



difference,

what difference?

Inhalt / Content

5 11	Hans-Jürgen Hafner	<i>Im Unterschied zu ... Different from ...</i>
17	Barbara Hess	<i>„Es ist die kommerzielle Frage, die mich stört.“ Alternative Produktions- und Distributionsweisen im Kunstfeld der 1960er Jahre</i>
24		<i>“It is the commercial question that bothers me.” Alternative Methods of Production and Distribution in the Field of Art during the 1960s</i>
30 35	Helmut Draxler	<i>Der kleine Unterschied The Small Difference</i>
40 46	Gunter Reski	<i>Maler waren die ersten Nerds Painters Were The First Nerds</i>
<hr/>		
53	KünstlerInnen / Artists	
187	Abbildungen / Illustrations	
219	Courtesy und Fotonachweise / Courtesy and Photo Credits	
220	Impressum / Credits	

Hans-Jürgen Hafner

Im Unterschied zu ...

Eine Ausstellung wie *difference, what difference?* muss gemacht werden. Womit es aber auch schon sein Bewenden hat. Dafür gibt es verschiedene Gründe: *difference, what difference?* gibt es als Ausstellung in der spezifischen Form, mit eigenem Logo und Katalog exponiert, sonst aber nur punktuell im Messeparcours sichtbar, direkt in einzelnen Kojen präsentiert und mit dem Sortiment der Aussteller förmlich verwoben, weil sie ihre Voraussetzungen thematisiert; weil sie die verschiedenen Bedingungen, unter denen sie zustande kommt, samt der vielen daraus resultierenden Implikationen als Thema akzeptiert. Und, weil „Thema“ in der Konsequenz nicht einfach irgendeine Art von „Inhalt“ bedeutet, etwas, was die Ausstellung anhand exemplarischer künstlerischer Arbeiten rahmt und dafür, sozusagen, eine schicke Verpackung erfindet. *difference, what difference?* kann nur einmal gemacht werden, weil die Ausstellung stattdessen probiert, ihre sehr spezifische Situation als Modell herzustellen; eine Situation, die darin besteht, dass und wie anlässlich und im Rahmen einer Kunstmesse eine thematische Ausstellung zustande kommt.

Anders als eine Kunstaussstellung mit der spezifischen Anforderung, Kunst (so gut wie möglich) zu zeigen, ist diese Ausstellung selber Medium; sie vermittelt also nicht einen gegebenen Inhalt, sondern funktioniert selber als Format, das Bedeutung transportiert und mit konstituiert. Dabei greifen nicht nur die verschiedenen Bestandteile, die diese Ausstellung bilden, vom Logo, unter dem die Schau firmiert, bis hin zum begleitenden Katalog, von den gezeigten Arbeiten bis zu der besonderen Art und Weise, wie sie zur Präsentation kommen, ineinander. All diese verschiedenen Elemente beziehen sich aufeinander, ergänzen und widersprechen sich. Die einzelnen künstlerischen Arbeiten stehen zwar für sich, doch geraten sie, aufgrund der kuratorischen Auswahl, auch in Bezug zu der thematischen Perspektive, wie sie die Ausstellung vorschlägt. Insofern sind sie weder als autonome Kunstwerke noch als bloße Belege im Dienst der These des Kurators aufzufassen.

Vielmehr kommt ihnen im relationalen Gefüge, im Kontext, wie ihn die Ausstellung situativ herstellt, zwar eine Funktion zu, während wir sie aber immer noch genau so gut als Kunst, in ihrer Eigenart als Werke an und für sich sehen können.

Durch den Modellcharakter von *difference, what difference?* wird der Raum, den die Ausstellung bildet, ein zweifacher. Der konkrete Raum, vom eigentlichen Ausstellungsrundgang bis zum Katalog, wird zum diskursiven. Die Exponate und deren Präsentation im Format der Ausstellung bilden ein situatives, kontextuelles Gefüge über die Bezüge, die die einzelnen Elemente darin eingehen.

Dass das so sein kann, liegt an der spezifischen Ausgangslage, die diese Ausstellung überhaupt erst veranlasst. Denn im Gegensatz zu institutionell begründeten und damit in ihrer Zielsetzung gerichteten und klarerweise bestimmten Standards unterliegenden Ausstellungsprojekten in einer kommerziellen Galerie etwa oder in einem Museum, ist die Ausgangssituation für *difference, what difference?* komplizierter und, vor allem, in ihrem Auftrag ungeklärt.

Kunst, Werk und Ware

Das ART FORUM BERLIN hat es sich, nun schon im fünften Jahr, zur Regel gemacht, zusätzlich zu dem reichhaltigen Angebot, wie es Kunstmessen heute längst schon standardmäßig auszeichnet, neben einer internationalen Ausstellerapalette, dem innovationsbetonten Freestyle-Programm für Galerie-Newcomer, den verschiedenen Sammler- und VIP-Programmen, den Vermittlungsangeboten in Form von Führungen, Talks und Diskussionen usw., Anlass, Rahmen und Schauplatz für eine thematisch kuratierte Ausstellung zu bieten. Das ART FORUM BERLIN initiiert somit ein Format, das aus der üblichen Ordnung, der ökonomischen Logik, nach der eine Messe funktionieren muss, ausschert.

Das Moment dieses Ausschierens, des Umschwappens von einer Ordnung des Marktes in eine andere, ist zwangsläufig. Aber es liegt in der besonderen Struktur von Kunst, in der Doppelgesichtigkeit von Kunstwerken als „Werk“ und „Ware“ begründet – entspricht somit ihrem Wesen. Denn es ist dies Wesen der Kunst, repräsentiert im zwiespältigen Charakter des Werks, das uns beispielsweise eine mit dem Kugelschreiber eingefärbte Spanplatte, einen mit roter Dispersionsfarbe vorübergehend auf eine Mauer gemalten Satz oder ein sich küssendes Paar als etwas „anderes sehen“ oder gar „mehr sein“ lässt als ein buntes Stück Holz, eine

Schmiererei oder zwei sich zufällig küssende Menschen. (Und ob uns gefällt, was wir dabei sehen, und ob wir es deswegen vielleicht besitzen wollen, ist, nebenbei bemerkt, sowieso noch ein ganz anderes Problem.) Es ist nicht der konkrete Gegenstand oder der momentane Anlass selber, in dem sich das Wesen der Kunst abbildet, in dieser oder jenen Form an und für sich fassbar wird. Vielmehr ist es dieser Gegenstand oder jener Anlass immer nur mit Blick auf dessen Zugehörigkeit zu und seine Funktion innerhalb einer anderen Ordnung: einer Ordnung, die sich über eine andere Form von Bedeutsamkeit begründet; eine Ordnung,¹ die wir – durchaus im Sinne einer kulturellen Errungenschaft – als Kunst vereinbart haben.

Was zuerst abstrakt klingt, wird in der konkreten Anwendung, mit Blick auf eine Situation, wie sie etwa speziell eine Kunstmesse bietet, unmittelbar deutlich. Denn die schiere Fülle, die ungeheure Vielfalt an Dingen, die dabei als Kunst beileibe nicht nur geführt, sondern ganz echt gehandelt werden, bringt uns schnell zu der Frage, wie das eigentlich sein kann.

Ganz anders als Museen oder Galerien mit ihren vergleichsweise präzisen Agenden, ungleich der – nach ebenso subjektiven Kriterien wie objektiven Standards – mit Kunst ausgestatteten Wohnzimmer von Privatsammlern oder den – nach strukturell beinahe identischen Mustern – aktuellen Looks bzw. den das grundsätzlich Bedeutsame der Kunst bestimmenden Seiten von Kunstmagazinen stellen Messen zugleich spezifische wie pluralistisch funktionierende Orte um die zwei kleinsten gemeinsamen Nenner her, die weite Teile des heutigen Kunstbetriebs konstituieren.

Der eine dieser Nenner heißt, natürlich, „Kunst“, der andere „Wert“ – und beide stehen in einer komplexen Wechselbeziehung. Einen, wie zurzeit der Fall ist, vom Merkantilen dominierten Kunstbetrieb gibt es allerdings, solange sich das Verhältnis von Kunst und Wert als Äquivalenzbeziehung behaupten lässt, was das Inkommensurable der beiden dadurch verkörperten Ordnungen verdeckt.

Trotzdem – und Messen sind dann genau der richtige Ort – wird die Dürftigkeit dieser Behauptung an allen möglichen Stellen sichtbar. Der Wert der Kunst ist nämlich nicht objektivierbar. Er kann sich, wie Robert Barrys *Inert Gas Series* (1969) oder Damien Hirsts *For the Love of God* (2007) klar machen können, weder über den Materialwert definieren noch mittels der Wertigkeit eines Sujets, etwa ein Historischsinken gegenüber einem Haufen Scheiße, oder die Qualität

der Machart, etwa eine aus einer Zeitung gerissenen und an die Wand gepinnten Fotografie eines Kampfschauplatzes oder ein virtuos in Öl auf Leinwand gezauberter Farbnebel, fixieren lassen. Der Wert eines Kunstwerks, sein Preis – so konkret Zahlen aussehen mögen – ist immer relativ. Die Bewertung von Kunst erfolgt also, ebenso wie der Nachweis ihrer Bedeutung, als ein pragmatischer Diskurs, der sich freilich nur unter der Voraussetzung einer a priori angenommenen Bedeutung, der Evidenz ihres generellen Werts, herstellen lässt. Und natürlich muss für die Durchsetzung so eines Diskurses eine Diskursmacht, müssen entsprechende Machtpole bestehen.

