, manchmal verselbständigt er sich gar: „Death is going to be a beautiful thing“, steht dann etwa zu lesen. Der lapidare bis apokalyptische Gehalt dieser Ein- oder Wenigzeiler verweist auf die unterschiedlichsten Quellen. Alle aber sind aus ihrem Bedeutungszusammenhang gerissen und bieten in diesen Neuarrangements Platz für wilde Interpretationen. Doch aufgepasst, wer zu viel Gewicht auf den Inhalt der Texte und dargestellten Sujets legt, hat wieder nichts verstanden.

„Ausschlaggebend ist doch, wie etwas und nicht was gesagt wird. Ich war nie an der Handlung oder am Ende einer Geschichte interessiert. Ich schaffe es kaum, mir einen Film bis zum Schluss anzusehen. Wenn also jemand gute Formulierungen wählt, ist das genug für mich, auch wenn er verkehrt argumentiert.“ Und Analogien zur Welt der Comics herzustellen wäre bloß wieder eine weitere Fehlinterpretation: „Die Comics-people halten es nicht für Comics, ich halte es nicht für Comics: demnach sind es keine Comics.“

Galerienkunst also. Aber doch mit kritischem Zugang, möchte man meinen. Er untergräbt die Vermarktung durch Massenproduktion, präsentiert seine Stücke beiläufiger als jeder Schmetterlingssammler, zwar mit Stecknadeln fixiert, aber nicht hinter Glas, einfach mehrere Blätter dichtgedrängt auf die weiße Wand. Also eine Stellungnahme zum Kunstmarkt? Nein, sagt Pettibon, diese Fragen stellen sich seiner Kunst nicht, er war nie auf diese Weise politisch.

Es scheint ein Charakteristikum der Pettibon'schen Kunst zu sein, dass zahllose Indizien auf etwas schließen lassen, das er dann postwendend für falsch erklärt. Angesichts der vielen Fragezeichen, die Pettibons Antworten hervorrufen, gewinnt die am Beginn des Textes erwähnte Fiktion immer mehr an Bedeutung–wie für den Künstler sein Bierglas: Mit beiden Händen hält er es fest und denkt an seine vier Videos, entstanden in den Jahren 1988/89.

Natürlich hat er Frank Zappas „200 Motels“ gesehen und kennt die Produktionen Warhols Factory. Doch während bei Zappa und Warhol hinter dem Schein der Beliebigkeit und des Zufalls eine aufwendige Produktionsmaschinerie gewirkt hat, schießt Pettibon schnell und aus dem Handgelenk. Nicht mehr als vier Tage Produktionszeit benötigt er für einen Film. Als Darsteller fungieren durchwegs Bekannte, die sich verhängnisvollerweise aus dem Kreis jener Musiker rekrutieren, mit denen Pettibon nichts gemein haben möchte. Überzeichnet und mit Independent-Ästhetik wird der Kommunalltag dargestellt mit seinen radikalideologischen Dogmen und riesigen Joints, das Füllwort „Fuck“ findet handgestoppte dreizehn Mal pro Minute Verwendung. Warum eigentlich wieder diese Szene, von der er sich ständig distanziert? „Das sind doch nur Videos“, meint er wie jemand, der die Grauslichkeiten eines Horrorschockers relativieren möchte.

Pettibon straft den Rest an lauwarmem Bier, der sich in seinem Glas noch erhalten hat durch Nichtbeachtung und widmet sich der letzten Frage: Ist man als Künstler, gerade in Amerika, nicht gezwungen, seine Arbeit auch politisch zu sehen? Nicht direkt, sagt Pettibon, und trennt klar zwischen Kunst und Politik. „Wenn ich mit meiner Kunst die Welt verändern könnte, toll, ich wäre begeistert. Aber leider ist das nicht der Fall, wie überhaupt die Kunst hier keine Erfolge vorweisen kann.“ Auch im gesellschaftspolitischen Sinn will er es nicht akzeptieren. Es gelte wohl, ein politisches

und soziales Bewußtsein zu entwickeln, aber in der Kunst sollte es keinen direkten Niederschlag finden. Und an die Ansprüche derer, die sich solche Ansprüche auf ihre Fahnen heften: „Wenn sie glauben, dass sie das tun müssen, OK. Aber sie sollen bloß nicht sagen, dass sie es für irgendwen anderen machen, als für sich und ihr Selbstwertgefühl.“

