

*Williams tendiert dazu, alles durch eine schmutzig-graue Comic-Strip-Linse zu betrachten – eine, die sowohl Täter als auch Opfer ihre düsteren Rollen ausspielen läßt, wobei sie in ihrem Fegefeuer oftmals durch eine zweifelhafte Parodie gegenseitigen Einverständnisses unterstützt werden. Dieser Eindruck von Williams' comicstripartiger Vision wird noch unterstützt durch grobe Witze und durch eine unerbittliche Konzentration auf Lippen in der Form von Entenschnäbeln, auf Pferdegenitalien und auf die Präentionen der Kunstwelt. Diese Mittel dienen jedoch auch dazu, den Künstler und den Betrachter der Dimension privater Erfahrung gegenüber wach zu halten – ein Effekt, der zentral ist für ihre Botschaft, sich selbst zu erneuern, sich neuerlich beizubringen, wie man sich bewegen kann oder soll.*

Dan Cameron, Artforum XXXI, Nov. 1992

*Krystufek weicht vor der Wiener Wohlbefindlichkeit zurück und konzentriert sich auf formale Details. Aus dem Lessingschen Kritikfundus der „Laokoon“-Betrachtungen übernimmt sie die Frage nach dem fruchtbaren Augenblick und dessen Darstellung: Statt ihn aber festzuhalten, hat sie den Moment in eine Leere danach verwandelt, die Freude am Höhepunkt kippt in Ekel um, den das Lächeln auf ihren Bildern jetzt auslöst. Die Portraits zeigen eine Armada von verzerrten Lachern, die sich wie Katerstimmung ausbreiten. Auf einem Bild hat sie die dahinterstehende Idee im Vordergrund aufgeschrieben: „Die wahre Freiheit passiert im Kopf und im Herz / den Körper über das Hirn reformieren oder umgekehrt / Revolution jedenfalls, jeden Tag.“*

Harald Fricke / taz Berlin Kultur, 7.8.1993

in the United Nations' peacekeeping administration and as he (along with some Iranian officials and many Western government officials) might find me distasteful, I thought I should try to explain what I am trying to do. I am not, as some people from one Western power say, trying to start a war.

## Raymond Pettibon

April–June 1994  
Location Dorotheergasse  
(ill. p. 338)

Text (excerpt)  
Raymond Pettibon, lecture on the occasion of the symposium *The Aesthetic Field* at the University of Applied Arts, 1992

*Such imitators of Vavoom as Blank and Blank went considerably beyond their master in the use of volcanoes, storms, plagues, and wild beasts. But all on the page with nairy a spilled drop of printer's ink to show for it. The literary—how charming, how sublime, the cheerful light of day that's cast by a reading lamp. Like the world, the picture storybook, the life I read. White bible, read me, read me up to sleep, white sleep, the sleep of dusty bands, long and red. Authors are none, unknown to living men. The living dead of the reading room. Reading Mrs. Eddy to the death. The tomb of the unknown reader in his easy chair, propped up on his reading desk. All elbows and knees, and professor's tweed, and the elbow patches worn to the parchment's skin. Shhhhh!... Don't disturb him. Can't you see? He's concentrating. Or would you have him move his lips to prove? The church of research moves slowly. He's reading. It's difficult. Skim the cream from the top and what do you get? Thumbs black as a blind man's after a good read of dirty braille. Scat skimmin' and scat the logging. His favored anal-analects in the original Greek till the pages stick, sticky with ink then rubbin' it in like he's reading the lamp itself with the brand label on Aladdin's own jockey shorts. Reads of A Thousand and One Nights. Cover to cover, just the good parts, so often lost in the translator's own throat. Abridged, well, shit mote in your eye. Deep throat, pink eye. Don't need a ladder or a lamp to get in. Abridge this. "Open, Sesame." Or do you want it in Greek? Fill in the holes and the scrawls. Too much. Suffer would have dug those. Catulus, don't you wish you're reading with me? Yeah, read my lips, boy. Dip stick, shoot ink, boy. Look at me I'm illustratin'. Agin' ink and me. Restoring antiquity. Piss ex-sleepers all over the world grow trees. Cut them down with a handstroke, fast as they grow. Get them into print. Print this, it ts. Alexander the Great. Fill my grave. Put out a read like this, fill your bookshelves with juice. All on my very own printing press. Sign with my fingerprints, see sticking out like a sore thumb and sore on. John Hamhock, black and big his nose, second son's big-dicked that writes the wrong with printer's ink, wrong the first time, white boy... Right on. See you white out this.*