Ein Blick ins Feuilleton genügt, um uns einen Eindruck zu geben, an welchen Stellen und mit welchen Mitteln zurzeit der „Wert“ und die „Bedeutung“ von Kunst hergestellt werden. Dabei wird schnell klar, in welchem Ausmaß der Preis mittlerweile die Ware adelt, dass Nachfrage Legitimität und Erfolg Qualität ersetzt; und dass außerdem die materielle wie symbolische Bewertung von Kunst nicht mehr über Argumente, sondern über das privilegierte Wissen darum, was „in“ und „out“ ist, erfolgt. Per se ist das kein Problem. Was dabei aber verloren zu gehen droht – zumal wegen der bestürzenden Visionslosigkeit der angestammten Verwalter der Verhandlungssache Kunst: dank der inhaltlichen wie politischen Krise ihrer Institutionen, der Hermetik ihres akademischen Betriebs, der schockierenden Sprachlosigkeit der Kunstkritik samt der auffälligen Begriffslosigkeit unter weiten Teilen der Akteure im Kunstfeld – ist der öffentliche Charakter der Kunst, ihr Wesen als gesellschaftliche Vereinbarung. Darin liegt nämlich eines ihrer unbestreitbaren Potenziale: dass jede/r nicht nur an ihrer Form und ihrer Funktion, sondern viel grundsätzlicher an dem Begriff, den wie von ihr haben, mitwirken darf.

difference, what difference?

Die Gegebenheiten, aus denen *difference, what difference?* hervorgeht, sind ebenso miserabel wie grandios. Die Rahmenbedingung „Kunstmesse“, worauf die „Ausstellung“ modellhaft reagiert, zugleich eine Limitierung wie Freiraum.

Auch schon aufgrund ihrer praktischen Voraussetzungen² kann diese Ausstellung kein homogener Entwurf, kein Werk mit einer eindeutigen These/Intention, frei verfügt nach selbst bestimmten Regeln, was Künstlerliste, Raum, Inszenierung etc. betrifft, sein, wie kuratierten Themenausstellungen gerne – in Analogie zum

Anspruch an künstlerische Werkkategorien – unterstellt wird. Deswegen ist *difference, what difference?* ebenso sehr die konsequente Umsetzung einer vorab aufgestellten kuratorischen These wie ein Arrangement im Rahmen des Möglichen.³

Ausgangsidee war, wie gesagt, die Gegebenheiten für die Ausstellung, also alles das, was das Format „Kunstmesse“ im Allgemeinen bzw. die aktuelle Ausgabe des ART FORUM BERLIN 2008 im Besonderen ausmacht, als Thema zu begreifen und modellhaft in eine Ausstellung zu übersetzen. Das Ganze mit der Intention, die Doppelfunktion von Kunst als Werk und Ware, über die komplexen Bezüge zwischen Bedeutung und Wert eines Objekts, das wir als eines der Kunst begreifen, sinnfällig zu machen. Kaum ein Ort lebt offensichtlicher von diesem Zusammenhang wie eine Kunstmesse.

Während die Valuierungsinstanzen „Markt“ und „Diskurs“ üblicherweise in Konkurrenz zueinander, ja als völlig unvereinbar beschrieben werden, ist es wichtig, deren Effekte auf die Kunst (und die Mechanismen, worüber sie erfolgen) von ihrem Wesen und den möglichen Potenzialen, die daraus erwachsen, zu trennen. Wert und Bedeutung bedingen einander – wenngleich vor dem Hintergrund unterschiedlicher und letztendlich inkommensurabler Ordnungen. Produktiv wird das, wenn wir dieses Spannungsverhältnis als konsituierend erkennen und daraus unsere Konsequenzen ziehen.

difference, what difference? versucht in diesem Sinne Sichtbarkeit herzustellen und Begriffe über die penetrante Frage nach jenem Unterschied zu bilden – wenn uns ein Kunstwerk in seiner Doppelgesichtigkeit als „böse“ Ware bzw. „gutes“ Werk begegnet.

Von daher wird eine Vielzahl von Fragen möglich: etwa ob „teuer“ denn automatisch „gut“ und „billig“ mithin „edel“ bedeutet, oder welche Kategorien es überhaupt für den seltenen Fall bräuchte, dass wir uns im Zeitalter der totalen Ökonomisierung sämtlicher Lebensaspekte noch sinnvoll über Kunst und nicht über gleichnamige Produktpaletten verständigen wollen.

Das vorher Gesagte dürfte auch klar machen, dass sich *difference, what difference?* weder formal von der Messerroutine abzuheben noch symbolisch dagegen abzugrenzen braucht. Im Gegenteil muss es der diskursive Raum sein, der den Zusammenhalt für eine Ausstellung gewährleistet, die buchstäblich mit dem

Messerungang verwoben ist, darin fast zum Verschwinden kommt. Den Überblick über die Gesamtheit, die Idee wie die Idiome dieser Ausstellung erhalten Sie freilich ganz konkret, wenn Sie dieses Buch benutzen! Es übersetzt und reflektiert die verschiedenen Aspekte, die für diese Ausstellung an unterschiedlichen Stellen zusammenwirken in eine schlüssige Form: es zeigt und erläutert die Arbeiten und Arbeitsweisen der in *difference, what difference?* präsentierten KünstlerInnen, diskutiert aus verschiedenen Blickwinkeln, was Kunst als Werk und Ware so interessant macht. Dieser Zusammenhang erklärt nicht zuletzt die Auswahl der gezeigten Arbeiten, die – gezielt auch aus historischer Perspektive – auf die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kunst und Markt, der Reflexion dessen, was Kunstwerke ausmacht oder was unser Verständnis von Kunst bestimmt, fokussiert ist.

Wenn es eine kuratorische These von *difference, what difference?* gibt, dann besteht sie in der Behauptung des Möglichen im Gegebenen; äußert sie sich konkret darin, im kunstbetrieblichen *business as usual* wenigstens vorübergehend andere Ansichten geltend zu machen.

Anmerkungen

- 1 Hier ist leider nicht der Ort, über die entsprechenden ästhetischen Diskurse und Wesensbestimmungen der Kunst zu referieren, die seit den Autonomie-Konzepten von Karl Philip Moritz und Friedrich Schiller bis hin zu aktuellen Beschreibungsmodellen wie Helmut Draxlers strategisch-ambivalentem „Substanz“-Begriff oder Jacques Rancières „Ästhetischem Regime der Künste“ ins Spiel gebracht wurden, um unser Verständnis von Kunst einerseits auf einen handfesten, objektivierbaren Nenner zu bringen und zugleich das imaginäre Potenzial der Konstruktion aufrecht zu erhalten. Trotzdem bedeutet die Situation, die *difference, what difference?* modellhaft herstellen will, ein den Umständen abgetrotztes Echo darauf.
 - 2 Die Auswahl der KünstlerInnen für die Ausstellung basiert auf den Vorschlägen der an der Messe teilnehmenden Galerien in Absprache mit dem/der KuratorIn. Für die Teilnahme an der Ausstellung entrichtet die Galerie pro KünstlerIn eine Standardgebühr; zusätzlich gehen die Kosten für Transport und Versicherung zu Lasten der Galerien. Über die fällige Gebühr finanziert sich der Etat der Ausstellung, dessen Verwaltung der Messegesellschaft obliegt. Die jeweiligen KuratorInnen werden vom künstlerischen Beirat der Messe über die Einladung zu einem Konzeptvorschlag ermittelt. Das Konzept für die Ausstellung ist dabei ausdrücklich thematisch anzulegen.
 - 3 Dies spiegelt sich vor allem in der Liste der ausgestellten KünstlerInnen. Steht die ominöse „Künstlerliste“ normalerweise eher am Anfang kuratorischer Überlegungen, ist sie hier das Ergebnis eines durch den Messealltag höchst unwägaren Konzeptionsprozesses, auf den eine kaum kontrollierbare Vielfalt von Ereignissen einwirkt.
-

Hans-Jürgen Hafner

Different from ...

An exhibition like *difference, what difference?* has to be done. And that is all there is to it. There are a number of reasons for this: *difference, what difference?* exists as an exhibition in the specific form, positioned with its own logo and catalog, but otherwise it is only intermittently visible in the route of the art fair, presented directly at individual stands and thoroughly entwined with the exhibitors' selections, because it takes its preconditions as a theme and because it accepts the various conditions under which it comes to be, including the many resulting implications. And, since "theme" ultimately does not simply mean some kind of "content" that the exhibition frames in examples of artistic works and, so to speak, invents a chic packaging for. *difference, what difference?* can be carried out only once, because the exhibition instead attempts to present its very specific situation as a model, a situation that consists in the fact that a thematic exhibition is brought about and on what occasion and in the framework of an art fair.

Unlike an art exhibition with the specific requirement of showing art (as well as possible), this exhibition is itself a medium; it thus does not convey a given content, but itself functions as a format that transports and helps constitute meaning. The various components that form this exhibition thereby interlock—from the logo under which the exhibition operates to the accompanying catalog, and from the works shown to the particular way they are brought to presentation. All these various elements refer to, supplement, and contradict each other. The individual artistic works each stand on their own, of course, but due to the curatorial selection, they also find themselves referring to the thematic perspective suggested by the exhibition. They are thus to be understood neither as autonomous works of art nor as mere pieces of evidence serving the curator's thesis. Rather, in the relational structure, in the context that the exhibition situationally produces, they take on a function, while we, however, can still see them just as well as art, in their particularity as works in themselves.

The model character of *difference, what difference?* makes the space formed by the exhibition a twofold one. The concrete space, from the actual route of the exhibition to the catalog, becomes a discursive one. The exhibits and their presentation in the format of the exhibition form a situational, contextual structure by means of the relations that the individual elements enter into.

That this can be this way is due to the specific starting point that leads to this exhibition in the first place. For in contrast to exhibition projects in commercial galleries or museums, projects that are institutionally-based and thus directed in their goals and subject to clearly determined standards, the starting situation for *difference, what difference?* is more complicated and, above all, unclear in its task.

Art, Work, and Commodity

The ART FORUM BERLIN, now already for the fifth year, has made a practice of offering an occasion, a framework, and a venue for a thematically curated exhibition—in addition to the rich offering that today long since routinely characterizes art fairs, along with an international palette of exhibitors, the innovation-emphasizing freestyle program for newcomer galleries, the various collector and VIP programs, the mediation offerings in the form of guided tours, talks, and discussion, etc. The ART FORUM BERLIN thus initiates a format that steps out of line from the usual order and the economic logic according to which a fair must function.

