

First the artist defines meaning*

Eröffnung: 7. 7. 2006

Ausstellungsdauer: 8. 7. – 10. 9. 2006

KünstlerInnen:

**Miles Coolidge (CAN), Ralf Hoedt (D), Joachim Koester (DK), Peter Piller (D),
Nicole Six & Paul Petritsch (A), Christine Würmell (D)**

Texte zu den KünstlerInnen

Miles Coolidge



Miles Coolidge, Observatory Circle, 2001. Installationansicht Galerie Gisela Capitain, Köln. Courtesy: Casey Kaplan Gallery, New York.

Es ist mittlerweile ein Gemeinplatz fototheoretischer Überlegungen, dass das Medium der Fotografie vollständig seiner Selbstverständlichkeit entkleidet wurde (falls es denn jemals so etwas gegeben haben könnte): Es gibt keinen unverstellten Blick auf die Welt, keine direkte Lesbarkeit der Bilder, Repräsentation ist ein verschlungener Prozess kulturell kodifizierter Kommunikation. Vor diesem Hintergrund arbeitet eine jüngere Generation von FotografInnen im Rahmen eines Verständnisses über das Dokumentarische der Fotografie als ein Beschreibungszusammenhang politischer und kultureller Symptome, in deren Konstruktion die Fotografie selbst seit langem involviert ist. Bei Miles Coolidge wird die Fotografie in diesem Sinn selbstreflexiv, indem sie sich sozusagen bei der Herstellung der Bilder beobachtet und beständig die Methode und die Form dieses Herstellungsprozesses hinterfragt: Die Aufnahmen von Orten und Architekturen, die an die Nüchternheit von Dan Grahams "Homes for America" oder an die Beiläufigkeit Ed Ruschas Aufnahmen (nicht aber an deren amateurhafte Bildlichkeit, wie es Jeff Wall bezeichnet hat) erinnern, und die dazu verleiten, als Sinnbilder sozialer Isolation, durchrationalisierter Urbanität und standardisierter Architektur verstanden zu werden, entpuppen sich, wie im Falle der Serie "Safetyville" (1994) als Aufnahmen einer künstlichen, maßstabsverkleinerten Stadt, die für den Verkehrsunterricht von Kindern errichtet wurde.

Der Dokumentarismus und das konzeptuelle Moment des Seriellen führen uns auf die falsche Fährte, oder doch nicht? Die Verschiebungen, denen die dokumentarische Praxis bei Miles Coolidge unterzogen wird, werden im Fall der Serie "Mattawa" (2000) deutlich: Gerade die Offensichtlichkeit des Dargestellten und Direktheit dieser Darstellung erzeugt im Lesevorgang im Grunde eminente "Leerstellen", die Bedeutung der Bilder – ein zentrales Moment konzeptueller Praktik – müssen durch die BetrachterInnen aufgefüllt bzw. müssen die Bilder gerade auf diese Leerstellen hin befragt werden: Die Beschreibung eines architektonischen Zusammenhangs durch Aufnahmen, die teilweise wiederkehrend die selben Ausschnitte bzw. nur leicht verschobene Blickpunkte zeigen, führen ein Moment der Redundanz ein, ein Moment der Überdeterminierung des Bildes, wenn man so will, das im Hinblick auf seine Bedeutung ambivalent bleibt. Auch die Tendenz zur Ästhetisierung des fotografischen Moments, die großformatigen, gerahmten Abzüge, überschreiten im Grunde den Anspruch eines – mittlerweile historisierten – Dokumentarismus, dem die Projekte dennoch verhaftet bleiben. Ästhetik,

* Dan Graham, "Thoughts on Two Structures by Sol LeWitt" (1966), in: Dan Graham, Selected Works, 1965 – 72, 1972.

Format, Themen, Bildgestaltung, Präsentationsmodus – alles gerät bei Miles Coolidge jedoch "unter Druck", erscheint in widersprüchlichen Kombinationen und führt zu einer Art post-modernem Dokumentarismus, der durch eben jene Rekombination fotografischer Aspekte eines "Genres" gekennzeichnet ist. Miles Coolidge stellt sozusagen die Rhetorik des Bildes, die Rhetorik einer Bildsprache mit aus, die Methode und der Gegenstand des Interesses werden aufeinander bezogen und befragen sich gegenseitig: Die aus Containern entstandene Siedlung für eingewanderte Erntehelfer in Washington ist eigentlich Teil eines komplexen sozio-politischen Konfliktfeldes, wobei sich die bildliche Repräsentation dieser Komplexität geradezu widersetzt bzw. konterkariert in der nuancierten Wiedergabe einer beschränkten Perspektive auf diese Form einer politischen Architektur. Die Serie wird niemals narrativ, erzählt keine Geschichte sondern dokumentiert im Grunde vor allem den fotografischen Zugriff selbst wie er in einem ambivalenten und konfliktreichen Verhältnis zu seinem Gegenstand gehalten wird.