Untitled, 1992  
pen and ink on paper  
34×26 cm



## Peter Fend

Startbahn Österreich  
February–March 1994  
Location Dorotheergasse  
(ill. p. 336)

Text (excerpt)  
Peter Fend

*Economy, Security, Home*

In October 1984, in a series of meetings, the architect was asked by the former key negotiator between Iran and Iraq to develop a plan for use by his country's military in assuring the security and wealth of the homeland. The homeland in this case was Algeria.

Due to the flight paths of migratory insects and birds through this homeland and another one called Austria, it turns out that whatever was contemplated for the military in Algeria would also be useful and beneficial to the military in Austria or, rather, to anyone making sure of the security and well-being of the homeland.

The negotiator was not inviting a proposal regarding war or defenses against a human enemy. He was inviting a proposal for transforming the desert back into what it used to be: vast grasslands, an enormous savannah supporting hordes of wild animals. This offer was an offer, in effect, of architectural services.

Even discussions with the UN Environment Program about constructions and engineering in the Arabian/Persian Gulf, or about the possible ecological benefit of large waterworks there, were dismissed as out of context. Satellite images of the war zone could be only about the war and could not possibly play a role in ecological developments of the terrain, with or without the vocabulary of the enormous military constructions. Peacekeeping is one thing and environmental or landscape-architectural practices are another. The two activities cannot occur at the same site, it seemed.

I am raising this issue now, and making a show about it now, at least partly because that one-time negotiator between Iran and Iraq has been reinstated to a high position



Installation view, 1994

## Thomas Locher

Europäische Menschenrechtskonvention (Diskurs1)

June–July 1994

Location Dorotheergasse

(ill. p. 340)

Text (Exzerpt)

Thomas Locher

Die vorliegende Arbeit will Analyse eines Textes sein. Der Befragung liegt ein Gesetzestext zugrunde, der zum juristischen Diskurs gehört: die Konvention zum Schutze der Menschenrechte und Grundfreiheiten.

Die vorliegende Arbeit will eine Diskursanalyse sein, ein Diskurs über den Diskurs. Der unterschiedliche Gebrauch des Begriffs des Diskurses und die Unterschiedlichkeit der europäischen Sprachen erzeugen voneinander verschiedene Bedeutungen: während der angelsächsische „discourse“ eher als eine Einheit genauer linguistischer Ausdrücke verstanden wird, ist der französische „discours“ eher eine semantische Einheit.

Im Deutschen verweist der „Diskurs“ auf einen Argumentations- und Handlungskontext, indem Geltungsansprüche diskutiert, legitimiert und zum Konsens gebracht werden (Habermas). Konsens könnte auch heißen, dass eine Sache nicht entschieden werden kann, weil sie nicht zu entscheiden ist. Oder: der Konsens besteht darin, dass der Dissens im Diskurs akzeptiert wird.

Hier, in diesem Diskurs, wird auf eine einheitliche Vorstellung eines Diskurses verzichtet, indem mit verschiedenen „Schreibweisen“ operiert wird, Schreibweisen, die keine einheitlichen Kategorien bilden.