Charles Ray

Oh! Charley, Charley, Charley...
Production
Location Documenta IX, Kassel
June–September 1992
(ill. p. 304)

Interview
Francesco Bonami, FlashArt, Summer 1992.

A Telephone Conversation

In Vox, Nicholson Baker's most recent book, the author suggests that the telephone creates a certain distance; it is not simply a means. Two people living 8,000 miles apart who speak to one another over the phone without ever seeing each other create a particular kind of intimacy; another kind of dialogue takes place when these same people share a common space. Perhaps, in the end, a more sincere intimacy arises over the phone, one which is not mitigated by the inherent, mutual judging which occurs when speaking face to face. In an interview, for example, you write your questions in advance but then can sense that the voice on the phone is too close for the questions you've prepared. You can't interview somebody by whispering things into his or her ear. What results is simply an informal conversation, no matter who is on the other end of the line. Conversations in a single physical space tend to narrow; on the phone they tend to expand and make themselves understood. Whether you're wearing a three-piece suit or lying around in your underwear changes nothing in your relationship with the speaker; all awkwardness is overcome.

I know Charles Ray only through his work—through the bodycasts he has produced—and so enjoy as intimate a relationship with him as I might with, say, a wax dummy of Margaret Thatcher. The words alone, spoken over the phone, tell me more about him than if I were to stare into his eyes or shake his hand. The table in some New York bar, which would have come between us had we met in person, seems, after our phone call, an unsurmountable distance.

“What I'm doing now is a figurative sculpture called Oh! Charley, Charley, Charley...: eight figures, all bodycasts of myself. It's a sex orgy and I'm the only participant. They are cast from plaster and then made in fiberglass. They don't have anywhere near the resolution of a Duane Hanson, but they have much more resolution than a mannequin. They have painted flesh, wigs, and some pubic hair. When I first began the project a year ago, the notion of different sex positions was really in the forefront of my mind. Each figure touches another someplace, but it's not a daisy chain per se. In a way this work isn't about sex; I made some abstract pieces that I think are much more about sex. There is one that I'm kind of working on now; it's called Fall. It's an open box, 3 feet x 3 feet x 3 feet, to be embedded in a solid, acrylic cube which is three inches bigger. So, like Brancusi's Kiss—I find it really sexual—you don't know which one is falling. Is the solid acrylic cube falling on the empty box or the empty box overflowing into the acrylic cube? It's an old idea from about two years ago; at that time, I did some readings on genetics and DNA. I was getting divorced from my wife, I was involved with different girlfriends and partners, you know. You realize at a certain point that you just...you just like sleeping with yourself.