Auch die formatsprengende Arbeit "Observatory Circle" (2001), die ein 360-Grad-Panorama eines Golfplatzes in Newark, Ohio, zeigt, der auf dem Grund einer ehemaligen Begräbnisstätte einer lokalen indigenen Kultur entstand, wird zunächst in dieser auffallenden Form – ein 60 Zentimeter hohes Bildband von 27 Metern Länge – lesbar, d.h. in einer spezifischen Verwendungsweise des fotografischen Bildes: als Panorama, das als visuelles Dispositiv eine wichtige Rolle im Rahmen der medialen Konkretisierung eines modernen Blicks / visuellen Zugriffs auf Wirklichkeit spielte. Der kulturelle Konflikt selbst, die Geschichte kultureller Überschreibung und Auslöschung bleibt zunächst ein unbekannter Subtext, der sich allein über die Form, die Befragung der Form, die Befragung dieses spezifischen Zugriffs erschließen kann.

Wenn es bei "First the artist defines meaning*" um das Spannungsfeld zwischen Methode, Ästhetik und Inhalt, zwischen Medienreflexion und Bildpolitik geht, dann lässt sich die Thematisierung dieser Verschränkung von Bildkonzept und Bedeutung bei Miles Coolidge in exemplarischer Form auffinden.

Ralf Hoedt



Ralf Hoedt, aus der Serie: corporate identity01_case Olivetti, 1996 – 2006.

Douglas Huebler beschrieb seine Arbeiten als "systems of documentation", wobei sich der Begriff der Dokumentation nicht allein auf den Gegenstand der Arbeit richtete, sondern immer auch auf diese selbst. Das "eigentliche Werk" (etwa zeitliche und/oder geografische Zusammenhänge) lag dabei oftmals jenseits der Anschauung, jedenfalls außerhalb eines allein durch Bilder zu beschreibenden oder zu definierenden Repräsentationszusammenhangs. Auch für die Arbeiten Ralf Hoedts erscheint es angemessen nicht von dokumentarischen Projekten zu sprechen, sondern von einem System der Dokumentation, das er unter Verwendung von Fotografie (und zumeist über einen Zeitraum von mehreren Jahren) realisiert. Dabei kommen verschiedenste Formen des fotografischen Mediums zum Einsatz: eigene Aufnahmen, Zeitschriftenmaterial, bildliches Referenzmaterial aus verschiedenen Publikationen. Die dabei entstehenden Serien haben den Charakter eines Archivs, das aus einer langfristigen Recherche entsteht, ohne dabei jedoch eine Idee der Vollständigkeit zu verfolgen; es geht nicht darum, in gewisser Weise das gesamte bzw. möglichst viel verfügbare Material zu einem "Thema" anzuhäufen und zu systematisieren. Die Archive Ralf Hoedts schulden sich vielmehr einem spezifischen Interesse nach Bildern, in denen sich Koordinatenpunkte des Untersuchungsgegenstandes verdichten, die als

Schaltmomente einer nach vielen Seiten hin offenen Narration fungieren und die Serien als visuelle Untersuchungsfelder erscheinen lassen, in dem sich Repräsentation, Politik, Ökonomie, Geschichte und Ästhetik verschränken. Dabei wird aus einer vordergründig fotografischen Dokumentation ein Repräsentationszusammenhang, der sich auf immer schon bestehende Repräsentationszusammenhänge bezieht, die Architekturen, Publikationen, öffentlichen Räumen und Blicken eingeschrieben sind. Die Untersuchungen Ralf Hoedts beziehen sich somit immer schon auf eine Politik der Bilder und Blicke, die aufgegriffen, für die eigene Arbeit angeeignet und zugleich analytisch und kritisch kommentiert werden. Ralf Hoedt inszeniert gewissermaßen einen Diskurs der Bilder über Bilder, in dem deren verschiedenste Verwendungszusammenhänge aufeinander bezogen werden.

In "corporate identity01_case Olivetti" bearbeitet Ralf Hoedt die Geschichte des Olivetti-Konzerns als exemplarische auch kulturgeschichtliche "Fallstudie", in dem sich zugleich Wirtschafts- und Politikgeschichte wie die Verknüpfung von Technik und Ästhetik widerspiegeln. Von den 1950er bis in die 1970er Jahre war der Konzern führend im Bereich der Entwicklung und Vermittlung einer Corporate Identity, beschäftigte führende Designer und Architekten und war mit symbolträchtigen Headquarters in vielen Städten Europas präsent. Mit dem Einzug des Computers in den Bereich der Büromaschinen zeichnete sich jedoch der Niedergang des Konzerns ab. Auch für "corporate identity01_case Olivetti" verwendet der Künstler Material aus offiziellen Firmenunterlagen, Zeitschriftenmaterial, eigene Aufnahmen der Bürogebäude, ihrer Innenräume und Lobbies und von Produkten und stellt dieses (wiederum vorgefundenem oder selbst produziertem) Bildmaterial von zeitgleichen Architekturen oder auch Produktentwicklungen und Designstrategien anderer Firmen gegenüber.



Ralf Hoedt, aus der Serie: corporate identity01_case Olivetti, 1996 – 2006.