Bookcase for the Practical Ornithologist (for Rachel Carson), 1993/94  
185×90.5×40 cm

## Mark Dion

Aristotle, Rachel Carson, Alfred Russel Wallace

July–September 1994

Location Dorotheergasse

(ill. p. 342)

Interview (excerpt)

Mark Dion with Q+A, Institute of Contemporary Art Boston, September 2017

*MD: To be clear, my work is not so much about nature as it is ideas about nature. In the same way, my artistic endeavor is not so much an “art and science approach,” as it is an “art and history of science approach.” I am an environmentalist and believer in the importance of the conservation and protection of wild things and wild places. My art is an attempt to try to understand how our society has evolved a suicidal relationship to the planet. The key to understanding this is in the history of ideas. So my work references, mocks, highlights, shadows, and critiques these ideas. For example, works like Scala Naturae and The Classical Mind (which is a new work for the ICA exhibition), examine the pernicious aspects of hierarchical, human-centered taxonomies that prevailed for so long in the Western tradition and became the intellectual justification for the domination of nature, racism, and other expressions of repressive power. In some ways I want to map how it is that we have arrived in such a jeopardous place in relation to the natural world.*

*Q+A: In your practice, you often borrow or appropriate scientific methods. For you, what’s the relationship (or line) between art and science? Are you trying on the role of a scientist in your various studies and excavations, or is there a different relationship?*

*MD: I am definitely an artist and not a scientist. Still, my worldview comes from science rather than from a religious place. Science is my cosmology and it is very good at*

*explaining what the world is. It does not tell us much about what our obligations, attitudes, and feelings about the world are. Art is pretty useful to interrogate some of those aspects of human experience in a complex way. Art and science have different tools; for science, it is a rigorous set of rules for testing ideas that are repeatable and verifiable. For art, we can use a rich vocabulary of humor, irony, metaphor, and beauty to express hard-to-pin-down states like ambivalence, melancholy, rapture, mourning, a sense of the sublime.*

*So I see art and science as natural allies. Certainly, we share many of the same enemies—prejudice, ignorance, intolerance, doctrine, fanaticism. Art and science work extremely well toward common causes.*

*Q+A: What is the role of humor in your work?*

*MD: As an artist who works on topics like the ocean and tropical forests, there is not a lot of positive news on the horizon. My perspective is an increasingly pessimistic and dark one. Humor is one of the tactics I employ to be able to discuss some seriously demoralizing topics. I am not afraid to discuss concrete issues in my work, but like my artistic mentors, such as Hans Haacke and Martha Rosler, I know the power of humor to undercut the authority of my own didacticism. Humor is a tool, but it is also a pleasure.*

*Q+A: In the past you’ve spoken about the importance of the amateur or dilettante, of nerd culture. Can you speak to that?*

*MD: I guess I am an enthusiast for enthusiasts. I have a great deal of respect for those who take an active role in the construction of their desire motivated by curiosity. The marriage of reason and eros opens up constructive possibilities. Birders, rock hounds, volunteer archaeologists, activists, citizen scientists, amateur painters, hobby builders, people motivated by love rather than money are pretty exciting to me. All the more so because there seems to be a narrowing of systems of value, to validating only capital on the one hand and increased specialization and professionalization on the other. So the space for the intellectually curious generalist seems to be not merely noble but also a place of great pleasure, passion, and potential camaraderie. Amateurs also seem capable of making contributions precisely because they defy conventions and institutionalization. They can think outside the traditional boundaries of a discipline.*

*Q+A: There’s a timelessness to many of your works. What makes them contemporary?*

*MD: We live in a time quite obsessed with history. There are reenactment cultures, popular enthusiasm for archaeology and genealogy; historic dramas on screens or on the page are numerous. So to me, the examination of history is quite contemporary. Yet there is always the discourse of power lurking in the expression of history, whether that is the pernicious discourse of blood or the kind of fake claims of a time when it was once more idyllic. Thus in dealing with history, nostalgia must be avoided at all cost. To me, nostalgia is tied to an unexamined expression of a golden age when things were better, simpler, and everyone knew their place. The so-called “good old days” were not good for many, obviously; they were a time of exclusion and oppression for most of us. While my work is often historical, it is never nostalgic.*