So I thought...you know the Brancusi work The Kiss? These two figures out of one block of stone, where you can tell they are two only because of the arms, you know, true love, two become as one. I believe that, too, but my work is the other side of the coin, the other proposition, a state of mind that it doesn't work, there is no 'other' out there. I am working on another group sculpture called Family Romance; it's a nuclear family, the dad is forty, the mother is thirty, the son is like eight, and the daughter is four. They are all naked, holding hands, but I am taking them all to the same scale, four feet three inches. So the children have come up and the parents have come down, you know. The politics are dead through scale, all leveled out at the same height. I'm not so interested in the body per se, it's simply that this old, trite problem of the mind-body relationship creates this schism, which in some ways isn't really there and in other ways it's really a fallacy that it isn't there. Some of my abstract works, like Ink Line, Ink Box, have more of a physicality. They are located in an unspeakable part of the body, somehow, like a neurotic part, where the kinesthetic urges. The most interesting thing about those two pieces was that you want to disrupt them, like put your hand on that line. They were very nervous and neurotic, much the same as being on top of a building and waiting to jump off; everybody has that sensation. I hope I've gotten over it. I hope these figurative works can be as neurotic and as nervous without having to deal with a physical threat. I never set out with a program, so in working on something information comes back to me and evokes or becomes something. Like the big mannequin lady in Helter Skelter: I don't want it to be about my relationship to women but the viewer's relationship, so I just push the work in one direction. I push it in scale, and I hope that creates not an image but an active relationship to the viewer. The proportions of that mannequin are the Sears standard, so from the entrance, if no one is in the room, it just looks like a woman mannequin. When you get closer something goes wrong, you shrink or you don't catch up to it, but you know how it was years ago...with your mother, she looked like a dominant sphinx. I was not trying to make an image of women as the dominant sex, but just put the viewer back into that relationship, make it real.

The mind-body problem is an illusion, but at the same time, it isn't because we have been brought up this way. Did you ever see the turning table piece ... a table that turns extremely slowly with objects on it also turning slowly? It was about that mind-body thing, the mental and physical relation to objects. When I made it I was smoking marijuana, lots of it; I was working on this still life and everything slowed down and I passed out on the couch in my studio. I woke up and tried to move an object on this table, but of course, I couldn't do it, right? But I thought maybe I did move it a little bit, so eventually, I just did it with a motor. I wanted the viewer, before perceiving that movement, to have to give this thing an incredible amount of time. So I got interested in that moment—not that it has any specific meaning—when your perception is radically altered, when you realize that this thing was ... something. You don't know if it was in your mind or what, you know what I mean? Virtual reality? Not really, but this piece Oh! Charley, Charley, Charley..., I'm sure one of the things it came from, I'm thinking, was virtual reality. When technology gets sophisticated enough you may get to have an orgy with yourself. I think a lot about technology; I can't carve those figures out of stone or model them out of clay. It would be a ridiculous proposition in this day and age, but if I use a laser scanner, it's the same. In both ways, it would overwhelm the equation. The work has to relate to you, not to those other things, not to how it was made. I hope that the work opens some doors to the viewer, that it creates a relationship with the viewer rather than be a dogma that I have in my head. Because we have lost our relationship with the world, we are observers and not participants anymore.

I, like many people in the '70s, experimented with drugs; they did something for me in this relation with the world but I wouldn't recommend them. I don't think they are necessary. What I do now, you know, is sailing, or I go shopping. When you go to the fucking mall, talk about taking a lot of speed. Just go into a department store; it's a very similar experience really, you know, the fishing poles, the leather belts, women's underwear, tennis shoes... In a way, a lot of work from the '80s got this thing wrong, quite wrong. What that first mannequin, my self-portrait, was trying to do in this weird way was reclaim consumer space on an erotic level. I don't mean erotic by taking my dick out, I mean by being a physical being. I see the revolution that happened in the East, and in a weird way, it wasn't political, was it? It was a consumer revolution; people want to buy fucking things. The critique of the '80s is right on, it's true; the continuous, rapid growth of the economy is a bunch of bullshit. But at the same time, there's another world to look at it. I think that somehow it's attached to sex, desire, and eroticism. So maybe it is with us and the answer is, somehow, reclaiming it in some other way, reclaiming that space.



Oh! Charley, Charley, Charley... (detail), 1992
fiberglass, paint, wigs
180x500x300 cm

I'm not talking about being a yuppie. With that mannequin I wasn't doing a critique but creating moral territory, putting myself in the department store. I can't really put it into that type of intellectual discourse; my intellect is whatever comes out of the work." And then we hung up.