Dabei rücken immer wieder vermeintliche Nebensächlichkeiten, unberücksichtigte Details oder unvorhersehbare Verbindungen in den Mittelpunkt, wird das "Zentrum" der Erzählung immer wieder verlassen bzw. umkreist, ohne es jedoch aus den Augen zu verlieren. In einer Arbeit wie "corporate identity01_case Olivetti" wird exemplarisch deutlich, wie sich die Bedeutung einer solchen Erzählung durch eine Neuordnung der Bildsequenzen ändert, wie sich der Fokus verschiebt – hat doch "corporate identity01_case Olivetti" keine festgefügte Form, sondern wird permanent re-kombiniert. In dieser Verschiebung zeigt sich auch, dass Ralf Hoedt nicht nur mit Bildmaterial selbst, sondern mit den Fehlstellen zwischen den Bildern, mit ausgelassenen, nicht vorhandenen, unmöglichen Bildern arbeitet oder aber diese zu rekonstruieren versucht. Damit bezieht sich Ralf Hoedt im Kern auf die Frage nach möglichen Strategien der Konstruktion eines Systems der Dokumentation auf der Basis von fotografischen Bildern. Dieses medienreflexive Moment beschreibt letztendlich auch der Kern der konzeptuellen Strategie Ralf Hoedts.

Joachim Koester

In den Texten über die Arbeit von Joachim Koester taucht immer wieder die Bemerkung auf, dass sich in seinen Fotografien Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft trafen und zu einem (imaginären) Bild verdichteten. Diese Beobachtung ist möglicherweise auf die Umstände zurückzuführen, aus denen heraus Koester sein Interesse am fotografischen Bild entwickelt: Seinen Aufnahmen gehen jeweils umfangreiche Recherchen voraus, die Orte, denen dabei im Zuge seiner Vorstudien Relevanz zugesprochen werden, sind in der Folge Ziel seiner Reisen und – mitunter Expeditionen – und schlussendlich Gegenstand des fotografischen Bildes. Den aufgesuchten Orten selber sind also schon immer spezifische (Mikro-) Geschichten eingeschrieben, denen er mit seinen Bildern nachspürt – wohl in dem Bewusstsein, dass sich auf der Oberfläche des entstehenden Bildes eine Art geschichtetes Wissen ablagert, das der Gegenwärtigkeit des – dem ursprünglichen Interessenfeld zwingend nachgelagerten – Entstehungsprozesses geschuldet ist. Genau diese Verschränkung von vorvergangener Wirklichkeit, die dem jeweiligen Ort qua seiner Geschichte bzw. seiner Rezeption im Bild anhaftet, mit einer Form der Gegenwärtigkeit, die dem jeweiligen Ort seine augenblickliche Prägung gibt, sichtbar zu machen ist es, was Koester interessiert. Es geht ihm in seiner dokumentarischen Praxis nicht nur darum, die historischen – kulturellen und politischen – Einschreibungen der jeweiligen Orte aufzuzeigen, sondern vor allem darum im Bild die Ablagerungen von Zeit sichtbar zu machen. Dabei interessieren ihn die Konstruktionsprinzipien des Bildes selbst eminent. Sie werden offen dargelegt, sei es durch begleitendes Textmaterial, sei es durch sichtbare technische Eingriffe oder aber – wie in den meisten seiner Arbeiten – durch sein Arbeiten in Bildserien: "Something that has interested me a lot is how ideas and narratives take on a physical form, how stories and histories materialise". An dieser Stelle eröffnet sich bei Koester außerdem ein narratives Potenzial, das alle seine Aufnahmen begleitet. In der in Graz ausgestellten Arbeit "histories" werden zumindest zwei Geschichten parallel verhandelt: Zum einen die Geschichte der mittlerweile historischen konzeptuellen Fotografie, zum anderen die der Zeit geschuldeten Veränderung von Orten und Plätzen. Koester hat in dieser Serie verschiedene Orte aufgesucht, die schon exponierte Vertreter der Konzeptkunst wie Ed Ruscha, Robert Adams, Robert Smithson, Bernd & Hilla Becher, Gordon Matta-Clark und Hans Haacke fotografisch dokumentiert hatten.



Joachim Koester, aus der Serie: histories, 2003 – 2005.

Die traditionellen künstlerischen Praktiken des Konzepts, die vor allem im (vermeintlich objektiven) Recherchieren, Aufzeichnen, Dokumentieren, Systematisieren und Archivieren liegen, sind von uns als BetrachterInnen inzwischen bereits so stark verinnerlicht, dass sich verschiedene Paradigma des Konzepts wie z.B. jenes der grundsätzlichen Verweigerung von Form oder von individueller Handschrift heute ohne Brüche und Widerstände in eine spezifische Ästhetik der konzeptuellen Kunst einbetten lässt. Ganz entgegen den ursprünglichen Absichten ihrer ProduzentInnen befinden wir uns heute bereits im Schauen in einem ständigen Prozess der Zuschreibung und Kanonisierung von ihren Werken, was nicht mehr deutlich macht, als dass bereits die VertreterInnen der Konzeptkunst der ersten Stunde auch ein spezifisches ästhetisches Konzept etabliert haben, wenngleich doch allein die Idee in den Vordergrund rücken und die Form wenn nicht überflüssig, so doch rein zweckdienlich bleiben sollte.

