

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

American Minimalism was most radical in trying to transform the actual space of art perception into a space where art is actually experienced. It operated with the distinction between a general public that only has access to information and a specific public where the spectators become actively involved. In a time in which photojournalism has become almost totalitarian and populist, this approach, however, seems almost inadequate, even when considered in the opposite sense. And isn't space as an aesthetic category of experience, as a derivative and a kind of total artwork, reactionary to begin with? At least in the sense that space can no longer offer what the picture is also no longer capable of offering. That is to say, it is absurd to expect more from space than from a picture. Here a different approach to both is at issue—an approach yet to be defined in terms of an external, late-capitalistic "cultural logic" (Fredric Jameson).

What applies to space also holds for the gallery as a social space. This is even more true to the extent that within the space of the gallery all aesthetic boundaries have long been superseded in the "installation shot." At the same time, the gallery has assumed a delimiting and excluding function. Behind this construct lies the relatively vulnerable modernistic thrust of an avant-garde aiming at abstraction and minimalism. This becomes more complex in the more radical artistic practices that use objects, actions, and ideas to subvert the boundaries of genres, discourses, and institutions. Such approaches, however, can also be said to function as a sort of research and development lab for the cultural industry (Thomas Crow).

It is especially difficult to locate the imaginary boundary between high and low culture since it results from the historical and dialectical process of modernization. It also seems to be rooted in the social structuralization of Western democracies. What is significant about this boundary is that it is not drawn on the basis of aesthetic criteria but rather determined by production and ideology. It can only be superseded by surrendering itself. Subculture must be considered in theoretical terms to facilitate reciprocal exchange and to make use of experience and value perspectives. This would ultimately allow radical claims to be established in contemporary culture.

Postulating an "aesthetic boundary" affirms the existence of two sides of one and the same thing, the opposition defining the boundary. A classical vicious circle that fails to see that things cannot really intentionalize their being perceived so that they can be stylized as a self-contained "work." Aesthetics is never to be found in the things per se or in the space in which they are located. Rather, it lies in the social status of this space, in the discourse and institutions defining it, but in particular, in the simple act of marking off things from others. And this should be our point of departure: Who draws the boundary, who does it serve, and what does it protect from whom?

Das Bild nach dem letzten Bild / The image after the last image

Curators: Kaspar König and Peter Weibel

April–June 1991

Location Dorotheergasse

Publication

Artists: Richard Artschwager, Jo Baer, Stanley Brouwn, Jenny Holzer, On Kawara, Sherrie Levine, Ad Reinhardt, Gerhard Richter, Robert Ryman, Rosemarie Trockel, Andy Warhol

Authors: Jean Christophe Ammann, Jean Baudrillard, Benjamin H.D. Buchloh, Dan Cameron, Hubert Damisch, Thierry de Duve, Boris Groys, Kaspar König, Rosalind Krauss, Florian Rötzer, Peter Weibel
(ill. p. 278)

Review

Ulli Moser, Diva Nr. 2 1991, S. 172

Dinosaurier der Kunst

Es passiert immer öfter: Man betritt eine Galerie und sucht vergeblich danach, was man dort zu finden glaubt, das Bild an der Wand. Bunt, gemalt und fein säuberlich gerahmt hätten viele es gerne, aber es kommt natürlich anders, als man denkt. Das Bild gehört zu einer aussterbenden Gattung, es ist der Dinosaurier der Kunst. Jahrhunderte hat es überlebt, hat seinen Platz in Palästen, Kirchen und schließlich in Museen gefunden, war Fetisch, Heiligtum, Dekoration, Prestigeobjekt und Ware. Ganz klar, daß da irgendwann einmal die Luft ausgehen mußte. Der Punkt ist erreicht. Bilder kommen permanent via Fernsehen bequem in unser Wohnzimmer. Bilder verfolgen uns auf Schritt und Tritt. Gemalt ist das letzte Bild schon längst. Was kommt danach? Die Galerie Metropol, die in letzter Zeit mit ihrem Ausstellungsprogramm Akzente von internationalem Format in der kunststillen Metropole Wien setzt, hat sich wieder einmal etwas Besonderes einfallen lassen. Mit zwei namhaften Kuratoren, Kaspar König, Direktor der Frankfurter Stadel-Schule, und Peter Weibel, Gründungsdirektor des Frankfurter Institutes für neue Medien, Künstler und Theoretiker, will das Aussteller-Team „das Bild nach dem letzten Bild“ vorstellen. „Was können uns Bilder (noch) bedeuten?“ fragen die Galeristen, Georg Kargl und Christian Meyer. „Wir haben versucht, eine Auswahl von Positionen zeitgenössischer künstlerischer Praktiken zu treffen, die den Bruch mit dem Bild im Bild selbst austragen.“ Der Bruch mit dem Bild im Bild selbst? Ein Bild wird produziert, um die Nichtigkeit des Bildes zu demonstrieren? Man glaubt, nicht recht zu hören. Dabei ist die Diskussion nicht neu. Spätestens seit den sechziger Jahren haben sich Künstler das Leben schwermgemacht, um dem Problem auf den Grund zu gehen. Manche sind dabei auf Grund aufgelaufen, vielen ist die Luft ausgegangen, wenige haben sich über Wasser gehalten. Ergebnisse von einigen dieser wenigen, die erfolgreich gegen den Strom geschwommen sind, zeigt die Galerie Metropol.

