

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

Transzendenz durch psychische Distanz. Selbstaufgelegte Regeln werden, wenn man erst anfängt, sie einzuhalten, zu einer Art Mantra. Wenn das Werk von der Last des ursprünglichen Schöpfungsakts befreit ist, wird das philosophische und biografische Netz der inhaltlichen Überfrachtung durch Ritual und Wiederholung zerrissen. Doch das System, so scheint der Buddha uns zu sagen, ist so menschlich wie ein Farbspritzer, umso mehr wenn der Spritzer aus Routine hervorgeht. Und was man sieht, ist immer etwas anderes als das, was da ist. Durch diese Leinwände mag der Betrachter zu kosmischen Gefilden schweben, wo Leere und Fülle ein und dasselbe sind. Doch der Schöpfer dieser Illusionen, der Prozess selbst, bleibt gleich dem Buddha teilnahmslos und ungreifbar.

Mit den Instruktionen mischt Stingel die Karten neu und führt das Handwerk der Malerei, oder, besser gesagt, die Erkenntnis ihres Untergangs, der sofortigen Wiederauferstehung beziehungsweise Wiedergeburt als Idee zu. In den dabei entstehenden Prismen wird die Tradition gebrochen, um sich sogleich neu zu konstituieren. Jene „modernistische Malerei“, die seit Greenberg als Versuch galt, sich durch eine bildnerische Reduktion nach der anderen ihrer letztendlichen bildnerischen Identität zu vergewissern, hat zu mannigfachen Toden geführt—was Stingel ebenso deutlich wie jeder andere sieht. Doch wenn die buchstäbliche und emotionale Flachheit die letztgültige Definition der Malerei im Augenblick ihres Todes war, dann dürfte sie auch als primäre Definition im Augenblick ihrer Geburt oder Wiedergeburt gelten, wie sie es für jene Proto-Formalisten am Anfang der Moderne tat: für Rodchenko, Strzeminski, Malevich und Mondrian beispielsweise. Stingel konzentriert sich auf die Farbe ebenso wie auf den Malvorgang und lehnt es ab, sich mit der Abstraktion an sich zu beschäftigen, sich dem monochromen Imperativ der wahrhaft reinen Farbe zu unterwerfen; an ihre Stelle tritt ironischerweise das Gummibildnis eines Buddhas, und der Künstler zieht es vor, jedes einzelne Bild als eines von vielen verschiedenen Ergebnissen zu begreifen, das sich aus den konzeptuellen Vorgaben der Instruktionen herleitet.

Sue Williams

May–June 1995
Location Dorotheergasse
(ill. p. 352)

Text (Exzerpt)
Peter Weibel
Sue Williams im Künstlerhaus Graz, 1998

Ebenso, wie Sue Williams den Konsens der ästhetischen Mittel verletzt, übernimmt sie auch nicht die politische Korrektheit der feministischen Kritik. Sie verweigert sowohl historische geschlechtsspezifische wie künstlerische Codes. Ihre künstlerischen Attacken auf den latenten Frauenhaß der Gesellschaft zeigen nicht nur fremde und eigene Wunden, sondern werden auch in einem cartoonhaften tagebuchartigen Stil vorgetragen, der Zorn mit Witz, Leid mit Galgenhumor mischt. Die Art und Weise, wie der Pinsel den Übergang von der gestischen Mobilität der Hand zur Konfiguration von Körperlinien schafft, wird in der Art und Weise wiederholt, mit der die Künstlerin den Übergang von der Aggression zum Witz, vom abgeschnittenen Penis zur spritzenden Fontäne, schafft. Ihre fast kalligrafisch anmutende Verteilung von weiblichen und männlichen Genitalien über die Bildfläche, gelegentlich mit monochromen Farbflecken strukturiert, erzeugt eine Malerei, die als Tapete fungiert, auf der die grausame Geschichte des Krieges gegen die Frau aufgezeichnet ist. Ihre Inversion der weiblichen Ikonografie leistet allerdings einen neuen Beitrag zur Geschichte und Theorie der Malerei. Das Gewirr von Linien, Farbspritzern, Flecken und Öffnungen, das als geflochtenes Gewebe aus unbewußtem Material, als der Automatismus einer sexuellen Energie erscheint, der sich mit der Flüssigkeit der Farbe vereint, ist mehr als die Versöhnung der kontrollierten Produktion eines Erwachsenen mit der infantilen Faszination chaotischen Wucherns. Dieses Gewirr liefert neuartige Körperbilder, neuartige Bildstrategien, wie der Körper als libidonale Energie und