This aspect of stepping out of line, this spilling over from an order of the market into another is inevitable. But it is inherent in the specific structure of art, in the two-sidedness of works of art as “work” and “commodity”—and thus corresponds to its nature. For it is this nature of art, represented in the ambivalent character of the work that lets us see, for example, a particle board colored with ball-point pen, a sentence temporarily painted on a wall in red latex paint, or a kissing couple, as “something else” or even makes it “be more” than a colorful piece of wood, scribbling, or two people who happen to be kissing each other. (And, incidentally, whether we like what we thereby see and whether we therefore might want to own it is a completely different problem, anyway.) It is not the concrete object or the momentary occasion itself in which the nature of art is mirrored and becomes graspable for us in one form or another. Rather, it is this object or that occasion always only with a view to its affiliation with and its function within

another order: an order that is based in another form of significance; an order¹ that we have agreed upon as art, definitely in the sense of a cultural achievement.

What initially sounds abstract becomes immediately clear in the concrete application, with a view to a situation like the one an art fair specifically offers. For the sheer plenitude, the incredible variety of things that are not only called art, but also genuinely traded as such, soon brings us to the question of how that (really) can be.

Quite differently from museums or galleries with their comparatively precise agendas, and unlike the living rooms of private collectors outfitted with art (in accordance with subjective criteria as much as by objective standards) or the current looks (with their structurally almost identical patterns) or the pages of art magazines that determine what is fundamentally significant in art, art fairs also create specifically and pluralistically functioning sites around the two lowest common denominators that constitute broad swaths of today's art business.

One of these common denominators, of course, is "art"; the other, "value"—and the two stand in a complex mutual relationship. But there will be an art business dominated by mercantile considerations, as is currently the case, as long as it is possible to claim that the relationship between art and value is one of equivalence, which conceals the incommensurability of the two orders thereby embodied.

Nonetheless—and fairs are then exactly the right place—the poverty of this claim becomes visible at every possible point. The value of art, namely, is not objectifiable. As Robert Barry's *Inert Gas Series* (1969) or Damien Hirst's *For the Love of God* (2007) can make clear, it cannot be defined in terms of material value or in terms of the symbolic value of a motif, for example a large-format historical painting in contrast to a pile of excrement, and the quality of the technique, for example a photograph of a battleground torn from a newspaper and pinned to a wall in contrast to a fog of color conjured up with virtuosity in oil on canvas. The value of a work of art, its price, is always relatively, no matter how concrete numbers may appear. The valuation of a work of art, like the proof of its significance, is therefore carried out as a pragmatic discourse, which of course can arise only on condition that a significance, a manifestness of its general value, is assumed a priori. And of course for such a discourse to prevail, a corresponding pole of power must exist.

A look in the arts section of a newspaper suffices to provide an impression of which authorities currently produce the “value” and “significance” of art, and with what means. The degree to which the price meanwhile ennoble the commodity thereby rapidly becomes clear, as does the fact demand and success are replacing legitimacy and quality; and also that the material and symbolic valuation of art is no longer carried out with arguments, but by means of privileged knowledge of what is “in” and what “out”. That is no problem, per se. But what threatens to be lost—especially because of the startling lack of vision on the part of the traditional administrators of the negotiable matter, art: thanks to the substantive as well as political crisis of its institutions, the hermetics of its academic establishment, and the shocking speechlessness of art criticism, including the conspicuous lack of clear terms among many of the actors in the field of art—is the public character of art, its nature as societal agreement. For in this, namely, lies one of art’s incontestable potentials: that everyone may contribute not only to its form and its function, but also and much more fundamentally to the concept we have of it.

difference, what difference?

The circumstances out of which *difference, what difference?* emerges are both miserable and grandiose. The framework condition “art fair”, to which the “exhibition” is to respond as a model, is simultaneously limitation and freedom of action.

Also already because of its practical prerequisites,² this exhibition cannot be a homogeneous design or work with an unambiguous thesis/intention, freely chosen in accordance with self-determined rules about lists of artists, space, staging, etc., as is often assumed about curated thematic exhibitions in analogy to the claim addressed to categories of the artistic work. For this reason, *difference, what difference?* is as much the consistent implementation of a curatorial thesis set up in advance as it is an arrangement within the realm of the possible.³

As already mentioned, the starting idea was to grasp the circumstances of the exhibition —i.e., everything that makes up the format “art fair” in general or the current edition of the ART FORUM BERLIN 2008 in particular—as a theme and to translate it in model fashion into an exhibition—the whole thing with the intention of making the double function of art as work and commodity manifest, by means of the complex relations between the significance and the value of an

object that we grasp as an object of art. Hardly any site lives more obviously from this context than does an art fair.

While the valuation instances “market” and “discourse” are usually described as being in competition or indeed as completely incompatible with each other, it is important to distinguish their effects on art (and the mechanisms by which they exert these effects) from their nature and the possible potentialities that grow out of this. Value and significance determine each other—thought against the backdrop of different and ultimately incommensurable orders. This becomes productive if we recognize this relationship of tension as constituent and if we draw our conclusions from it.

difference, what difference? attempts to produce visibility in this sense and to develop concepts about the urgent question of that difference—if a work of art confronts us in its two-sidedness as “evil” commodity and “good” work.

So a great number of questions become possible: for example, whether “expensive” automatically means “good” and “cheap” sometimes means “noble”, or what categories would be necessary for the rare case that, in the age of total commodification of all aspects of life, it still makes sense to want to communicate about art and not about product palettes bearing the same name.

What is said above may also make it clear that *difference, what difference?* needs not separate itself formally and needs not symbolically distance itself from the routine of the fair. On the contrary, it must be the discursive space that guarantees the coherence of an exhibition that is literally interwoven with and almost disappears in the route through the fair. But of course, you receive quite concretely an overview of the entirety, the idea, and the idioms of this exhibition when you use this book! It translates and reflects the various aspects that work together in a fitting form in various places for this exhibition: it shows and elucidates the works and working methods of the artists presented in *difference, what difference?*, discusses from a number of viewpoints what makes art so interesting as work and commodity. This context explains, not least, the choice of the works shown, which—intentionally from a historical perspective, as well—focus on the artistic exploration of the relationship between art and market, of the reflection of what makes a work of art a work of art, or of what determines our understanding of the concept of art.

If there is a curatorial thesis for *difference, what difference?*, then it consists in the assertion of the possible within the given; and it expresses itself concretely in at least temporarily giving validity to other views within the art business' business as usual.

Notes

- 1 This is unfortunately not the place to go into the corresponding aesthetic discourses and determinations of the nature of art that have been brought into play since the autonomy concepts of Karl Philip Moritz and Friedrich Schiller, up to the current models of description like Helmut Draxler's strategic-ambivalent concept of "substance" or Jacques Rancière's "aesthetic regime of the arts", in order to give our understanding of art a solid, objectifiable common denominator, on the one hand, and at the same time to maintain the imaginary potential of construction. Nonetheless, the situation that *difference, what difference?* wants to produce as a model is wrung from the actual circumstances, but still echoes these aesthetic discourses.
 - 2 The selection of artists for the exhibition is based on the suggestions made by the galleries participating in the fair, in consultation with the curator. To take part in the exhibition, the gallery pays a standard fee per artist; in addition, the costs for transport and insurance are borne by the galleries. The fees cover the exhibition's budget, whose administration is in the purview of the trade fair company. The artistic board of the art fair decides on the respective curators by inviting candidates to suggest a concept. The explicit instruction is that the concept for the exhibition is to be thematic.
 - 3 This is reflected, above all, in the list of exhibited artists. If the ominous "list of artists" usually stands at the beginning of curatorial planning, here it is the result of processes of conception made extremely imponderable by the art fair's everyday routine and upon which an almost uncontrollable diversity of events exerts influence.
-

Barbara Hess

„Es ist die kommerzielle Frage, die mich stört.“¹ Alternative Produktions- und Distributions- weisen im Kunstfeld der 1960er Jahre

„Die Hoffnungen, dass die ‚konzeptuelle Kunst‘ in der Lage sein würde, die allgemeine Kommerzialisierung, die zerstörerisch ‚progressive‘ Herangehensweise des Modernismus zu vermeiden, waren größtenteils unbegründet.“² Die Hoffnungen, von denen Lucy Lippard 1973 im Nachwort ihrer berühmten Anthologie *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* sprach, hatten sich innerhalb weniger Jahre verflüchtigt. Noch 1969 schien es, so Lippard, als könnten die Medien und Arbeitsweisen der „konzeptuellen Kunst“ – wie Fotokopien, dokumentarische Fotos und unrealisierte Projekte – die Künstlerinnen und Künstler von der „Tyrannei des Warenstatus und der Marktorientierung“ befreien. Stattdessen wurden diese schon nach kurzer Zeit in den „weltweit prestigeträchtigsten Galerien“ ausgestellt und zu „ansehnlichen Beträgen“ verkauft. Offenbar hatte die kaum zu leugnende „Tyrannei des Warenstatus und der Marktorientierung“ bei vielen Beteiligten letztlich weniger Schrecken verbreitet als eine andere verbreitete Tyrannei der Künstlerexistenz, die der Armut und des Außenseitertums, jener Status des „Paria“, von dem Duchamp oft und gerne sprach. Vielmehr ging bereits seit Beginn der 1960er Jahre das „beharrliche Experimentieren mit neuen Methoden und Materialien Hand in Hand mit einem beispiellosen Karrierismus“, wie Alexander Alberro unlängst in einer kritischen Studie zur Conceptual Art bemerkte.³ Der seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs,⁴ besonders aber in den 1960er Jahren expandierende Kunstmarkt mit seinen neuen Vertriebsformen – allen voran den Kunstmesse wie der Art Cologne und der Art Basel –, und die zunehmend internationalen Austauschbeziehungen zwischen Galerien, Sammlern, Kritikern und Institutionen boten wichtige Voraussetzungen, um eine sich (selbst-)kritisch positionierende Kunst rasch zu etablieren.