Richard Artschwager, Ad Reinhardt, Gerhard Richter, Robert Ryman, Jo Baer und Stanley Brouwn nähern sich mit rigorosen Mitteln dem letzten Bild. Titel wie „Weiße Malerei“ bei Ryman oder „Schwarzes Bild“ bei Reinhardt zeigen nicht mehr und nicht weniger, als sie meinen. Das Bild ist Farbe auf Leinwand. Das Bild zeigt Malerei. Das Bild will ohne Sentimentalität seine eigene Identität finden. Artschwager baut das Modell eines Bildes mit seinem Lieblingsmaterial, Holz furnier. Das letzte Bild ist ein Modellfall. Die Amerikanerin Sherrie Levine zerlegt mit Hilfe von Computerprogrammen Werke großer alter und jüngerer Meister in Farbquadrate. Ihr gelingt damit die Komprimierung des Vor-Bildes zum Ur-Bild, oder umgekehrt eben zum Bild nach dem (letzten?) Bild. Jenny Holzers Schrifttafeln mit lapidaren Sätzen um und über das Leben lassen keinen kalt. Die Sprache, gewohntes Verständigungsmittel unserer schnelllebigen Konsumgesellschaft, ersetzt das malerische Motiv. Ihre Appelle richten sich an und gegen jeden. Ein Bild machen kann sich nur noch der, der weiß, wofür es dabei eigentlich geht. Nicht um das Bilder-Malen jedenfalls – ganz klar. Rosemarie Trockel strickt unbeirrt und meisterhaft ihre Bilder. Das englische Wort für Schuh – „Shoe“ –, Fetisch nahezu aller weiblichen Konsumentinnen, ist viermal nebeneinander in zehn Zeilen gemeinsam mit ein paar vorgetäuschten Rissen zum Bild verstrickt. Es kann



ROSEMARIE TROCKEL
Shoe, 1989
wool, machine-made
200×150 cm

als Statement zu sozial- und kunsthistorischen Entwicklungen gelesen werden. Andy Warhols Siebdruck von zwölf Motiven eines Warenhauskatalogsortiments aus dem Jahr 1963 repräsentiert das Über-Bild in der Ausstellung.

A. W. hat dem Bild alle bekannten mythisch-auratischen Elemente genommen. Das Bild nach dem letzten Bild ist demnach auch schon fertig. Wer's genau wissen will, kauft sich den Katalog, in dem Autorenstars zum Thema philosophieren.

Jon Kessler

July–August 1991

Location Dorotheergasse
(ill. p. 280)

Interview (Exzerpt)

Ulli Moser, Kunstforum International, Vol. 116, 1991

Ulli Moser: Sie reisen viel, seit einigen Jahren leben Sie abwechselnd in Paris und New York. Wie definiert sich Ihrer Meinung nach die Haltung des amerikanischen Künstlers? Gibt es da Unterschiede zur – sagen wir einmal – europäischen Auffassung?