Auch die von Joachim Koester in dieser Serie aufgegriffenen Werke der historischen konzeptuellen Künstler haben aufgrund ihrer Rezeptionsgeschichte emblematischen Charakter, den Koester hervorhebt, indem er ihre Werke aus Büchern abfotografiert. Gleichzeitig aber stellt Koester jene exceptionellen Werke der Konzeptkunst neben seine eigenen

Aufnahmen, die den jeweils gleichen Ort Jahrzehnte später aus der exakt gleichen Distanz mit genau der gleichen Kameraeinstellung zeigen. Durch diesen Akt des Re-Fotografierens werden nicht nur jene sozialen und politischen Beschreibungszusammenhänge wieder wachgerufen, die die historischen Konzeptkünstler mit ihrer dokumentarischen Praxis damals sichtbar zu machen versuchten, sondern darüberhinaus Geschichte(n) wieder neu und anders erzählt: "Take for example the house Ed Ruscha photographed in 1965 as part of his series 'Some Los Angeles Apartments'. Right above the main entrance there is a sign, 'Now Renting'. In my photo taken 40 years later a slightly bigger sign says, 'Now Leasing'. The house seems to be haunted by vacancy. But the subtle difference of wording reflects a change in society. Renting is considered less and less attractive. (...) On September 30, 1967, Robert Smithson paused on his walk through Passaic, New Jersey to have lunch at the Golden Coach Diner and reload his instamatic. From the window he had a view of Passaic center, which Smithson described as a 'no center', 'a typical abyss or an ordinary void. What a great place for a gallery!' The theater and the diner from Smithson's photograph have now been replaced by a Dunkin' Donuts and a McDonald's drive-thru, emphasizing the sense of 'void' or non-place." (Joachim Koester)



Joachim Koester, aus der Serie: histories, 2003 – 2005.

Durch das Nebeneinanderstellen von historischen Bilddokumenten und ihren durch den Prozess des Re-Fotografierens entstandenen aktualisierten Versionen ergeben sich vielfältige intertextuelle Referenzen, die aufgrund ihrer mit ihnen (erneut) sichtbar werdenden Geschichten auch nach einer Re-Politisierung mittlerweile ästhetischer Diskurse verlangen. Koesters Arbeit ist dabei grundsätzlich von einem strikten Regelwerk angeleitet, das die historischen konzeptuellen Künstler u.a. mit ihren Formen des Dokumentarischen bereits hervorbrachten. Koester aber geht einen Schritt weiter, indem er das Regelwerk selbst offen ausstellt bzw. in Frage stellt, auch indem er es auf seine Verhältnismäßigkeit in Bezug auf den behandelten Gegenstand hin befragt. In diesem Zusammenhang kommt es zu einer Art Umkehrschluss, in dem das Bild nicht nur als Dokument erscheint, sondern sich mit ihm ein imaginärer, phantasmatischer Raum für vergangene und zukünftige Geschichten öffnet: "Perhaps we might consider Koester's practice, then, as the 'documentary fantastic', a practice (...) in which an imaginary site is paradoxically investigated through its material reality."

(Jeremy Millar)

Peter Piller

Peter Piller seit mehr als 10 Jahren betriebenes Projekt eines Bildarchives scheint nicht nur zu bestätigen, dass die Idee eines bedeutungslosen Bildes unhaltbar ist, sondern (gleichzeitig) auch, dass die Vorstellung fallengelassen werden muss, es gäbe Bilder, die aus dem Koordinatennetz der Ästhetik auszuschließen wären. Peter Piller findet vielmehr in regionalen Zeitungen, in Archiven von Firmen und auch im Internet Bilder, die er genau so "schon immer machen wollte", d. h. Bilder, die einfach gut sind, oder die ihn an Werke anderer KünstlerInnen erinnern; er findet aber auch Bilder, die je nach zugeordnetem Kontext oder auch ikonografischem Muster in ihrer Vielzahl plötzlich eine geradezu soziologische Qualität bekommen, auf ein unangenehmes, unscheinbares kollektives Unbewusstes hinzudeuten scheinen, auf manische Vorgänge, denen eine Vielzahl von Menschen scheinbar permanent ausgesetzt sind, die sie zwanghaft vollführen müssen (Autos berühren, in Löcher blicken), und die aus diesem Grund etwas über die Mechanismen der Gesellschaft aussagen, mit einem Wort: die von Bedeutung sind.



Peter Piller, aus: Dauerhaftigkeit, Archiv Peter Piller, 2005. Courtesy: Frehrking Wiesenhöfer, Köln.