Die herbe Enttäuschung einer engagierten Autorin, Kuratorin und Aktivistin wie Lucy Lippard sollte im Lauf der folgenden Dekaden einer zunehmend differenzierten Betrachtung der historischen Situation Platz machen, die der Kom-

plexität der Entwicklungen zwischen den späten 1950er und den frühen 1970er Jahren Rechnung trägt.⁵ So konnte das viel zitierte Schlagwort von der „Entmaterialisierung des Kunstobjekts“ nicht lange darüber hinwegtäuschen, dass die vorgebliche „Objektlosigkeit“ dieser Zeit angesichts der „zahllosen Fotografien, textbasierten Arbeiten, Skulpturen und verbleibenden Reste“, wie die Kunsthistorikerin Pamela Lee gute 20 Jahre später schrieb, eine „Phantasie“ war.⁶ Ein ultimatives Paradox der „Vermarktung von Ideen“ bildete schließlich das von dem „dealerconsultant“ Seth Siegelau und dem Anwalt Robert Projanski 1971 entwickelte „Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement“, ein detaillierter Kaufvertrag, der Künstlerinnen und Künstlern weitgehende lebenslange Rechte an ihren Arbeiten sichern sollte – und zwar nicht zuletzt eine Partizipation an deren Wertsteigerung. So wurde das Kunstwerk – wie immateriell es auch sein mochte – durch die Signatur des Vertrags wieder in den Kunstmarkt zurückgeführt.⁷

Tatsächlich korrespondierte der veränderte Produktionsbegriff der konzeptuellen Kunst, die oftmals das Ephemere und Immaterielle, die Kommunikation und Information in den Vordergrund stellte, mit einer gesellschaftlichen und ökonomischen Entwicklung, dem Aufkommen des sogenannten „Informationszeitalters“. Wirtschaftsunternehmen erkannten rasch den Nutzen eines Schulterchlusses mit der „innovativen“ Kunst der 1960er Jahre. So formulierte der Tabakkonzern Philip Morris, Sponsor der legendären, von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung *When Attitudes Become Form* 1969: „Wir bei Philip Morris halten es für angebracht, dazu beizutragen, das Publikum auf diese Werke aufmerksam zu machen, denn es gibt in dieser ‚neuen Kunst‘ ein Schlüsselement, das eine Entsprechung in der Geschäftswelt hat. Dieses Element ist die Innovation – ohne die in keinem gesellschaftlichen Bereich Fortschritt möglich wäre.“⁸

Angesichts des Scheiterns mancher ihrer ursprünglicher Ambitionen – wie etwa die Demokratisierung des Besitzes und der Rezeption von Kunst, die Problematisierung der Autorfunktion und die Institutionskritik – stellt sich die Frage, was konzeptuelle und verwandte Kunstrichtungen für viele Betrachter bis heute – mit Richard Hamilton formuliert – „so anders, so anziehend“ erscheinen lässt. Eine hypothetische knappe Antwort lautet, dass es an ihrer Art und Weise liegt, die sozialen Mechanismen der Wertproduktion, die Abhängigkeit des Kunstwerks von der Sanktionierung durch den Kunstmarkt sowie private und öffentliche Ins-

titutionen explizit – ob humorvoll-ironisch, leicht masochistisch oder (selbst)anklägerisch – zu verhandeln, anstatt diese zu negieren oder auszuklammern (was dem kommerziellen Erfolg dieser Arbeiten gelegentlich, aber keineswegs zwangsläufig im Wege stand). Im Folgenden soll – in exemplarischer Form – eine Reihe von modellhaften Strategien betrachtet werden, in denen eine, wie Pierre Bourdieu sagt, „erhöhte Reflexivität“ des Genres, eine „kritische Besinnung auf sich selbst, seine eigene Grundlage, seine eigenen Voraussetzungen“ zum Ausdruck kommt.⁹ Das Spektrum reicht vom demonstrativen Rückzug aus dem Kunstbetrieb über gezielte Provokationen, desillusionierende Gesten, aufklärerische Interventionen und den Entzug oder die „Sublimierung“ (Pamela Lee) des Kunstobjekts bis zu seiner bewussten Entwertung durch Überproduktion.

Die erstgenannte Strategie ist die vielleicht radikalste; ihr Preis ist der Verzicht auf zukünftige Einflussmöglichkeiten. Um 1968 war sie Ausdruck von gescheiterten Hoffnungen auf eine politische Funktion der Kunst und Kritik am Kunstmarkt gleichermaßen. So entschied sich etwa Charlotte Posenenske Ende 1968 dazu, ihre durchaus erfolgreiche Laufbahn als Künstlerin abzubrechen und verlagerte als Studentin der Sozialwissenschaften ihr zukünftiges Arbeitsfeld an die Universität und in den Bereich der gewerkschaftlichen Arbeit;¹⁰ Lee Lozano gestaltete ihren allmählichen Ausstieg aus dem Kunstbetrieb Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre performativ: mit Arbeiten wie *General Strike Piece* (1969) und dem finalen *Dropout Piece* – „die schwerste Arbeit, die ich je gemacht habe“.¹¹

Eine Form von Kunstmarktkritik, die es erlaubte, sich weiterhin innerhalb des künstlerischen Feldes zu bewegen, war die mehr oder weniger provokativ zugespitzte Thematisierung des Umstands, dass der Wert des Kunstwerks eine Glaubensfrage ist. Im Januar 1957 zeigte Yves Klein in der Mailänder Galleria Apollinaire die Ausstellung *Proposte monochrome, epoca blu*, eine Installation elf blauer Monochrome gleichen Formats. „Ihre Preise waren“, so Klein, „selbstverständlich alle unterschiedlich“, abhängig von der Menge „pikturaler Sensibilität“, die sie laut Klein enthielten – eine nicht überprüfbare Behauptung, die die Sammler ihm bereitwillig abnahmen. Während Klein also darauf abzielte, die Identität von Wert und Preis zu suggerieren,¹² betonte wenige Jahre später Piero Manzoni ihre radikale Differenz: Er verkaufte seine Konservendosen mit je 30 Gramm *Merda d'artista* (1961) zum aktuellen Goldpreis; hinter ihr dem Blick entzogenes „Geheimnis“ zu

kommen (was hier im Unterschied zu Kleins Monochromen immerhin möglich war), bedeutete die Zerstörung ihres Tauschwertes.

Eine weniger metaphorische Form, die dem Kunstbetrieb zugrunde liegenden ökonomischen Mechanismen und Interessen sichtbar zu machen, wählte Hans Haacke; eine Praxis, der er bis heute treu geblieben ist: Als er erfuhr, dass Philip Morris 1996 erneut eine Ausstellung konzeptueller Kunst – die Retrospektive *Reconsidering the Object of Art* im Museum of Contemporary Art in Los Angeles – förderte, platzierte er neben seinem historischen Exponat *Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1971* (1971) ein kritisches Statement über diesen Sponsor.¹³

Die nicht minder scharfe Kritik, die Marcel Broodthaers in seinem Werk formulierte, schloss die Figur des Künstlers ein. Bekanntlich nutzte er bereits seinen ersten Auftritt als bildender Künstler in der Brüsseler Galerie Saint-Laurent 1964 dazu, die Bedingungen dieser Unternehmung umfassend offenzulegen – wobei nicht zu vergessen ist, dass Broodthaers bis dahin als Schriftsteller tätig war und wir es auch hier mit einem „fiktionalen“ Text zu tun haben. Auf der Einladungskarte, passenderweise auf verschiedene Zeitschriftendoppelseiten mit Werbeanzeigen gedruckt, hieß es: „Auch ich habe mich gefragt, ob ich nicht etwas verkaufen und im Leben erfolgreich sein könnte. Schon seit einiger Zeit bin ich zu nichts gut. Ich bin vierzig Jahre alt ... Schließlich kam es mir in den Sinn, etwas Unaufrichtiges zu erfinden, und ich machte mich gleich an die Arbeit. Nach drei Monaten zeigte ich meine Produktion Ph. Edouard Toussaint, dem Besitzer der Galerie Saint-Laurent. Aber das ist ja Kunst, sagt er, und ich würde das alles gerne ausstellen. Einverstanden, antwortete ich ihm. Wenn ich etwas verkaufe, nimmt er 30%. Das sind, wie es scheint, die normalen Konditionen; manche Galerien nehmen 75%. Was ist es? Tatsächlich sind es Dinge.“¹⁴ In diesen wenigen Zeilen klingt ein ganzes Spektrum von Haltungen an, die nicht nur ein leicht resigniertes Staunen („Das sind, wie es scheint, die normalen Konditionen“) angesichts der konkreten Bedingungen des Kunsthandels, sondern auch „etwas wie Selbstverhöhnung“ („etwas Unaufrichtiges“, „Tatsächlich sind es Dinge“) umfassen, die für Bourdieus Ausweis „erhöhter Reflexivität“ ist.¹⁵

Selbstverständlich fehlte es nicht an Versuchen, das mehr oder weniger hermetische Dreieck von „Atelier, Galerie, Museum“ zu „sprengen“ – wie Harald

Szeemann 1969 formulierte – oder zumindest dessen Macht zu schwächen und dadurch eine angestrebte „Demokratisierung des Kunstobjekts“ – sowohl hinsichtlich des Besitzes wie der Rezeption – zu erreichen. Eine Strategie bestand darin, als Distributionskanal anstelle des elitären Galeriesystems Massenmedien wie Zeitschriften und das Fernsehen zu nutzen. Dan Grahams *Figurative* (1965) erschien als „Gedicht“ auf einer Zeitschriftenseite von *Harper's Bazaar* zwischen zwei Werbeanzeigen und bestand aus einem Kassenzettel ohne Summe; die Zahlenkolonne verweist auf das Ende des Vorgangs, der durch die Werbung initiiert wurde. Eine verwandte Kritik des Kunstobjekts als Konsumartikel lancierte 1969/70 die Fernsehgalerie Gerry Schum mit ihren „Fernsehausstellungen“ *LAND ART* (1969) und *IDENTIFICATIONS* (1970) und verband damit die utopische Hoffnung, dass an „die Stelle des Kunstbesitzes [...] die Kommunikation mit Kunstobjekten“ treten werde.¹⁶ Doch das Interesse am Kunstbesitz blieb so ungebrochen – der bedeutende amerikanische Sammler Robert Scull telegrafierte umgehend sein Kaufinteresse an der „Ausstellung“ – wie die Regeln des westdeutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehsystems sich als starr herausstellten und die Etablierung eines autonomen Projektes „Fernsehgaleries“ als Forum einer Gegenöffentlichkeit unterbanden.