Jon Kessler: Ich denke, was sie in Amerika finden; das hört sich wie ein unglaubliches Klischee an – aber Amerika ist ein Ort, mit einer Menge persönlicher Freiheit. Und eine dieser persönlichen Freiheiten ist, dass du etwas machst, was noch nie jemand vorher gemacht hat. Das ist eines der Prinzipien, auf denen Amerika aufbaut – "Go west". Falls es dort niemanden gibt, geh hin und schau' dich dort um; Wenn dort noch niemand etwas gebaut hat, baust Du es. "... flieg zum Mond, fahr zur Venus, ..." Ich glaube, was wir in Amerika nicht fühlen, ist dieser Druck der Geschichte – dass Geschichte zwar in einer bestimmten Weise als sehr befreiend, aber auch als sehr bedrückend gesehen werden kann. Ich denke, wir haben uns dafür entschieden, sie als befreiend anzusehen, denn – seien wir ehrlich – eine ganze Reihe von Schlachten im „Krieg um die Kunst“ sind erst vor kurzem ausgetragen worden – sie sind geschlagen worden von Lawrence Weiner oder von Robert Rauschenberg. Das mag man als Belastung empfinden, oder als unglaubliche Befreiung, da diese Künstler wahrhaftig einen aufgebrochenen Boden hinterlassen haben. Das mag einer der Gründe sein, warum die amerikanische Kunst eine Art von Cowboy-Mentalität bewahrt hat – "da gibt es einen Job zu tun, also machen wir ihn".

UM: Ich bin gestern durch die Ausstellung gegangen und kenne frühere Arbeiten von Ihnen. Damals tauchte in Rezensionen Ihrer Arbeiten immer wieder der Begriff "Erde" auf, die Leute verglichen Ihre Arbeiten immer mit Erdhaufen ("Earthen Accumulation"). Wenn man heute hier hereinkommt, hat man dieses Gefühl nicht mehr, kann man diese Art von Anhäufung (Accumulation) nicht mehr wahrnehmen – außer vielleicht noch in der Japanese Box. Ich frage mich jetzt, ob es da einen Bruch gibt.

JK: Es ist interessant, dass dieser Bruch so lange auf sich warten ließ. Ich habe mich wirklich von der Idee des Narrativen und von dem Gedanken einer darstellenden Funktion des Bildes verabschiedet. Aber das bedeutete, dass die praktische Durchführung der Arbeit ziemlich kompliziert wurde und ich zur Darstellung sehr häufig Fund-Objekte gebrauchen musste.

Nunmehr verwende ich weniger Fund-Objekte, wodurch der vertraute Charakter der Arbeit verloren geht. Und trotzdem, der Witz daran ist, dass sich alle Objekte mit Unterhaltung beschäftigen, mit der Idee, etwas vom jeweiligen Werk zu bekommen. Nehmen Sie zum Beispiel die Arbeit "Big Screen". Das ist ein Plattenspieler aus den sechziger Jahren und ich bin an der Idee von Kultur und Gesellschaft als geschichteter Archäologie von Zeitaltern und unterschiedlichen Stilen interessiert. Wenn ich dabei die Skulptur als Turm mache – wird das der Eiffelturm oder irgendein anderer Turm? Was für einen Stil wählt man? Ich versuche, den Stil so wenig zu beeinflussen, wie ich nur kann; früher habe ich üblicherweise eine Menge Modernismus verwendet – Philipp Johnson, Mies van der Rohe. Und jetzt versuche ich, alles so banal wie möglich zu machen, damit es keine bestimmte Lesart hat. Ich würde sagen, dass es immer schwerer geworden ist, meine Arbeit zu identifizieren. Vielleicht auch, weil sich

die Menschen mit gefundenen Gegenständen sehr wohl fühlen – sie fühlen sich ihnen verbunden, sind ihnen nahe. Sie haben solche Gegenstände in ihren eigenen Häusern und Wohnungen, sie können sie am Markt finden. Irgendwas an der Idee wirkt vertraut. Ich würde jedoch sagen, dass ich diese Objekte/Gegenstände immer stärker verändere als das Freunde von mir tun, wie etwa Jeff Koons, der einfach einen Staubsauger oder irgendeinen Gegenstand präsentiert, einfach so, oder wie Haim Steinbach. Wenn ich Licht verwendet habe, bin ich davon ausgegangen wie in einem Theater Licht verwendet wird, um einen Schauspieler anzustrahlen. Nun habe ich keinen Schauspieler, sondern nur mehr die Beleuchtung. Die Arbeit geht genau in diese Richtung – es geht mehr um Absenz als um den körperlichen Gegenstand selbst. UM: Wir sind gestern beim Fotografieren auf dieses Problem gestoßen: Man kann diese Arbeiten nicht in Fotos umsetzen – die Kenntnis des Werks ist an die Kenntnis des Originals gebunden.