Jessica Stockholder

SpICE BOXed Project(ion)
September–October 1992
Location Dorotheergasse
(ill. p. 306)

Interview (Exzerpt)

Eva Schmidt, Interview mit Jessica Stockholder, in: Jessica Stockholder, Ausst.-Kat., hrsg: Westfälischer Kunstverein, Kunsthalle Zürich, 1992

ES: Mir scheint, daß die Farben in Deinen Arbeiten dazu dienen, den Schatten oder die Projektion einer weit entfernten dreidimensionalen Form anzudeuten. Könntest Du beschreiben, in welcher Weise Du die Farbe in Deinem Werk einsetzt?

JS: Die Farbe negiert den Gegenstand, der sie trägt, und wird zu einem Objekt an sich. Da Farbe aber physikalisch nicht als Gegenstand existiert, muß sie an irgend etwas festgemacht werden; sie als Gegenstand wahrzunehmen ist eine Illusion, eine Art Fiktion. Ich schaffe gerne das Gefühl, daß aus dem, was konkret und bekannt ist, was wir für real halten, etwas hervorkommt, die Möglichkeit, etwas irgendwie fantastisches auftauchen zu lassen. Für mich dient die aufgetragene Farbe auch dazu, zwei nebeneinanderliegende Elemente bzw. Materialien zu verbinden, zwischen ihnen zu vermitteln. Zwei von der Farbe gleichermaßen behandelte Gegenstände haben diesen Umstand unmittelbar gemeinsam. Außerdem fordert die Farbe, daß die Objekte ihr in ihrer Fähigkeit, Fiktion zu schaffen, als ebenbürtig betrachtet werden. Die Farbe der unbemalten Objekte wird der Farbhaut ebenbürtig und mit ihr verwoben.

ES: Was mir an Deinen Arbeiten als erstes aufgefallen ist, ist die überwältigende Formlosigkeit. Im Verlauf der Beobachtung strukturiert sich das Werk zunehmend. Vergleicht man eine Reihe von Werken untereinander, entdeckt man wiederkehrende Elemente wie zum Beispiel Licht, stehende Wände etc. Würdest Du die Verbindung der Werkelemente als Komposition bezeichnen?

JS: Es ist so wie wenn man eine riesige Menge Bänder nimmt, die an einer Stelle alle aufeinanderliegen und dann in tausend verschiedene Richtungen auseinanderlaufen. Dort, wo sie übereinanderliegen, sind sie sehr durchkomponiert, aber auch chaotisch. Drei oder vier Fäden laufen hier zusammen, fünf oder sechs dort; aber es gibt immer eine Ordnung, eine statische Beherrschtheit, die das ganze zusammenhält. Oder vielleicht sollte man besser sagen, es gibt eine Art komplettes Ganzes, das von einer dicken, wirren Masse von Informationen verklebt oder verknüpft ist.

ES: Die Aussage Deiner Arbeiten entwickelt sich, so glaube ich, in der Interaktion von Bewegung und Stillstand.

JS: Mit Raum und Objekten zu arbeiten erfordert, daß man sich bewegt, um das Ganze zu sehen. Von verschiedenen Standpunkten aus gesehen gibt es innerhalb jeder einzelnen Arbeit sehr feste, komponierte, auf gewisse Art bildhafte, in sich vollständige Präsentationen. Ich denke, das Bildhafte zu betrachten oder in einer bildhaften Weise zu verstehen heißt, die Zeit anzuhalten. Mit der Zeit setzen sich die verschiedenen Ansichten in der Erinnerung zusammen und bilden eine andere Art eines Ganzen. Diese beiden Erfahrungen, die eine, die in der Zeit stattfindet und die andere, die versucht, die Zeit anzuhalten, stehen einander konträr gegenüber.