Bleibe noch eine weitere, in den 1960er Jahren florierende Strategie, dem elitären Kunstbesitz den Kampf anzusagen: das Produzieren von Multiples.¹⁷ Unter den verschiedenen Akteuren, die auf diesem heterogenen Gebiet tätig waren, hatten die Fluxus-Künstler vielleicht am ehesten verstanden, dass die Vorstellung von einer „Kunst für alle“ letztlich eine Selbsttäuschung darstellte. Mochten auch ihre Erzeugnisse erschwinglich und – wie etwa die Multiples des VICE-Versandes – unlimitiert sein: Die Zahl der Sammlerinnen und Sammler blieb begrenzt.¹⁸ Die Verhältnisse in Willem de Ridder's European Mail-Order Warehouse/Fluxshop, den Rick Gardner 1965 fotografierte, sprechen diesbezüglich Bände: Der Raum quillt über von Boxen, Schachteln, Dosen und Koffern mit von George Maciunas hergestellten Fluxus-Objekten. Dass es vielen Fluxus-Produzenten an genügend Abnehmern fehlte, um finanziell auch nur knapp über die Runden zu kommen, war gewissermaßen der Boomerang-Effekt ihrer marktkritischen Geste, ihre Erzeugnisse in hohen oder unlimitierten Auflagen zu geringen Preisen anzubieten.¹⁹ Doch auch wenn das Fazit hinsichtlich der Erfolge alternativer Produktions- und Distributionsweisen der 1960er Jahre, die Kommerzialisierung der Kunst tatsächlich zu

untergraben, skeptisch ausfällt, sollte sich in den kommenden Jahrzehnten zeigen, dass das Thema der Kunst als Ware keineswegs ausgeschöpft ist, solange Konsum – wie Barbara Kruger mit *I shop therefore I am* (1987) formulierte – im kapitalistischen Wirtschaftssystem als unerschütterliches Fundament der Existenz fungiert, oder – wie Boris Groys erklärte – in Zeiten von Rezessionsängsten zur „Bürgerpflicht“ mutiert.²⁰

Anmerkungen

- 1 Marcel Duchamp im Gespräch mit Joan J. Tharrats 1958. Zit. nach Marcel Duchamp, *Interviews und Statements*, gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Stuttgart 1992, S. 71.
 - 2 Lucy Lippard, „Postface“, in: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, Los Angeles und London 1973, S. 263. Übers. d. Verf.
 - 3 Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MA und London 2003, S. 1 f.
 - 4 Zur Expansion des (amerikanischen) Kunstmarkts der Nachkriegszeit, einschließlich statistischer Daten, siehe das Kapitel „The Expanding Art World: Growth and Its Causes“, in: Diana Crane, *The Transformation of the Avantgarde. The New York Art World, 1940–1985*, Chicago und London 1987, S. 2–5.
 - 5 Wichtige aktuelle Beiträge zu dieser Debatte lieferten neben Alexander Alberro (wie Anm. 3) unter anderem: *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*, hrsg. von Michael Corris, Cambridge, UK 2004. – Sabeth Buchmann, *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticic*, Berlin 2007.
 - 6 Pamela Lee, „Das konzeptuelle Objekt der Kunstgeschichte“, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 6, Nr. 21, März 1996, S. 120–129. Lee widmet sich in ihrer Untersuchung vor allem dem Gebrauch des Begriffs „Objekt“ in der Konzeptkunst.
 - 7 Siehe hierzu ausführlich Alberro 2003 (wie Anm. 3), S. 163–170.
 - 8 Zit. nach Alberro 2003 (wie Anm. 3), S. 2. Übers. d. Verf.
 - 9 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt am Main 1999, S. 384.
 - 10 Siehe Eva Schmidt, „Der Kunst den Rücken kehren“, in: Ausst.-Kat. *Charlotte Posenenske*, hrsg. von Silvia Eiblmayr, Astrid Wege, Eva Schmidt, Galerie im Taxispalais, Innsbruck / Museum für Gegenwartskunst Siegen 2005, S. 51 ff.
-

- 11 Siehe Todd Alden, „Die Höhlen-Gemälde existieren, weil die Höhlen Toiletten waren: Eine Reaktivierung des Werks von Lee Lozano“, in: *Lee Lozano. WIN FIRST DONT LAST WIN LAST DONT CARE*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel / Van Abbemuseum Eindhoven 2006/07, S. 20–27, hier S. 26.
- 12 Siehe hierzu Thierry de Duve, „Yves Klein oder der tote Kaufmann“, in: *Wertwechsel. Zum Wert des Kunstwerks*, hrsg. von Susanne Anna, Wilfried Dörstel und Regina Schultz-Möller, Köln 2001, S. 371–397, hier S. 379.
- 13 Siehe Lee 1996 (wie Anm. 6), S. 129, Anm. 5. Zur umstrittenen Sponsoring-Praxis von Philip Morris siehe auch Hubertus Butin, „When Attitudes Become Form Philip Morris Becomes Sponsor“; http://www.societyofcontrol.com/research/butin_deu.htm.
- 14 Übers. d. Verf.
- 15 Bourdieu 1999 (wie Anm. 9), S. 384.
- 16 Gerry Schum, Redemanuskript der Einführung in die Sendung *LAND ART*, 15.4.1969, zit. nach *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum/videogalerie schum*, hrsg. von Ulrike Groos, Barbara Hess und Ursula Wevers, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 2003/04; Casino Luxembourg 2004, Köln 2003, S. 71.
- 17 Siehe Stefan Germer, „Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples“, in: *Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart*, hrsg. von Zdenek Felix, Ausst.-Kat. Deichtorhallen, Hamburg 1994, S. 17–73.
- 18 Siehe Peter Schmieder, *Unlimitiert. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelsch*, Köln 1998.
- 19 Siehe Ina Conzen, „Ideen sind gratis. Alternative Vermarktungsstrategien der 60er Jahre“, in: *Wertwechsel* 2001 (wie Anm. 12), S. 269–293.
- 20 Boris Groys, „The Artist as Consumer“, in: *Shopping*, hrsg. von Max Hollein und Christoph Grunenberg, Ausst.-Kat. Kunsthalle Schirn, Frankfurt am Main und Tate Liverpool 2002/03, S. 54–60, hier S. 54.

Barbara Hess

"It is the commercial question that bothers me."¹ Alternative Methods of Production and Distribution in the Field of Art during the 1960s

"Hopes that 'conceptual art' would be able to avoid the general commercialization, the destructively 'progressive' approach of modernism were for the most part unfounded".² The aspirations voiced here by Lucy Lippard in 1973 in the "postface" of her famous anthology *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* had largely evaporated within a few short years. And yet it seemed that in 1969—according to Lippard—the media and the ways of working favored by "conceptual art"—such as photocopying, documentary photographs and unrealized projects—might liberate artists from the "tyranny of a commodity status and market-orientation". Instead they were exhibited within a relatively short period of time in "the world's most prestigious galleries" and sold "for substantial sums". Evidently, the scarcely deniable "tyranny of a commodity status and market-orientation" in the case of many of those involved was ultimately less intimidating than the altogether different and widespread tyranny of existence as an artist, beset by poverty and suffering the status of an outsider or "pariah" so readily and frequently described by Duchamp. On the contrary, since the beginning of the 1960s, "a persistent experimentation with novel methods and materials coupled with an unprecedented careerism" as Alexander Alberro commented recently in a critical study of conceptual art.³ The expanding art market, which had been burgeoning since the end of the Second World War,⁴ especially so in the 1960s with its new forms of distribution—first and foremost the art fairs such as Art Cologne and Art Basel—and increasingly the international exchange partnerships between galleries, collectors, critics and institutions, offered important preconditions for the establishment and positioning of a (self-) critical art.