Mit dem "Archiv Peter Piller" bewegt sich der deutsche Künstler aber auch in einem immer schon ambivalenten Grenzbereich des fotografischen Bildes zwischen Wirklichkeitsaufzeichnung, d. h. (mehr oder weniger) kultureller Irrelevanz, oder aber einer medienspezifischen Formalisierung von Wirklichkeit, d. h. einer Etablierung und Fortschreibung institutionell erzeugter, überaus relevanter kultureller Codes und Normierungen. Wie aber können Bedeutungen von Bildern institutionell sozusagen aufgefangen, kanalisiert werden, wenn sie jenseits ihrer ursprünglichen Autorenschaft nach (vordergründigen) Gemeinsamkeiten geordnet und in eine Narration gebracht werden? Wie lässt sich die Rolle von Peter Piller selbst als Autor dieser "verschobenen" Narration verstehen?

Das Archiv des Künstler bringt Fotografie als, wie es Michel Foucault bezeichnet hat, namenlose und verstreute Praktik zur Erscheinung. Die Rolle, die Peter Piller selbst einnimmt, besteht zunächst darin, den Bildern ihre Geschichte(n) zu enteignen – gewissermaßen die Produktion "heimatloser" Bilder. Dieser Vorgang erscheint wie das Freilegen und Entsorgen konventioneller Bedeutungsmuster, um "etwas anderem" auf die Spur zu kommen, wie bei einer archäologischen Punkt- oder Sondierungsgrabung (und zweifellos besteht ein offensichtlicher Aspekt der Arbeit insgesamt in der archäologischen Arbeit am kollektiven visuellen Gedächtnis). Was wird dabei aber zum Vorschein gebracht? Wodurch ist dieser Prozess eines Kontexttransfers, der zum Standardrepertoire zeitgenössischer Kunst gehört, nach wie vor gerechtfertigt?



Peter Piller, aus: Dauerhaftigkeit, Archiv Peter Piller, 2005. Courtesy: Frehrking Wiesenhöfer, Köln.

Die offensichtliche Systematik (und diese Offensichtlichkeit ist bereits Teil der Strategie), die es erlaubt, von einer konzeptuellen Strategie zu sprechen, interveniert nicht nur in (spezifische) Kontexte und besteht nicht nur in Transfers (von der Zeitung ins Archiv in die Ausstellung in die Publikation), sie besteht in der dabei gleichzeitig hervorgerufenen Intervention in die Zusammenhänge von Gegenstand, Repräsentation und kontextuellem Wissen, bzw., wie es Allan Sekula beschrieben hat, in das Ergebnis "eines Zusammenspiels ikonischer, grafischer und narrativer Konventionen". Peter Piller legt diese Konventionen zunächst frei, um sie in einem weiteren Schritt umzuarbeiten, sich von ihnen zu trennen, diese teilweise zu verkehren (etwa durch die eigentümliche Schönheit, die mitunter in den Bildern sichtbar wird, oder durch die teilweise völlig neuartigen Konnotationen, die entstehen: Überwachung, Terror, Subversion, Politik, Drama, Gleichgültigkeit ...). Peter Piller zeigt durch das Eliminieren von Zusammenhängen und das Erarbeiten neuer Zusammenhänge, inwiefern Fotografie unabdingbar von einem offenkundigen oder verborgenen "Text" begleitet wird und in diesen eingebettet ist. Seine Operationen am visuellen Material zeigen dessen Verschränkung mit zahlreichen anderen

kulturellen und gesellschaftlichen Diskursen (Heimat, Eigentum, Sicherheit, Schönheit, Geborgenheit ...), und legen damit die Mechanismen der Bedeutungskonstruktion mittels Bildern frei. Peter Pillers Projekte legen den Umkehrschluss nahe, dass Massenmedien im gleichen Umfang absurd, kontingent, manipulativ, gleichgültig, formal oder einfallslos mit ihrem Bildmaterial operieren, wie es auf der Oberfläche seiner Arbeiten erscheinen mag. Dass es letztendlich um ein Verfahren mit großer Tiefenschärfe geht, wird vielleicht erst auf den zweiten Blick deutlich, allein: Die ausgelegten Spuren sind unübersehbar. Man könnte schließlich vermuten, dass das eigentliche Arbeitsfeld weniger die Bilder selbst als dass es vielmehr die Konnotationen, die narrativen Konventionen, d. h. die begleitenden Texte sind, die auch das Bild als eine Art kulturellen Text beschreiben, das eigentliche "Ziel" der Interventionen Peter Pillers sind.

Nicole Six und Paul Petritsch

Die Arbeiten von Nicole Six & Paul Petritsch sind immer eng verknüpft mit der Frage nach der Rolle des Künstlersubjekts und nach dem Status des künstlerischen Werkes selbst bzw. seiner Disposition im künstlerischen Feld. Der jeweilige situative Kontext, in dem sie sich als Personen wiederfinden und der von ihnen verlangt, sich in ihm als handelnde künstlerische Subjekte (auch strategisch) zu bewegen, ist ausschlaggebend für die Entwicklung ihrer prozessorientierten Arbeiten. Diese zeichnen sich durch eine kritische Selbstbefragung aus, innerhalb derer sich die Künstler u.a. mit spezifischen Rollenzuweisungen und mit den damit einhergehenden Erwartungshaltungen an einen "Werkkorpus" auseinandersetzen. Dieser reflexive Zugang zum eigenen Da-Sein und Tun gelangt auch in der dreiteiligen Arbeit in Graz zu einer erneuten Durcharbeitung: Fragen nach der eigenen Subjektconstitution sind in dieser Arbeit methodisch verbunden mit, im wahrsten Wortsinn, "Verortungen" im Raum.