*So when I make works that reference historical moments I want them to be pretty specific: to frame a particular character, moment, and set of ideas. I use linchpin figures in the history of natural history as a way of tracing the evolution of values, attitudes, and assumptions about nature.*

*Q+A: How important is considering the background in the understanding of the piece? Can the work standing before the visitor be complete without knowledge of the process behind it?*

*MD: Many works do not require the back story and can be viewed as sculpture, installation, printmaking, or drawing in a pretty uncomplicated way. However, most of my work is quite narrative and much of it takes the lead from history. Therefore there is a burden on many works to bring the viewer up to speed. If I do a work about William Bartram, Alfred Russel Wallace, Rachel Carson, or Aristotle, the viewer has to have some idea who those people were in a basic way to engage the piece. So it may be less about understanding the process and more about having some basic foundation about the historic events and persons. It is not so different from Robert Rauschenberg’s work on Dante or Frank Stella’s work on Moby Dick—if one knows the novel, they can get more out of the art. However, the viewer still can have a challenging and thoughtful experience without having encountered the reference text.*

*Q+A: Some of your works recall the traditional Wunderkammer. How do they differ or depart from that tradition?*

*MD: For me, Wunderkammern are a very specific historical phenomenon—the 16th and 17th-century collections that flourish across Europe. They predate the fields of science,*

art, and other organizational disciplines that flourished in the Enlightenment. They are idiosyncratic, with no two being precisely the same in order or contents. These collections reflect the early confusion and chaotic violence of the colonial period, rather than ideological museums. While it may be possible to think about them as the incubator of science, it is just as true to imagine them as the sanctuary of magic and the hermetic tradition.

What draws me to these collections is the challenge that they present to our systems of order, hierarchy, and material categorization. They privilege hybridization, the interplay of the natural and artificial, the totem and the specimen, and macrocosm and microcosm. They were also quite discursive spaces that encouraged participation, trading, and handling of objects. A visit to the cabinet of curiosity was not a passive experience, like visiting a late 20th-century museum, but an immersive one, which doubtlessly involved all the senses and was full of speculation and wonder. Those are precisely the aspects of this tradition that I think can be productive to revisit today.

## Walter Obholzer

November–December 1994  
Location Dorotheergasse  
(ill. p. 344)

Text (Exzerpt)  
Dan Cameron

Die Anleihe bei der Trompe-l'œil-Malerei beabsichtigt nicht, irgend jemand dahingehend zu täuschen, daß er z. B. meint, in einen Wiener Salon von 1901 zu blicken, aber die Wirkung ist trotzdem seltsam emotional. Der Künstler beschreibt seine Arbeiten als „Wunsch“-Bilder–vielleicht deutet er damit ihre Funktion als imaginäre Schwellen zu weit entfernten Orten an, als Stimuli für die freifließende Zirkulation von Sehnsucht. Eigentlich bewegen sich die Bilder in einer Gegend des Bewußtseins, die viel feiner ist als die bloße Aussage der Genußsuche. Indem er auf dekorative Ausdrucksformen als den Ort einer tieferen Sphäre der Selbstdarstellung hinweist, umgeht Obholzer die vulgären Aspekte der Populärkultur und geht direkt aufs Zentrum, den schmerzhaft zerbrechlichen Rohstoff der Identität zu, sich nur unterbrechend, um sich über die unausgesprochene Überzeugung, soviel Luxus müsse etwas zu verbergen haben, zu erheitern. Er ist sich bewußt, daß dies ein sehr empfindliches Verhandlungsgebiet ist, da ein falscher Schritt Künstler und Betrachter in entweder Pathos oder Zynismus (oder Schlimmeres) stürzen könnte. Trotzdem schafft es Obholzer, Elemente der Atmosphäre, Eleganz und sogar Nostalgie einzubringen, ohne sich der opulenten Wortwörtlichkeit hinzugeben, die seine Bilder andeuten, ihre ausdrückliche Erklärung aber erfolgreich vermeiden. Die feinen Bedeutungsabstufungen, die von seiner Arbeit ausgehen, deuten den immensen Unterschied zwischen dem Sehen des Schleiers und dem Hindurchsehen an.