The bitter disappointment of a committed author, curator and activist such as Lucy Lippard would make way in the course of the following decades for an increasingly differentiated historical analysis that was able to stay abreast of the complex developments between the late 1950s and the early 1970s.⁵ Thus it was

no longer possible for the much quoted catch phrase “dematerialization of the art object” to belie the fact that the ostensible “objectlessness” of this period in view of the “innumerable photographs, text-based works, sculptures and leftovers” was but a “fantasy”, as the art historian Pamela Lee commented some twenty years later.⁶ The ultimate paradox “how to market ideas” is embodied in the “Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement” developed by “dealer-consultant” Seth Siegelau and the lawyer Robert Projanski in 1971—a detailed sales contract that would secure lifelong copyright for artists for their works and not least participation in their rise in value. In this way the artwork—however non-material it might be—was reintroduced into the art market by signing the contract.⁷

In reality, conceptual art’s altered notion of production—often placing the ephemeral and the immaterial, communication and information centre stage—coincided with a salient social and economic development, namely the emergence of the so-called “Information Age”. Business quickly recognized the value of joining forces with the “innovative” art of the 1960s. The tobacco concern Philip Morris—sponsor of the legendary exhibition *When Attitudes Become Form* 1969 curated by Harald Szeemann—formulated it as follows: “We at Philip Morris feel it is appropriate that we participate in bringing these works to the attention of the public for there is a key element in this ‘new art’ which has a counterpart in the business world. That element is innovation—without which it would be impossible for progress to be made in any segment of society.”⁸

In view of the failure of many of its original aims and ambitions—such as the democratization of ownership and the reception of art, the issue of the author function and critique of institutions—the question arises as to what makes conceptual and related art, in the words of Richard Hamilton, still appear to be “so different, so appealing” for many observers until this very day. A hypothetical, short answer would be perhaps that it is to do with the way—be it in a humorous, ironic, slightly masochistic or self-accusatory fashion—it explicitly negotiates the social mechanisms of value production and the dependence of the artwork from the art market’s sanction, as well as that of private and public institutions, instead of negating or precluding them (which occasionally, although by no means necessarily, stood in the way of the commercial success of these works). The following essay will examine—in exemplary form—a series of model strategies in which, as

Pierre Bourdieu maintains, a “heightened *reflexivity*” of the genre, a “critical perusal of own entity, its own basis, its own preconditions” will come to the fore.⁹ The spectrum ranges from the demonstrative withdrawal from the art industry via targeted provocation, disillusioning gestures, interventions designed to enlighten and the withdrawal or “sublimation” (Pamela Lee) of the art object, all the way to its conscious devaluation by overproduction.

The first strategy to be named is perhaps the most radical; its price is the renunciation of future possibilities for exercising influence. Around 1968 it became the equal expression of failed hopes for a political function for art and critique of the art market. In this way Charlotte Posenenske, for example, decided to break off her successful career as an artist at the end of 1968 and transfer her activities to the university, becoming a student of Social Sciences, as well as to the trade union movement;¹⁰ Lee Lozano’s gradual exit from the art business towards the end of the 1960s and the beginning of the 1970s was performative in nature: with works such as *General Strike Piece* (1969) and the final *Dropout Piece*—“the *hardest work* I have ever done”.¹¹

A form of critique of the art market, which still permitted continued activity within the field of art, was the more or less provocative pointed emphasis that the value of an artwork is simply a question of belief. In January 1957 Yves Klein staged the exhibition *Proposte monochrome, epoca blu*, in the Milan Galleria Apollinaire, an installation of eleven blue monochrome paintings of identical format. According to Klein “their prices were all different of course” and were dependent upon their inherent amount of “pictorial sensibility”—itself an unverifiable assertion that collectors were nonetheless willing to believe. Whereas Klein’s aim was to suggest the identity of value and price,¹² only a few years later Piero Manzoni was to stress the radical difference between the two: he sold his tins of 30g *Merda d’artista* (1961) for the equivalent gold price of the time; however, getting to the bottom of its secret tantalizingly concealed from the observer’s view (in this case, unlike Klein’s Monochromes, an entirely feasible endeavor) would have necessarily entailed the destruction of its exchange value.

Hans Haacke chose a less metaphorical form to reveal the economic mechanisms and interests upon which the art industry is predicated—a practice, to which he has remained true to this day: when he discovered that Philip Morris

was again to sponsor a Conceptual Art exhibition in 1996, namely the retrospective *Reconsidering the Object of Art* in the Museum of Contemporary Art in Los Angeles, he placed a critical statement about this sponsor next to his historical exhibit *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1971* (1971).¹³

The no less acerbic criticism formulated by Marcel Broodthaers in his work included the figure of the artist. As is well-known he used his first appearance as a fine artist in the Galerie Saint-Laurent in Brussels in 1964 to expose in comprehensive manner the conditions that prevailed within this institution—whereby one should not forget that up until that point Broodthaers had been active as a writer and that here, too, we are dealing with a “fictional” text. On the invitation, printed fittingly on different double-page magazine pages with advertisements, it read: “I, too, wondered if I couldn’t sell something and succeed in life. For quite a while I had been good for nothing. I am forty years old ... The idea of inventing something insincere finally crossed my mind, and I set to work at once. At the end of three months I showed what I had done to Philippe Edouard Toussaint, the owner of the Galerie Saint-Laurent. ‘But it is Art,’ he said, ‘and I shall willingly exhibit all of it.’ ‘Agreed,’ I replied ... If I sell something, he takes 30%. It seems that these are the usual conditions, some galleries take 75%. What is it? In fact it’s objects.”¹⁴ In these few lines a whole range of attitudes resound that not only encompass a slightly resigned astonishment (“It seems that these are the usual conditions”) in view of the concrete condition of the art market, but also “something like self-mockery” (“something insincere”, “in fact it’s objects”), evidence for Bourdieu of “heightened *reflexivity*”.¹⁵

Naturally there was no shortage of attempts to “explode” the more or less hermetic triangle of “studio, gallery, museum”—as Harald Szeemann put it in 1969—or at least to weaken its power and thus bring about the desired “democratization of the art object” both in terms of its ownership and its reception. A strategy consisted of bypassing the elite gallery system to utilize mass media in the form of news magazines and television as distribution channels. Dan Graham’s *Figurative* (1965) appeared as a “poem” on a page in *Harper’s Bazaar* between two advertisements and comprised a cash till receipt minus the sum owing; the list of digits points to the end of the process initiated by the advert. A related cri-

tique of the art object as a consumer article was launched in 1969/70 by the Fernsehgalerie Gerry Schum with its “TV exhibitions” *LAND ART* (1969) and *IDENTIFICATIONS* (1970) associating the utopian desire that “art ownership is thus replaced by communication with art objects”.¹⁶ And yet the fascination for owning art remained unwavering—the leading American collector Robert Scull immediately telegraphed his interest in purchasing the “exhibition”—as indeed did the rules of the West German public broadcasting system, prohibiting the establishment of an independent project “Fernsehgalerie” as a forum for a counterpublic.

One further strategy that flourished in the 1960s remains with which elitist art ownership might be countered: the production of multiples.¹⁷ Among the different artists active in this heterogeneous field, it was perhaps the Fluxus artists who best understood that the notion of “art for everybody” was ultimately a form of self-delusion. Despite their products being affordable and unlimited—as in the case of VICE-Versand multiples, the number of collectors remained small.¹⁸ The conditions in the Willem de Ridders European Mail-Order Warehouse/Fluxshop photographed by Rick Gardner in 1965 speak volumes on this subject: the room is overflowing with boxes, cartons, tin cans and cases with Fluxus objects produced by George Maciunas. The fact that there were insufficient takers for many of the Fluxus producers for them to eek out even a modest living, ironically turned out to be a sting in the tail of their critique of the market, which entailed selling products in large or unlimited editions.¹⁹ And even if ultimately a degree of skepticism obtains with regard to the success of alternative methods of production and distribution in actually undermining the commercialization of art during the 1960s, the following decades were to show that the topic of art as a commodity is by no means exhausted as long as consumerism—cogently formulated by Barbara Kruger in her *I shop therefore I am* montage (1987)—functions as the unshakable foundation of existence in a capitalist economic system, or as Boris Groys puts it, mutates to become “the citizen’s primary duty” in times when fears of recession abound.²⁰

Notes

- 1 Marcel Duchamp in conversation with Joan J. Tharrats in 1958. Quoted in Marcel Duchamp, *Interviews und Statements*, collated, translated and annotated by Serge Stauffer (Stuttgart, 1992), p. 71.
 - 2 Lucy Lippard, "Postface", *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley, Los Angeles and London, 1973), p. 263.
 - 3 Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, MA, and London, 2003), pp. 1f.
 - 4 On the expansion of the (American) art market in the post-war period including statistical information, cf. the chapter entitled "The Expanding Art World: Growth and Its Causes", Diana Crane, *The Transformation of the Avantgarde. The New York Art World, 1940–1985* (Chicago and London, 1987), pp. 2–5.
 - 5 Alongside Alexander Alberro's observations (see note 3), other important current contributions to this debate include Michael Corris, ed., *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004); Sabeth Buchmann, *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticic* (Berlin, 2007).
 - 6 Pamela Lee, "Das konzeptuelle Objekt der Kunstgeschichte", *Texte zur Kunst* 6, 21 (March 1996) pp. 120–129. Lee's analysis concentrates above all upon the use of the term "object" in conceptual art.
 - 7 For more detail here, cf. Alberro 2003 (see note 3), pp. 163–170.
 - 8 Quoted after Alberro 2003 (see note 3), p. 2.
 - 9 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, trans. Bernd Schwibs and Achim Russer (Frankfurt am Main, 1999), p. 384.
 - 10 Cf. Eva Schmidt, "Turning her back on art", *Charlotte Posenenske*, Silvia Eiblmayr, Astrid Wege, Eva Schmidt, eds., ex. cat. Galerie im Taxispalais, Innsbruck / Museum für Gegenwartskunst Siegen (2005), pp. 55–57.
 - 11 Cf. Todd Alden, "The Cave Painting Exist Because the Caves Were Toilets: Reactivating the Work of Lee Lozano", *Lee Lozano. WIN FIRST DONT LAST WIN LAST DONT CARE*, ex. cat. Kunsthalle Basel / Van Abbemuseum Eindhoven (2006/07), pp. 13–19, here p. 18.
 - 12 Cf. Thierry de Duve, "Yves Klein oder der tote Kaufmann", Susanne Anna, Wilfried Dörstel, and Regina Schultz-Möller, eds., *Wertwechsel. Zum Wert des Kunstwerks* (Cologne, 2001) pp. 371–397, here p. 379.
 - 13 Lee 1996 (see note 6), p.129; on Philip Morris' controversial sponsoring practice, cf. also Hubertus Butin, "When Attitudes Become Form Philip Morris Becomes Sponsor"; http://www.societyofcontrol.com/research/butin_deu.htm
 - 14 Quoted after the translation by Michael Compton, *Marcel Broodthaers*, ex. cat. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota (1989), p. 25.
 - 15 Bourdieu 1999 (see note 9), p. 384.
 - 16 Gerry Schum, Introductory Text on the Television Exhibition *LAND ART*, 15.4.1969. *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum/videogalerie schum*, Ulrike Groos, Barbara Hess, and Ursula Wevers, eds., ex. cat. Museu de Arte Contemporânea Serralves (Porto, 2004), p. 68.
 - 17 Cf. Stefan Germer, "Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples", Zdenek Felix, ed., *Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart*, ex. cat. Deichtorhallen (Hamburg, 1994) pp. 17–73.
 - 18 Cf. Peter Schmieder, *Unlimitiert. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelsch* (Cologne, 1998).
 - 19 Cf. Ina Conzen, "Ideen sind gratis. Alternative Vermarktungsstrategien der 60er Jahre", Anna, Dörstel, Schultz-Möller, *Wertwechsel* (see note 12), pp. 269–293.
 - 20 Boris Groys, "The Artist as Consumer", Max Hollein and Christoph Grunenberg, eds., *Shopping*, ex. cat. Kunsthalle Schirn (Frankfurt am Main and Tate Liverpool, 2002/03), pp. 54–60, here p. 54.
-