Die eine Erfahrung, in der man die Zeit anhält und die Arbeit von sich, aus der eigenen Zeit und dem eigenen Raum entfernt sieht, als eine Art vom Betrachter losgelöstes abstraktes Wesen oder eine eigenständige Idee, das scheint mir eine eher traditionelle Kunsterfahrung zu sein.

ES: Wenn Du Deine Arbeiten beschreibst, verwendest Du manchmal den – literarischen – Begriff „Fiktion“. Willst Du damit über die Besonderheit von Gattungen und Medien hinaus den Aspekt der „Aussage“ betonen, die sich jeglicher Mittel bedienen kann?

JS: Mich interessiert die Nähe der Fiktion zur Realität. Ich bin mir bewußt, daß Erfahrung von den Rahmenbedingungen abhängig ist, unter denen wir wahrnehmen und verstehen, und ich frage mich, ob diese Rahmenbedingungen vielleicht aus der Fiktion erwachsen. Daher präsentiere ich Fiktion auf einer der materiellen Realität gleichwertigen Basis. Ich mag es, daß faßbare Objekte und Ereignisse mit der Subjektivität des inneren Lebens nahtlos verbunden erscheinen können. Aber ich möchte, daß meine Arbeiten unmittelbar sind, aus unserem Raum und unserer Zeit stammen. Mit den Wörtern „Fiktion“ und „Erzählung“ werden zwei verschiedene Dinge assoziiert. Meine Arbeit ist sinnlich und schön, sie schafft eine emotional aufgeladene Atmosphäre. Diese Dinge haben traditionellerweise etwas mit Fiktion zu tun. (Obwohl sie mir sehr real erscheinen!) Neben den von den Materialien getragenen Informationen und Ideen und den im Prozeß des Bauens zum Ausdruck kommenden Ideen gibt es innerhalb dieser Fiktion manchmal eine Art offener Erzählung. Diese Erzählung kann der aus psychoanalytischer Perspektive gesehenen Erzählung in Träumen, in der die Bedeutung jedes einzelnen Elements sich ständig im Fluß durch das Ganze hindurchzieht, als ähnlich verstanden werden. Ich denke da auch an konkrete Poesie, in der die Wörter auf einer Buchseite sowohl eine linguistische als auch eine visuelle Bedeutung haben und die Kraft des Gedichts aus den beiden sich überlappenden Systemen kommt.

ES: Wie würdest Du die persönlichen Aspekte Deiner Arbeiten beschreiben?

JS: Meine Arbeiten sind ein Ort, an dem sich das Persönliche mit der konkreten Realität vermischt, mit ihr verglichen oder eben zu konkreter Realität wird. Die Fiktion oder Erzählung – ganz gleich welche –, die darin existiert, kommt natürlich aus meinem Leben, aber ich hoffe, daß meine Arbeiten offen genug sind, anderen Menschen Aufhänger für ihre Erfahrungen zu bieten, so daß sie auch für sie funktionieren, wie sie das für mich tun, und einen Ort bieten, an dem man erforschen kann, was all dies für uns als Individuen in einer sozialen Welt bedeuten könnte.

ES: Was meinst Du, wenn Du von Schönheit sprichst?

JS: Ich glaube nicht, daß Schönheit etwas Statisches ist. Schönheitsbegriffe ändern sich ständig, und jeder hat eine andere Vorstellung von Schönheit. Für einige bestätigen schöne Dinge die Welt und helfen, sie so aufrechtzuerhalten, wie diese Menschen sie kennen; für andere versucht das, was schön ist, die Grenzen des Verstehens zu dehnen und auszuweiten. Schönheit ist immer mit Fragen des Geschmacks und der Mode vermischt.

ES: Bei der Beschreibung Deiner Arbeit „Mixing Food with Bed“ für die Mattress Factory, Pittsburgh, von 1989 vergleichst Du einige Elemente der Arbeit wie auch Elemente der Architektur mit der Haut. Auch in der Arbeit „Growing Rock Candy Mountain Grasses in Canned Sand“ für den Westfälischen Kunstverein erinnert das elastische Badeanzug-Material an Haut.