Nicole Six und Peter Piller, aus: Raumbuch, 2005.

Die angesprochene Arbeit ist im Zuge eines sechsmonatigen Aufenthaltes in New York entstanden, eine Zeit, in der sich Six & Petritsch erstmals unabhängig von Auftragsarbeiten und weitgehend "frei" von ökonomischen Zwängen bewegen konnten, indem ihnen der Status als künstlerische Subjekte qua Stipendium zugesprochen wurde. Eine erste Abnabelung von "Erwerbsleben" gelang mit der Entscheidung, Abstand auch über den Faktor Zeit zu gewinnen, die Distanz Europa – Amerika physisch erfahrbar zu machen und den Ozean mit dem Schiff zu durchqueren: Raum hinter sich lassen, um den Raum für Neues zu öffnen. Um diese "Koordinaten" sichtbar zu machen, entstand u.a. eine (bruchstückhafte) fotografische Dokumentation der Reise sowie ein Email-Report ("Longitude / Latitude", 2004, nicht in der Ausstellung zu sehen). Das nach ihrer Ankunft in New York vorgefundene Studio bot in der Folge einerseits eine Art Rückzugsmöglichkeit von einem durchkapitalisierten Kunstbetrieb – ein Markt, an dem für die Vermittlung ihrer Arbeit kein Ort vorgesehen schien. Andererseits ist das Atelier selbst per se von kulturellen Kodierungen überfrachtet, die quasi zwingen, "produktiv" zu werden und sich in ihm als künstlerisch handelnde Subjekte zu verorten. Wie sich also diesen Raum aneignen? In logischer Weiterführung ihrer bereits dokumentierten Durchquerung von Zeit/Raum (Atlantik) entschieden sich Six & Petritsch hier für den langwierigen Prozess der Durchmessung von Raum: Der Atelierraum wurde dabei akribisch Stück für Stück vermessen, fotografisch dokumentiert und in der Folge in ein Objekt, ein Buch - das "Raumbuch" - überführt: Denn statt der

üblichen Quadratmeter wählten sie die DIN A4-Seite als grundlegende Maßeinheit für den Raum, der – so das konkrete Ergebnis – 2.478 solcher Einheiten umfasst und sich 1:1 Stück für Stück, Seite für Seite im Buch wiederfindet. Dabei ging es auch darum, den Raum nach Beendigung des Aufenthaltes "mitnehmen" zu können: "Six und Petritsch antworten auf die Herausforderungen der neuen Stadt mit einer Standortbestimmung. Mit einer einfachen Bauaufnahme ihrer unmittelbaren Umgebung und in der Transformation des Raumes zum Buch erzeugen sie ein wechselseitiges Spannungsverhältnis zwischen dem körperlichen Gegenüber und der distanzierteren Abbildung, dem umfassenden Über- und Nebeneinander und dem linearen Nacheinander, dem Ganzen und dem Detail. Seite um Seite weiße Wand. In der Wiederholung des scheinbar immer Gleichen beginnt der Raum sich zu zersetzen. Dieser Abstraktionsprozess, die Auflösung des Gegenständlichen fordert den detektivischen Blick heraus. Das Auge sucht sich seine Ankerpunkte in den minimalen Unebenheiten und Unregelmäßigkeiten im Putz und in der Weite der Fläche werden Steckdosen, Mauervorsprünge, Wasserrohre und Leitungen zum Ereignis. Das Atelier, das im Vorgriff auf eine spätere Präsentation der Kunst, die hier erst entstehen soll, als White Cube gestaltet wurde, verliert an diesen Punkten seine Neutralität – aus dem Raum wird dieser Raum" (Annette Südbeck). Dass es Six & Petritsch nicht nur darum ging, den Raum selbst in einem vermeintlich objektivierenden Verfahren - im fotografischen Dokument – festzuhalten, sondern auch physisch zu durchmessen, zeigt nicht nur die Realisierung des Raumbuches selbst, in der es -ameratechnisch bedingt – u.a. zu Verschiebungen und Verdoppelungen an den Rändern kommt, sondern wird auch in den das Raumbuch begleitenden Dokumenten sichtbar: So entstand im Zuge dieser akribischen Arbeit einerseits ein Videoband, "I'm too tired to tell you", das nichts als Erschöpfung dokumentiert (und der Vorstellung des schöpferischen, produktiven Künstlers ebenso widerspricht wie es umgekehrt Klischeebilder des Künstlers als Müßiggängers bedient). Darüberhinaus gibt es fotografische Dokumentationen performativer Akte, bei denen sich der Körper des Künstlers mithilfe einer handelsüblichen Messlatte (in den USA "Two by Four" benannt, die titelgebend für diesen Teil der Arbeit war) gleichermaßen dem Raum "einpasste". Six & Petritsch orientieren sich in ihrem methodischen Vorgehen mitunter an den formalästhetischen Strategien der mittlerweile historischen KonzeptkünstlerInnen. In einigen ihrer Arbeiten werden so verschiedene exponierte Werke der Konzeptkunst direkt zitiert: Die Videoarbeit "I'm too tired to tell you" nimmt dabei Bezug auf die Videoarbeit von Bas Jan Ader "I'm too sad to tell you", "Two by Four" erinnert in diesem Verweisungszusammenhang an die "Körperkonfigurationen" VALIE EXPORTs. Weitere Anknüpfungspunkte lassen sich finden und nehmen Bezug z.B auf die in den 1960er/1970er Jahren ebenfalls im Kontext der Konzeptkunst aufkeimende "Mail art". Auch das akribische Dokumentieren von spezifischen, teilweise vorab festgelegten Zeit- und Handlungsabläufen über einen größeren Zeitraum ist eine im Rahmen der Konzeptkunst gängige Praxis, an die Six & Petritsch anknüpfen. Das Aufgreifen und Weiterführen konzeptueller Strategien, die die Künstler z.T. verbinden mit performativen Akten, und die – so Thomas Trummer – zum Teil einhergehen mit bewusst herbeigeführten "Zuständen der Gefährdung" - dient ihnen auch als eine Form der Selbstbefragung- und Selbstvergewisserung als bildende KünstlerInnen.