Helmut Draxler

Der kleine Unterschied

Für einen jungen Menschen ist es heute keine Frage von Prinzipien mehr, in eine Bank einzutreten oder an einer Kunstakademie zu studieren. Beide Institutionen handeln schließlich mit Kunst. Wenn wir davon ausgehen, dass wir uns alle nur mehr in unterschiedlichen Märkten bewegen, dann nivelliert sich der Unterschied noch weiter. An einer Kunstakademie trifft der Ausbildungsmarkt auf den Kunstmarkt in spe. In vielen Fällen wollen die Kunstakademien sogar die ersten Schaufenster des Kunstmarkts sein, aber natürlich lassen sich gelegentlich auch andere Märkte blicken, der akademische Markt etwa, der Medienmarkt, wobei die globalen Märkte ohnehin ständig präsent sind, wenn einzelne Studierende während des Unterrichts über die WLAN-Connection auch schon mal das eine oder andere Aktienpaket verschieben. Da fragt man sich, ob die Bank nicht gleich die bessere Ausbildungsstätte wäre, gibt es doch kaum mehr eine, die nicht in Kunst investiert, eine Sammlung anlegt oder gar eine eigene Ausstellungshalle unterhält. Obendrein bietet sie eine Reihe von alltäglichen Vorteilen, auch wenn die Sicherheit, die früher für sie zu sprechen schien, nicht mehr das ausschlaggebende Kriterium sein kann. Doch warum sollte man das sagenhafte Prestige, das Kunst augenblicklich genießt, wirklich existenziell verkörpern wollen, wenn man es sich genauso gut kaufen kann? Andererseits kommen gerade das Existenzielle und das Kommerzielle häufig sogar sehr gut miteinander aus, sie scheinen einander zu bedingen, so dass der Banker auf den Künstler ebenso angewiesen ist wie der Künstler auf den Banker, der sich entschlossen hat, neben den bewährten *bedgefonds* auch gleichermaßen auf die ewigen Werte wie ihren radikal subjektiv-existenziellen Lebensausdruck zu setzen.

Worin liegt also der Unterschied zwischen einem Job in der Bank und der existenziellen Berufung zum Künstler? Wohl kaum in einer Form des Auserwähl-Seins. Beides bedarf schließlich einer Karriere, um dort anzukommen, wo sich das ersehnte Prestige erst einstellt. Der zukünftige Bankmanager will auf Dauer eben-

so wenig Belege sortieren wie der angehende Künstler die Rahmen für die erfolgreicheren Kollegen aufspannen. Beide arbeiten daran, sich ein Zeichensystem der *coolness* anzueignen, mit dem sie im Konkurrenzdschungel bestehen und sich gleichzeitig kooperativ verhalten können. Die eigenen Zeichen hinsichtlich Performanz und Produkt dürfen nicht zu schwer, aber auch nicht allzu leicht lesbar sein. Sie müssen suggestiv und gleichzeitig distanziert wirken. *Peer groups* müssen die ersten Schritte der Anerkennung leisten, sie können jedoch schnell hinderlich werden. Auch wird individueller Größenwahn zwar auf beiden Seiten vorausgesetzt, fällt dieser zu hart aus, wird er jedoch schnell bestraft, denn er entzieht einem leicht die Basis der eigenen Anerkennung. Letztlich funktioniert Anerkennung immer nur wechselseitig. Alle wollen zwar in ihrem Narzissmus bewundert, geliebt und respektiert werden, gleichzeitig wissen sie aber auch, dass solche Einseitigkeiten nicht lange funktionieren können, weil eben alle anderen dasselbe wollen. Und wenn die anderen von dir gar nichts bekommen für ihre Anerkennungsleistungen, dann wenden sie sich auch schnell ab, um ihr Glück anderswo zu versuchen. Die Kunst, kooperativ zu erscheinen und dabei das eigene Ziel gegen jede Konkurrenz durchzusetzen, ist also die eigentlich Kunst der Karriere. Ich denke nicht, dass solche Fähigkeiten spezifisch männlich oder weiblich, westlich oder östlich, künstlerisch oder organisatorisch wären. Hier tritt zweifellos auch kein prinzipieller Unterschied zwischen Künstler und Banker zu Tage. Heute werden sogar massive theoretische Anstrengungen unternommen, das Karrieristische oder Opportunistische als positive Qualitäten neu zu deuten. Dabei wird übersehen, wie wenig eindeutig solche Verhaltensmuster sind, wie sehr sie stets ein anderes, ein Gegenüber brauchen, um gerade in Abgrenzung dazu ihr eigenes Zwiespältiges herzustellen. Und ohne ein solches Zwiespältiges machen das Karrieristische und das Opportunistische schlicht keinen Sinn. Reine Seriosität ist weder in der Bank noch in der Kunst zu haben. Erst in der wechselseitigen, klischeehaften Zuschreibung etwa von Autonomie und Effizienz oder von Erhabenheit und Krämergesinnung bauen sich jene Spannungen auf, die die wechselseitige Attraktion von Kunst und Kommerz ausmachen.

Diese Attraktion basiert deshalb auf einer grundsätzlichen gegenseitigen Abneigung, die nicht auflösbar ist und sogar stets wach gehalten werden muss, um das eigene konkurrente Verhalten als kooperativ im Sinne eines Lernprozesses

hinsichtlich eines etwas spannungstoleranten Verhaltens ausgeben zu können. Das schlüpfrige Terrain, also gerade das zu tun, was eigentlich von beiden Seiten her gar nicht geht, ist somit das eigentliche Terrain des Kunstmarkts. In dieser doppelten Bewegung von Ablehnung und Anziehung zeigt sich auch in besonderem Maße, wie das Begehren der Ökonomie mit der Ökonomie des Begehrens zusammenhängt, wie das pure ökonomische Streben, nämlich mehr als die armen anderen zu erwirtschaften, gerade auf das zielt, was sich offensichtlich gar nicht bezahlen lässt. Weil es für das ökonomische Begehren keine Grenzen gibt, es also buchstäblich nie genug sein kann, bietet sich Kunst als so attraktive Ware an, weil sie eben ein transzendentes Versprechen birgt. Vergleichbar Pascals theologischer Wette auf die Existenz Gottes, der man alle irdischen Ziele unterstellen müsse,¹ lässt sich für das wahre Kunstwerk eigentlich auch nie genug bezahlen. Je teurer es erworben wird, desto mehr erstrahlt es in jenem Glanz theologischer Präsenz. Es lohnt sich also durchaus, viel Geld auszugeben. Gut lacanianisch gesprochen ist das Kunstwerk also der perfekte Signifikant des Mangels an Absolutheit. Dem entspricht auch der künstlerische Hochmut, der meint, für seine Leistungen nie ausreichend bezahlt werden zu können und sich dabei auch noch besser als alle anderen vorkommt. Darin wurzelt bei aller Bewunderung auch die instinktive Ablehnung der Künstler als wenig verlässliche Gesellen. Das scheint heute, nachdem die großen Schlachten der Moderne geschlagen sind, kaum mehr spürbar, weil künstlerische Existenzweisen fast schon allgemein vorbildhaft geworden sind, doch untergründig scheint mir der alte Hass des „Bürgers“ auf den „Künstler“ nach wie vor vorhanden – wie die Verachtung des Künstlers für den Bürger. Beide Impulse sind als Hintergrundklischees weiterhin unverzichtbar. Das zeigt sich insbesondere dann, wenn Erwartungen korrigiert werden müssen, einzelne Werke oder ganze Sammlungen abgestoßen werden, oder, schwerwiegend genug, sich Künstler oder Manager des Mangels an Erfolg schuldig gemacht haben.

Doch die Kunstwerke selbst bieten auch noch anderes als bloß den Abdruck der Künstler-Persönlichkeit. Zum einen ein Sinnlichkeitsversprechen, was sie allerdings noch nicht von anderen Luxusgütern unterscheidet. Zum anderen, dass sich mit ihnen ganz bestimmte Transfers von Zeichen bewerkstelligen lassen, die die eigene Kompetenz, aber auch die eigene Performanz hinsichtlich von Männlichkeit oder Weiblichkeit, Kompromisslosigkeit und Konsequenz darstellen sollen.

1 In diesem Sinne habe ich Yves Kleins Verbrennung seiner „Schecks der reinen Sensibilität“ interpretiert, siehe: Helmut Draxler, „Das brennende Bild. Eine Kunstgeschichte des Feuers in der neueren Zeit“, in: *Kunstforum International*, Bd. 87, Januar/Februar 1987, S. 106.