JK: Sie ist an die Erfahrung gebunden.

UM: Ich habe nicht den Eindruck, dass es sich z.B. bei dieser Fotografie um Frankreich handelt. Vor allem sehe ich nicht auf den ersten Blick, dass hier Leute abgebildet sind, die vor Notre Dame stehen und die Kirche betrachten.

JK: Das ist unwichtig – die Tatsache, dass sie Notre Dame betrachten, ist nicht wichtig; sie könnten irgendetwas ansehen, ein Bild ebenso gut wie jemanden, der sich auszieht. Es ist evident, dass sie irgend etwas betrachten.

JK: Ich musste einen Ort finden, an dem Menschen frei von den divergierenden Gesichtspunkten schauen, nicht ausschließlich mit Hass, nicht ausschließlich mit Liebe, sondern das ganze Spektrum. Sehe Sie einige der Gesichter. Sie wirken nicht als würden sie Engel betrachten. Sie sind wirklich – eigenartig; ich sage das den Leuten auch, weil es kein Geheimnis ist. Für jede Fotografie, die ich wollte, installierte ich dieses Licht, das auf- und unter geht – ich verwende das häufig in meiner Arbeit. Ein Licht, das langsam an- und wieder ausgeht, ist sehr natürlich, es ist eine Simulation der Natur; es ist wie Sonnenaufgang, Sonnenuntergang; Herzschlag. Da ist etwas sehr Natürliches, genau daran bin ich interessiert – diese Idee, ein Licht zu haben, das an- und ausgeht, das finde ich annehmbar. Genau das ist es, das sie aus der Betrachtung eines Kunstwerks gewinnen können, oder wenn Sie Musik hören ... ich könnte natürlich über das Spektakel erzählen. Spektakel ist eine sehr eingeschränkte Idee – Kultur in Europa ist etwas sehr exklusives. Kultur in Amerika kann das Einkaufszentrum ebenso gut sein wie das Auto, der Hamburger und all das – Dinge, die fünf Minuten in Anspruch nehmen und dann sehnt man sich nach dem nächsten Spektakel.

UM: Nochmals zurück zum Licht in Verbindung mit den Fotografien. Man verfällt einfach in ein anderes Tempo, wenn man das Bild betrachtet und die Beleuchtung geht dabei langsam an und wieder aus. Es gibt keine logische Verbindung zwischen Licht und Foto – ich meine, das Foto ist das eine, und das Licht dient nur dazu, diese Stimmung zu schaffen, von der Sie eben gesprochen haben.

JK: Vor allem Stimmung – ich bin immer an Stimmung interessiert, das ist einer der Gründe dafür, dass ich die Feeling Machine installiert habe, weil Fühlen ein anderes Beispiel ist oder etwas in dieser Art. Ich liebe einen Song, der bis zur Bedeutungslosigkeit abgenutzt ist. Jeder denkt an Gefühle – aber in Amerika sind "Feelings" wie Songs, die man bei der Hochzeit hört, im Lift im Einkaufszentrum, jedes Ding ist "Feelings". In dieser Art von System gibt es keine Gefühle. Die Idee, eine Maschine zu machen ist eine Art, etwas fürs Gefühl zu tun. Diese Maschinen strahlen auf ihre Weise eine bestimmte Stimmung aus, sie sind Stimmungsmaschinen. Ich möchte ein sehr spezifisches Ambiente in diesem Raum schaffen – eines, das sich zur Betrachtung von Erwartungen eignet.

UM: Interessanterweise finden die Leute das gemein! Es scheint sehr zynisch gemeint zu sein – das Foto eines blinden Mannes mit dem Leinwandschirm (Big Screen) gemeinsam zu zeigen.