Untitled, 1994  
tempera on aluminum  
38.5×24.5 cm

## Rosemarie Trockel

Gipsmodelle und Entwürfe  
February–March 1995  
Location Dorotheergasse  
(ill. p. 346)

Text  
Claudia Marquardt, Gesichter. Ein Motiv zwischen Figur, Porträt und Maske, Neues Museum Nürnberg, 2015

Physionomie

*Rosemarie Trockels Kunst ist irritierend, vielschichtig, spielerisch und humorvoll zugleich. Die Parodie und Reflexion des Künstlergenius ist dabei nur eines ihrer Anliegen. Ihre Arbeiten beinhalten zahlreiche Referenzen und Verweise auf Stile, Methoden und Techniken anderer Künstlerinnen und Künstler. In der Wahl ihrer Medien ist Rosemarie Trockel nicht festgelegt. Bei der Werkgruppe der Familienporträts entscheidet sich die Künstlerin für die Zeichnung und plastische Modellierung.*

*Beide Techniken ermöglichen ein rasches, skizzenhaftes Festhalten erster Ideen und machen zugleich den Arbeitsprozess sichtbar. Zeichnung und Modellierung verleihen darüber hinaus künstlerische Authentizität, die jedoch in diesem Fall nur ironisch gemeint sein kann.*

*Rosemarie Trockel spielt mit der Vorstellung von Kunst als Selbstentäußerung des Künstlers. In dem raumgreifenden Porträtzyklus setzt sie sich mit den Themen Künstler- und Familienporträt auseinander. Neben ihr selbst sind ihre Mutter, ihr Vater, die jüngere und die ältere Schwester und der Großvater dargestellt. Die Mutter nimmt dabei mit einer Gipsmaske und acht kreisförmig angeordneten Porträtzeichnungen den größten Raum ein. Die Maske ist aus fingerdicken Wülsten geformt. Modelliert wurden große Augen aus mehreren Ringen und ein ebenso großer Mund. Nase und Ohren bestehen aus länglichen Gipswülsten. Der Betrachter wird verleitet, anhand der gezeigten Physiognomie, Aussagen über die Charaktereigenschaften der Person zu machen und dadurch wiederum Rückschlüsse zu ziehen. Letztlich präsentiert die Künstlerin dem Betrachter aber eine Pseudoautobiographie und -genealogie, die durch ihre scheinbar psychologisierenden Porträts ironisiert werden. Rosemarie Trockel liefert damit zugleich eine komplex angelegte Reflexion der eigenen Künstlerposition.*



Installation view, 1995

## Rudolf Stingel

March–May 1995  
Location Dorotheergasse  
(ill. p. 350)

Text (Exzerpt)  
Bernhard Bürgi, in: Rudolf Stingel, Ausst.-Kat., hrsg: Kunsthalle Zürich, 1995

Silberschleifer

*Ein sechsbarmiger Buddha mit der Ausrüstung für Stingels „Instruktionen“ – ein elektrischer Mixer, ein breiter Pinsel, eine Schere, um die Gaze zu schneiden, eine Spritzpistole, ein Tapezierspachtel und eine Tube Farbe – begleitet die Bilder. Dieser glückselige Gummi-Shiva, eine domestizierte Ikone der Entleerung, weiß nichts von der Last der Geschichte. Seine Formen erzittern, wenn man vorbeigeht; er wirkt wie milder Spott auf Kierkegaards angstvolles Zittern. Aber sein nach unten gewandter Blick zeugt nur vom Verzicht auf sämtliche Illusionen, vom Übergang der Form aus einem weltlichen Existentialismus in den Himmel der Abstraktion. Möglich gemacht durch diese Offenbarung der Erfüllung – Alibi-Darstellung und konzeptuelles Dementi –, weisen Stingels Bilder, wie beispielsweise die monochromen Teppich-Installationen, einen Weg der*



Installation view, 1995