JS: Farbe ist eine Haut auf einer Oberfläche. Die Haut liegt zwischen dem Menschen und der Welt und trennt ihn von dieser. Ich denke da auch an Dan Grahams Arbeit, in der eine Kamera gegen den Körper gepreßt wird, während sie einen anderen Körper, der dasselbe tut, fotografiert. Metaphorisch gesehen spricht die Haut von der Beziehung zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, eine Dichotomie, die parallel zu der zwischen Fiktion und Realität verläuft. Gleichzeitig stellt die Haut eine Barriere oder Fassade dar. Haut ist eine sehr reichhaltige Metapher.



Installation view, 1992

Under Thirty

Curator: Erik Oppenheim
November–December 1992
Location Dorotheergasse
Publication
(ill. p. 308)

Press Release
Erik Oppenheim

STATEMENT:
HE-SHE HEARD ABOUT ANOTHER GROUP SHOW THAT HE-SHE WAS NOT INCLUDED IN .. AND SANK LOW TO MEET IT.. WHY!! DID'NT THEY CALL HIM-HER HE-SHE ASKED HIM-HER SELF. THIS BROUGHT UP FEELINGS OF SELF DOUGHT AND FEAR OF REALY BEING A BAD ARTIST. THIS LEAD TO THE IDEA THAT MAYBE HE-SHE WAS'NT AN ARTIST AT ALL..... HE-SHE SAID TO HIM-HER SELF, ... BOY..... AM I STUPID....BEING UNWANTED..... WAS A HARD PILL TO SWALLOW,,,LET ALONE OVER COME AND RISE ABOVE IT. HE-SHE HEARD,, SO!! WHAT ARE YOUR PLANS,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,! THINK I'LL GO HOME AND MAKE A SANDWICH,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,, THIS HE-SHE COULD UNDERSTAND,,,,,,WHICH MADE HIM SMILE AND THEN LAUGH INSIDE,,,,,,,,,,,,,,AFTER ALL,,,,,,,,,,,,,LIFE DOES HAVE IT'S LIGHTER SIDE.

ARTISTS INCLUDED::: ALEXANDER VISCIO, ALIX PEARLSTEIN, ASHLY KING, CARTER KUSTERA, CHRISTINE LIDRBAUCH, DAMIEN HIRST, DAVID KELLERAN, ELIZABETH PEYTON, ELKE KRYSTUFEK, GRAM DURWARD, GAVIN BROWN, JOHN LEKAY, JON TOWER, JOHN ARMLEDER, J.S. BERNARD, KRISTIN OPPENHEIM, KAREN KILIMNIK, KENITH GOLDSMITH, KEVIN LANDERS, MARK DION, MICHAEL ROSS, MAT COLLISHAW, MICHAEL JOO, PRUITT-EARLY, RAINER GANAHL, RIRKRIT TIRAVANIJA, SEAN LANDERS, STEFANO JERMINI AND SYLVIE FLEURY.

THE EXHIBITION WILL OPEN NOVEMBER 7TH 1992 20 h WITH A SPECIAL..... "WATER BAR" ...TITLED,,LOCAL TALENT,,,,,AN EVENING OF ,, FILMS, READINGS, VIDEO, PERFORMANCES, SONGS, AND SUCH.....
WITH WORK FROM LOTS OF ARTIST INCLUDEING ANGELA ANDERSON, MICHAEL MAJERUS, KIRSTEN MOSHER, ANA de PORTELA, JOHN ERWIN, CLEMENS STECHER, AND...A VERY SPECIAL.....
PIG MAGIZINE

Matt Mullican

December 1992–January 1993
Location Dorotheergasse
(ill. p. 310)