Christine Würmell

In der Arbeit der in Berlin lebenden Künstlerin Christine Würmell verschränken sich verschiedene Zitate aus dem Feld der zeitgenössischen Kunstgeschichte sowie dem der alltagskulturellen, gesellschaftlichen und politischen Gegenwart zu einem dichten Tableau von Erzählungen, mit denen sie neue Situationen konstruiert und überraschende Denkräume öffnet. Durch das komplexe Zusammendenken und Zusammenführen unterschiedlicher Referenzsysteme aus Kunst und (mediatisiertem) Alltag bildet sich eine Folie, vor deren Hintergrund sich der Raum für neue Narrationen des Politischen bzw. einer Re-Politisierung ästhetischer Diskurse eröffnet.

Dabei bedient sich Würmell methodisch einer vermeintlich sachlichen, auch fotografischen Dokumentation sowie einer jeweils thematisch gebundenen, aber nach vielen Seiten hin offenen Materialsammlung, die im Zuge von Recherchen entstehen und die Grundlage für die Bearbeitung der unterschiedlichen Informationen bildet. In der kritischen und reflexiven Überarbeitung und Verknüpfung von unterschiedlichem Datenmaterial werden diesem Bedeutungen eingeschrieben, die

von einer Fixierung ihres jeweiligen Gegenstandes wegführen, und im Gegenteil unkonventionelle, komplexe Erzählzusammenhänge eröffnen. Auf den verschiedenen Ebenen der Rezeption spielen sie u.a. ganz gezielt mit dem Moment der Verunsicherung von vermeintlich abgesichertem Wissen.



Christine Würmell, Buffing, 2004, und Detail aus Buffing, 2004.

Zentral in ihrer für die Ausstellung in Graz entwickelten Installation "Who's Afraid of Magenta, Yellow and Blue?" (die im Titel auf Barnett Newmans wohl bekanntestes Gemälde "Who's afraid of Red, Yellow and Blue?" anspielt) ist das Arbeiten mit "Farbbomben", die sie an die Wand des Ausstellungsraumes wirft. Die aus diesem performativen Prozess gewonnenen Farbflächen dienen ihr als Folie für die zu konstruierenden Geschichten. Barnett Newman, ein Sympathisant des Anarchismus, hat als Maler die Farben aus der als dogmatischen empfundenen Position der Puristen und Formalisten zu "befreien" versucht. "Just as I had confronted other dogmatic positions of the purists, neo-plasticists and other formalists, I was now in confrontation with their dogma, which had reduced red, yellow, and blue into an idea – didact, or at best, had made them picturesque. Why give in to these purists and formalists who have put a mortgage on red, yellow, and blue, transforming these colors into an idea that destroys them as colors? Why should anybody be afraid of red, yellow, and blue?" Im Aktualisieren der Newmannschen Position greift sie allerdings auch die Geschichte eines seiner für die Berliner Nationalgalerie 1982 erworbenen Gemäldes auf, dessen kontroverse öffentliche Debatte und die Beschädigung des Gemäldes durch einen Ausstellungsbesucher. Die Technik der "Farbbomben-Malerei" zitiert darüberhinaus die Strategien des Abstrakten Expressionismus – in jedem Fall sind die Ergebnisse ihrer "malerischen Anschläge" mit nach assoziativen und semantischen Bezügen zugeordneten Themenfeldern aus den Bereichen Kunst, Wirtschaft, Politik und Öffentlichkeit verknüpft, so dass sich ein Ensemble kunstimmanenter und (dezidiert) politischer Fragestellungen/Konnotationen entfächert.