nicht als anatomische Struktur empfunden werden könnte. Die kinetische Energie, die ihren Linearismus speist, desublimiert einerseits die heroische Abstraktion der amerikanischen Malerei und heroisiert gleichzeitig die bisher verachtete feminine Mobilität. Die Malerei von Sue Williams vereinigt auf überraschende Weise im konservativen Medium der Malerei die zwei neuen Paradigmen Visibilität und Mobilität, die normalerweise nur in den technischen Bildmedien triumphieren, unter dem Gesichtspunkt einer aggressiven und witzigen feministischen Kritik unserer Gesellschaft.

Karen Kilimnik

Fashion Café
June–July 1995
Location Dorotheergasse
(ill. p. 354)

Text (Exzerpt)
Publikation, Karen Kilimnik in der Kunsthalle Zürich, 1997

In ihren Raumin szenierungen, die in den USA als „scatter art“ umschrieben wurden, arbeitet Karen Kilimnik neben handgefertigten oder gemalten Elementen mit solchen der Alltagskultur—Fotokopien aus Hochglanzmagazinen, Glitter, Verpackungen, Stoffen, Popsound oder Nippes—bis zu wenig kostbaren oder nachempfundenen Relikten der Historie. Sie breiten sich an Boden und Wand aus, vereinen und zerstreuen sich. Ist auch die jeweilige Konstellation von disparaten Teilen scheinbar instabil und am Rande der bruchstückhaften Vereinzelung, evoziert sie in sozusagen alchemistischer Anverwandlung der gewöhnlichen Dinge eine unterschwellig verdichtete Atmosphäre, ohne einen bestimmten motivischen Ansatz erzählerisch aufzuschlüsseln. Zeichnungen kombinieren einen etwas verblichenen Modeillustrationsstil mit hingekritzeltten Anmerkungen zwischen Gossip, Schlagzeile und Tagebucheintrag. Spezifisch weibliche Träume und Sehnsüchte, durch Frauenpostillen, Fernsehen und Modeanzeigen medial aufbereitet und seit Kindheit genährt, werden Teil ihrer fragilen und verwunschenen Welt. Dies geschieht mit einer obsessiven Hingabe, die sonst einem Teenager eigen ist, der seine Tagträume nicht verlassen will. Einerseits sind blonde Elfen ihre Heldinnen, personifiziert durch Starmodels wie Twiggy oder Kate Moss, die ätherisch-leicht von reiner Unschuld und Schönheit sprechen, andererseits durch Amazonen wie etwa Emma Peel von der in die Jahre gekommenen TV-Serie „The Avengers“ („Mit Schirm, Charme und Melone“), die von dunklen Guerillaphantasien, weiblicher Dominanz und Zerstörung zeugen. [...] In der Ölmalerei bildet weniger der Glamour der Mode ein Nährboden als etwa die popularisierte Tradition der englischen Landschaftsmalerei des späten 18. Jahrhunderts, in die sich beispielsweise Szenen aus „Bewitched“ einwirken können, einer von Karen Kilimniks Lieblingssendungen. Farbgesättigt und süß-schauerlich mischt sich Obskures, Okkultes, Tierliebe und Naturgewalt.



Invitation, 1995



Invitation, 1995