Review
Christian Kravagna, Der Standard, 15.12.1992

Rationale Kosmologien

Den Ausstellungsraum zu betreten heißt hier in ein fremdes Reich kaum entzifferbarer Zeichen einzutauchen. Matt Mullicans Leuchtkästen mit Computerbildern, Glasfenster, ein Videoband sowie Dutzende dichtgehängter Zeichnungen breiten in der Galerie

Metropol eine Fülle von visuellen Daten aus, die sich auf allgemein bekannte Piktogramme und Symbole beziehen. Der Orientierungsprozeß ist das zentrale Moment in Mullicans Kunst, die Orientierung in einer von Signalen geprägten Welt. In einer Stadt vor allem, welche Mitte der 70er Jahre von Jean Baudrillard als Raum der Codes, als zerstückelter Raum distinktiver Zeichen beschrieben wurde. In den 70er und 80er Jahren, die ihn als einen der konsequentesten und bedeutendsten amerikanischen Künstler auswiesen, hat Mullican die Elemente einer internationalen Zeichensprache immer mehr um selbst erfundene Symbole bis zur Kosmologie erweitert. Kein religiöses oder weltanschauliches Ordnungssystem allerdings, sondern eine Kosmologie, die selbst Zeichen ist. So funktioniert auch die am Computer entworfene virtuelle Realität einer idealen Stadt, in die man aber in anderen Fällen „tatsächlich“ eintreten kann. Begleitet von Mullicans erläuternder Stimme folgt man seiner Bewegung durch die Stadt, durch die fünf symbolischen Ebenen seiner Arbeit: das Subjektive, die Sprach-Welt, die gestaltete und die ungestaltete Welt, die Elemente. Ohne die Naivität mittelalterlicher Kosmologien und den Utopismus der revolutionsklassizistischen Idealstädte baut Mullican sein System, das mit Hunderten von Zeichen die objektive wie die subjektive Realität, Bekanntes wie Unbekanntes zu fassen sucht. Vor allem aber geht es diesem zwar persönlich motivierten, doch höchst rationalem Projekt darum, die Erfahrung der Welt bis ins Detail zu rekonstruieren, um so ein Bewusstsein davon zu erzeugen, nach welchen Gesetzen man sich die Welt konstruiert.

Curated by

Concept: Christian Meyer, Ulf Wuggenig
Organization: Renate Kainer
Series of exhibitions at the University of Applied Arts
as a follow-up event to the symposium *The Aesthetic Field*, 1992
January–June 1993
Location Heiligenkreuzerhof
(ill. p. 312)

1. exhibition: Curated by Robert Nickas
Live in Your Head
January 1993

Artists: Vito Acconci, John Armleder, Robert Barry, Bill Bitting and Gudrun Wolfgruber and Laurie Parsons, Steve di Benedetto, Gretchen Faust, Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Scott Grodesky, Peter Halley, Jon Kessler, Jutta Koether, Louise Lawler, Ken Lum, John Miller, Olivier Mosset, Chuck Nanney, Cady Noland, Steven Parrino, Laura Parsons, Raymond Pettibon, David Robbins, Lisa Ruyter, Sam Samore, Michael Scott, Rudolf Stingel, Joan Wallace, Dan Walsh

Text (excerpt)
Robert Nickas
Exhibition Publication

Live in your head

In Vienna there is a sign before the first room which indicates that one is actually leaving, that an EXIT must be made to enter the show, and in the last room there is an image which turns the viewer back: in effect, the entire space has been rendered "elastic". Between these tenuous points, each of the seven rooms has been treated separately from every other so that the space shifts as one moves through it, and back. Here one passes through DEEP SOCIAL SPACE (TOTALLY), enters into a SUPERDREAM and awakes beneath a PIECE OF SKY, slips through a DRAIN, comes out THE OTHER



KAREN KILIMNIK, Untitled, 1992



RUDOLF STINGEL
Untitled, 1991
carpet
dimensions variable



Untitled, 1992
transparency film in lightbox
76×61×15 cm