JK: Ich meine das in keiner Weise zynisch, dieses Zusammenstellen mit der Kintop-Maschine. Wir sind alle blind in Bezug auf die Frage, was wir vom Spektakel erwarten. Und daher lassen wir diese Person mit dem Licht allein, das an- und ausgeht; in gewisser Hinsicht ist sie sensitiver als wir.

UM: Was ist mit jenen Leuten die Sie gelegentlich mit Tinguely in Verbindung bringen?

JK: Was Tinguely angeht, hatte ich so etwas wie eine Schwäche für ihn. Ich schätze es nicht, wenn Dinge zerstört werden. Ich liebe Maschinen – sie zerstört zu sehen, liegt nicht auf meiner Linie. Als Kind habe ich Tinguelys Arbeiten sehr geschätzt, eben weil sie so spielerisch waren – sie haben jedoch sehr destruktive Züge an sich, das finde ich tatsächlich nicht sehr interessant. Ich liebe Filmemacher wie Peter Kubelka, der



Looking Machine, 1991
aluminum, photo, electronics
66×65×12 cm

mich wirklich sehr stark beeinflusst – denken Sie etwa an seinen Film *Adebar*. Diese Idee, ein sich wiederholendes Bild zu nehmen, und es dann zu wiederholen und zu wiederholen – es ist, als würden Sie eine Tapete produzieren. Meine Arbeit wiederholt sich genauso. Sie wissen, es gibt immer einen Zeitnehmer und sie ist immer ein Zyklus der an ein Musikstück erinnert, wenn sie genügend hinhören. Wenn man lange hört und sieht, beginnt sich manisch in sie hineinzusetzen- und zu vergessen, dass es sich um einen Kreislauf handelt. Es gibt eine bestimmte Art, in der man Peter Kubelkas Film sehen sollte – es ist am besten, ihn über zwei Projektoren zu spielen und ihn mehrmals hintereinander zu sehen. Ich denke, es gibt eine Weise etwas aufzunehmen die festgelegt ist. Wenn Sie sich einen Film wie *“I am going to Vernon”* ansehen, so ist alles in ihm sehr kontrolliert. Diese Arbeit ist unglaublich psychedelisch, subjektiv und all das. Ich bin daran interessiert, diese sehr konkreten Dinge in Poesie zu verwandeln. Das ist etwas sehr Persönliches – als ich diese Filme sah, hatte ich gerade begonnen, am College zu studieren, und sie haben mich umgeworfen; für mich war die Idee, ausschliesslich schwarz und weiß und entweder Licht oder kein Licht zu haben, eine stärkere minimalistische Aussage als jede Arbeit von Carl Andre oder Donald Judd – genau das ist effektive Arbeit.

Einer meiner liebsten Künstler in Österreich ist Heimo Zobernig. Ich denke an diese Idee, Spiegel zu zerschlagen ... seine Arbeit hat einen hohen Grad an dadaistischer Stupidität, und ich finde das großartig.

UM: Mit einem tieferen Hintergrund, würde ich sagen: Stupidität auf intellektueller Grundlage.

JK: Also ich glaube nicht, dass das sehr intellektuell ist – ich halte ihn für einen großartigen Künstler. Ich habe einmal eine Show in Paris gesehen, da gab es 12 Behälter, die ineinander passten – wie diese russischen Puppen. Das ist nicht intellektuell – das ist so, als wollte man russische Puppen fabrizieren. Es ist wie eine Person zu Hause, die Platz sparen möchte. Ich hoffe, es macht ihm nichts aus, wenn ich ihn nicht für einen ausgesprochen intellektuellen Künstler halte – jeder interpretiert Kunst anders. Ich möchte nicht wissen, was Heimo mit seiner Arbeit beabsichtigt – ich möchte wissen, was ich aus ihr bekommen kann. Manchmal wenn ich Heimos Arbeit betrachte, habe ich das Gefühl einer schlechten Nachricht, die einen zum Lachen bringt und das liebe ich; etwas, das einen schockiert und man sollte darüber lachen, kann aber nicht. Es gibt hier einen sehr gewalttätigen Akt, zu dem man sich hingezogen fühlt – warum fühlt man sich zu einem gewalttätigen Akt, zu etwas Zerbrochenem hingezogen? Das ist eine interessante Vorstellung. Und wie kann man versuchen, das in einem Werk unterzubringen – diese Art von Aktion in einem einzigen Werk darstellen? Das ist letztlich die Beschäftigung, die ein Künstler ausüben sollte.