Dass Würmell – anders als Newmann – hier nicht ausschließlich mit den Primärfarben arbeitet, ist der Tatsache geschuldet, dass sich die Deutsche Telekom die Farbe Magenta (übrigens eine der Grundfarben im Druckprozess) schützen ließ. Auf die Bombe in der Farbe Magenta selbst appliziert Würmell die fotografische Reproduktion eines Plakats aus einer aktuellen, in Deutschland zur Zeit prominent platzierten Werbekampagne mit dem Slogan "Geben Sie Deutschland Ihr Gesicht", dessen Ränder wiederum von Graffiti besprüht sind, die u.a. das DDR-Ampelmännchen und den Slogan "Defend your Country against British and US Aggression" zeigen. Es entspinnt sich ein offener ästhetischer Dialog, in dem sowohl die Frage nach Autorenschaft und Copyright zur Sprache kommt, wie die nach Herrschaft und nationaler Identität.

Die Farbbombe "Yellow" wiederum ist – assoziativ – dem Betriebssystem Kunst zugeordnet. Würmell appliziert auf dieser eine Peter's Projection Weltkarte sowie Ausschnitte des Covers des Kunstmagazins Flash Art, auf dem sich eine Liste der Distributionsländer des "World's Leading Art Magazine" wiederfinden. Dabei lenkt sie den Blick vor allem auf die blinden Flecken/Leerstellen im System und entwickelt eine Topographie der Selektion, die die Ungleichzeitigkeiten im Marktgeschehen ebenso anspricht wie die Definitionsmächtigkeit einiger weniger Länder. Dies gelingt ihr u.a. durch ein

Kombinieren der Weltkarte mit der US-Flagge von Jasper Johns und wiederum abfotografierten Werbeanzeigen aus dem Magazin Flash Art (z.B. die russische Real Estate Company "SoHo Realty"). Rechts neben der Bombe findet sich ein Foto einer Anzeige aus einer Art Invest-Broschüre, das einen Maler in Pollock-Manier (er schüttet gelbe Farbe auf eine Wand) zeigt, darunter der Satz "Vom Wert der Vision". Durch das Kombinieren von unterschiedlichen Zitaten und Dokumenten, mit denen sie ihre Strategie der Transformation konsequent weiterspinn, untergräbt Würmell die Selbstermächtigungsstrategien innerhalb des Betriebssystems Kunst, für das hier stellvertretend das Kunstmagazin Flash Art /die Broschüre Art Invest stehen.



Christine Würmell, o. T., 2005 (links); aus: Public Library L.A., 2003 (rechts).

Die dritte Farbbombe, "Blue", durch Streifen unterbrochen, spielt auf das ästhetische Konzept eines der exponiertesten Vertreter der Konzeptkunst, Daniel Buren, an. Würmell eröffnet hier neue Verweisungszusammenhänge durch das Applizieren eines Stencil-Graffitis, das einen Fußballer mit der Rückennummer 10 zeigt. Das Cyan/Blau der Farbbombe und das Weiß der Wand lassen keinen Zweifel offen, dass es sich hierbei um den argentinischen Fussballstar Diego Maradona handelt. Dieser – u.a. stellvertretendes Paradebeispiel für einen Merchandiser in eigener Sache - ist zudem in einer fotografischen Aufnahme mit nacktem Oberarm präsentiert, auf dem ein Tattoo in Form des Konterfeis von Che Guevara prangt – Sport und Politik, Kunst und Revolution durchmischen sich.

Christine Würmell lehnt sich in ihrem Vorgehen einerseits sehr deutlich an konzeptuelle Strategien an, die mit dem Stichworten Recherche, Dokumentation, Archivierung und Systematisierung und einem vordergründig "low" erscheinenden ästhetischen Konzept angesprochen sind. Diese aber "lädt sie gleichzeitig (auf) mit quasi verunreinigenden Elementen wie (anekdotischer) Narration und betonter Präsentation, wie kalkulierten Fehlern und sinnlicher Ästhetisierung (...)" Christine Würmell baut eben bewusste Unschärfen in ihr Werk ein, um einer allzu akribischen und bloß dokumentarischen Konzeptualität zu entrinnen" (Raimar Stange) – aber auch um die Konstruktionsprinzipien von Politik und (Kunst-) Geschichte offen zu legen.

Würmells Arbeitsweise ist gekennzeichnet von einem Prozess der kontinuierlichen Überschreibung ästhetischer und politischer Diskurse. Durch Gleichzeitigkeiten und Verknüpfungen gelingt es ihr in ihren tableau-artigen Settings Geschichte(n) punktuell neu zu verorten. Verschiedene methodische Zugänge, wie sie die Konzeptkunst entwickelte, greift sie dabei auf, ohne sie mimetisch oder systematisch durchzuarbeiten, im Gegenteil: Durch ihre Strategien der Verstörung gelingt es ihr, die Idee des Konzeptuellen aus seinen dogmatischen Verwendungszusammenhängen zu "befreien" und für eine Re-Politisierung eines ästhetischen Diskurses zu öffnen.

Weitere Informationen:

T. +43 / (0) 316 / 81 55 500, F. +43 / (0) 316 / 81 55 509, E-mail: exhibitions@camera-austria.at