Bruce Nauman

OKOKOK, Fox Wheel, Andrew Head/Andrew Head Stacked, Andrew Head/Julie Head/Rinde Head
September–October 1991
Location Dorotheergasse
(ill. p. 282)

Review

Markus Brüderlin, *Artscribe*, Nr. 89, Nov/Dec. 1991

Climbing in the Dark

Over the past two years, *Galerie Metropol*, once a distinguished saleroom for Jugendstil furniture, has presented a lively programme of international contemporary art. Most recently it attracted Bruce Nauman to Vienna. The show was an intimate presentation, a few sculptures flanked by lithographs of earlier works and the video installation *Raw Material OKOKOK* (1990).



Fox Wheel (detail), 1990
aluminum
38x180.5x183 cm

Despite its scale, this exhibition clearly communicated the basic themes of Nauman's art. In the first room, alongside drawings of works from the 1970s, were two sculptures, assemblages of wax heads cast from friends of the artist. The first was *Andrew Head/Andrew Head* (1990), in which two heads were assembled on top of one another, like a totem pole. The second had Andrew's, Julie's, and Rinde's Heads in a triangle. In a connecting chamber, *Fox Wheel* (1990) had aluminium casts of skinned foxes, as if in preparation for taxidermy. Without feet, ears, or eyes they were a pitiful sight. The serially produced models were welded together into a macabre carousel.

Body artist Nauman, whose research ranges from Wittgenstein to reports of torture in South Africa, takes as his theme stereotypical human-behavioural patterns. His installations take the form of lunatic experimental arrangements in which the civilized lurches over to the bestial. The artist, who works in New Mexico, attains the most immediate communication of this mechanical process in his video installations. In *Raw Material*, two video monitors placed on top of one another showed the artist rotating in front of the camera, although it was unclear whether he was turning himself or sitting on a revolving platform. The strenuous rotating movement was echoed by a nervous, almost despairing “OKOKOK...” emitted from his mouth. Like a needle stuck in the groove of a record, the aggressive acoustic pierced the ear and psyche of the observer so that after some time, seized by feelings of giddiness, he had to leave the basement room.

The drama of the installation was impressively enhanced by the architecture of the gallery: the darkened room could only be left by way of a narrow, winding staircase, so that the brightly lit exhibition room, now above, became charged with associations of torture. The wax and aluminium components were perceived completely differently: in them, the painful circular motion appeared frozen like some sort of ritual relic. The museum-like sterility of the presentation was a harsh juxtaposition to the action in the basement. Nauman once characterised his work as “I want to make a form of art which is like climbing a staircase in the dark and thinking there will be another step, but there aren't any more.”

Charles Ray

Table, Male Mannequin, 32 x 33 x 35 = 34 x 33 x 35
November–December 1991
Location Dorotheergasse
(ill. p. 286)

Review

Judith Fischer, *Der Standard*, 29.11.1991

Nuancierte Täuschung

Sechs farblose gläserne Behältnisse stehen auf der gläsernen Platte eines Tisches – doch die allgemeine Annahme über die Form fällt ins Bodenlose: Tatsächlich wird die Illusion seiner unten abschließenden Fläche nur erzeugt – alles oben Eingefüllte würde unauffhaltsam zu Boden fallen. Der amerikanische Künstler Charles Ray inszeniert im Basement der *Galerie Metropol* eine nuancierte Täuschung und setzt sie in den oberen Räumen strategisch fort.

Was auf den ersten flüchtigen Blick als ein Objekt der Minimal Art – eine Alu-Box von Donald Judd – identifiziert wird, entpuppt sich als oben offener Kubus, der tiefer als die außen sichtbaren Seitenwände ist. In den Marmorboden der Galerie eingepaßt, widerlegt er die logische Annahme, die Seitenflächen würden mit der Bodenfläche einen rechten Winkel bilden.

Durch diesen Prozeß der Täuschung straft der Künstler lakonisch die Sorglosigkeit des oberflächlichen Blicks. Die Bedeutung eines Kunstwerks, so Ray, entstehe erst



Table (detail), 1990
plexiglass, steel
97.8x90x134 cm

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 KRISTUFEK
Hanging Sculptures, 1992



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