Das entscheidende Element der Distinktion geht darüber noch hinaus; es wohnt selbst in den härtesten avantgardistischen Arbeiten; nämlich als ein Versprechen von Harmonie und Versöhnung, das erst ein Kunstwerk zu einem solchen macht. Die idealistische Anstrengung konnte niemals wirklich abgestreift werden, und wenn das Werk schon nicht im Glanz von Sinnfälligkeit und Ganzheitlichkeit erstrahlt, dann verweist es zumindest darauf und fordert als Negation solche Kriterien ein. Dieser idealistische Kern ist auch die beste Waffe gegen die Abnutzung des Begehrens, die leicht jede Ware treffen kann: sei es, weil das *Coolness*-Versprechen nicht mehr zieht, sei es, weil sich kaum mehr Distinktion darüber herstellen lässt, weil alle anderen inzwischen genauso tolle Sachen haben, sei es ein genereller Überdruß nach allzu vielen Fetten. Irgendwann ist auch mit der theologischen Verheißung Schluss, wenn tatsächlich Unsicherheiten oder gar Einschränkungen zu befürchten sind. So weit reicht der Glaube an die Wette nicht. Dennoch bietet der versöhnende Aspekt einen letzten Schutz, auch wenn man etwa erkennen muss, sich vollkommen verspekuliert zu haben. Kunstwerke sind immer auch Liebesobjekte, von denen man sich schwerer trennt als von den Telekom-Aktien, auch wenn ihr Wert zuweilen ähnlich schwankend ausfällt.

Aber vielleicht stimmt an dem Szenario, das wir hier zeichnen, etwas nicht, nicht gänzlich zumindest, weil wir, wie Wittgenstein sagt, in einem Bild gefangen waren.

Vielleicht bewegen wir uns ja gar nicht ausschließlich in Märkten, und es ist gerade das Gerede von all den Märkten, das uns gefangen hält. Es könnte leicht sein, dass der künstlerische, der kritische, der akademische, der politische Markt gar keine wirklichen Märkte sind, sondern bloß als Metaphern gebannt und ins vertraute Terrain gezogen werden sollen. An meinem Gehaltszettel sehe ich faktisch, wie metaphorisch der akademische Markt ist, und am Honorar für eine Kunstkritik, wie sehr die symbolische Bedeutungsproduktion auch symbolisch entlohnt wird. Vielleicht hat da einfach jemand Pierre Bourdieus Theorie der unterschiedlichen Kapitalsorten (ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital) etwas zu buchstäblich verstanden, um daraus gleich Märkte aller Art abzuleiten. Die Relativierung aller kommunikativen Vorgänge als Märkte dient zweifellos dem Ziel, jedes nicht marktmäßige Verhalten zu desavouieren und ihm ähnliche Absichten und kompetitive Züge zu unterstellen. Wobei man meistens sicherlich nicht ganz falsch liegt.

Und dennoch macht es einen Unterschied, ob ein Markt ein Markt ist, oder ob eben metaphorisch von Märkten gesprochen wird, wo symbolische Interaktionen ganz unterschiedlicher Art stattfinden und die ökonomische Gratifikation keineswegs an erster Stelle steht. Wir haben gesehen, wie sehr gerade die Begehrensökonomie der reinen Märkte von solchen anderen „Sphären“ abhängt, und wie umgekehrt auch diese anderen Sphären sich gerne, gerade über rigide Abgrenzungen, auf jene reinen Märkte beziehen. Häufig erscheinen die Märkte gar erst als rein, egal ob gut oder böse, in einer solchen externen Bezugnahme. Zweifellos gibt es also einen Gegensatz zwischen Kunst und Kommerz,² aber gleichzeitig ist dieser Gegensatz nicht grundsätzlicher Art. Als soziale Felder sind sie immer schon gleichzeitig voneinander getrennt und aufeinander bezogen. Differenz zu solchen Modalitäten herzustellen kann also nicht heißen, die eine oder die andere Seite, die Kunst oder den Kommerz, die Konkurrenz oder die Kooperation, abzulehnen. Gerade mit solchen Entscheidungen bewegt man sich perfekt innerhalb des Mechanismus, der die Sache am Laufen hält.

Das Problem besteht darin, dass selbst in der Abgrenzung die Kriterien für Erfolg oder Karriere mit übernommen werden, wenn man sich zum Beispiel über Künstler, die am Markt besonders erfolgreich sind, aufregt. Anstelle solcher Aufregungen wäre die Diskussion über die eigenen Kriterien wichtig, an denen sich die Unterschiede festmachen lassen, Unterschiede etwa, die auf Erfahrungen und Wahrnehmungen, auf verschiedene Lebensweisen und Lebensziele hindeuten, die nicht restlos im theologisch verklärten Spekulantentum aufgehen, die mit gesellschaftlichen Verhältnissen zu tun haben und mit Vorstellungen einer Kultur, in der diese Verhältnisse nicht zum Verschwinden gebracht werden. Der Mangel an Absolutheit ist zwar bestens gebannt im Kunstwerk, und dennoch bleibt dieses nicht gefeit vor Mängeln wesentlich konkreterer Art. Diese Mängel sind auch seine eigentliche Chance, den Spielraum zwischen Sinnlichkeit und Zeichenwert, zwischen idealistischer Emphase und kritischer Infragestellung auszufüllen, das heißt: den Unterschied manifest zu machen.

2 Siehe hierzu die grundlegende Studie von Isabelle Graw, *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, erscheint im Winter 2008/09.

Helmut Draxler

The Small Difference

For a young person today it is no longer a question of principles to join a bank or to study at an academy of art. Both institutions, after all, deal with art. If we assume that we continuously move around in various markets, the difference between both these moves is leveled out even further. At an art academy, the market for professional training comes into contact with the future art market. Often art academies have the ambition to be the first display windows for art, but of course other markets also occasionally make an appearance, such as the academic market and the media market. The global markets are constantly present anyway, such as when individual students start buying or selling shares during lectures via their WLAN connection. It makes you wonder whether the bank wouldn't be the better educational institute from the start, as almost all banks nowadays invest in art, start their own collections or even open their own exhibition rooms. On top of that, banks offer a number of everyday advantages, even if the security they once promised no longer draws. But why should anyone want to truly embody—in an existential way—the fantastic prestige that art currently enjoys if one can simply buy it? On the other hand the existential and the commercial often get on exceptionally well, in fact they seem to determine each other. The banker depends on the artist just as much as the artist does on the banker who has decided to invest not only in his proven hedge funds, but also on more eternal values and their radically subjective-existential expression of life.

So what is the difference between a job at a bank and the existential vocation to become an artist? It certainly is not to be one of the chosen few. Both professions, after all, require a career if you want to start to achieve the much desired prestige. The future bank manager will have little interest in remaining stuck with sorting receipts just as the young artist will not be happy with mounting canvases for the more successful colleagues for the rest of his or her life. Both strive to adopt a symbolic system of cool to help them survive in the jungle of

competition, whilst remaining cooperative at the same time. The personal signs of performance and product must not be too hard to read, but not too easy either. They must appear suggestive and distanced at the same time. Peer groups will provide the first hints of recognition, yet they can rapidly become an obstacle. For both jobs megalomania is a precondition, but if it becomes too extreme, it will soon be punished, as it easily robs the fundamentals of recognition. Ultimately, recognition only works both ways. In their narcissism, everyone wants to be admired, loved and respected, but at the same time everyone knows that this cannot be sustained for long, as everyone else wants that, too. And if you don't give anything back to those that give you recognition, they will soon turn their backs on you and seek their fortune elsewhere. The art of seeming cooperative while pursuing one's very own personal goal versus all competition is thus the true art of the career. I don't think that such abilities are specifically male or female, western or eastern, artistic or a matter of organization. No doubt, here too, there is no fundamental difference between artists and bankers. Nowadays substantial theoretical efforts are undertaken to reinterpret careerism and opportunism as admirable qualities. What is overlooked though is how ambiguous such patterns of behavior are, how much they always require a counterpart, precisely in order to develop their own ambiguity. And without such ambiguity, careerism and opportunism simply make no sense. Neither in the bank nor in art do you find pure ratio. Only in the mutual, clichéd labels, such as autonomy and efficiency or superiority and small mindedness do the tensions arise that are the essence of the mutual attraction between art and commerce.

This attraction is based therefore on a fundamental mutual antipathy which cannot be resolved and which in fact must always be kept alive, in order to be able to present one's own competitive behavior as cooperative in the sense of a learning process in how to become more tolerant towards tension. The slippery terrain—doing precisely what is impossible for both sides—is thus the real terrain of the art market. This double motion of rejection and attraction shows particularly clearly how pure economic desire is interlinked with the economy of desire. How pure economic ambition, namely to earn more than the poor others, aims precisely at what money obviously cannot buy. As there are no limits to economic desire, or in other words as enough is never enough, art is an attractive commodity as it

contains a transcendental promise. Comparable to Pascal's theoretical bet on the existence of God, to which one must subordinate all earthly goals,¹ one can never pay enough for the true work of art. The more expensive it was, the more it will emanate the glow of theological presence. As a consequence it is certainly worthwhile to spend a lot of money. Spoken with the words of Lacan, the work of art is thus the perfect symbol for the lack of absoluteness. This finds correspondence in the artistic haughtiness which believes that it can never be paid enough for its achievements, feeling superior to all others at the same time. Aside all admiration, this is a reason for the instinctive rejection of the artist as an unreliable contemporary. Today, after the great battles of Modernism have been fought, this emotion is less visible. Artistic ways of life and living seem to have become almost general role models. Still, I believe that beneath the surface the old hatred of the "bourgeois" for the "artist" is still present—just like the artist's contempt for the bourgeoisie. Both impulses remain indispensable as background clichés. This becomes particularly apparent when expectations have to be adapted, individual works or whole collections are sold off, or, even worse, when artists or their managers are guilty of lack of success.

The works of art themselves offer more than merely the impression of the artistic personality. On the one hand they bear the promise of sensuality, which, however, is not enough to distinguish them from other luxury goods. On the other hand they enable specific transfers of signs, with the aim of representing one's own competence, but also one's own performance in terms of masculinity or femininity, steadfast resistance to compromise and consequence. The decisive element of distinction goes even beyond that: you will find it even in the toughest avant-garde works of art, namely as a promise of harmony and reconciliation that renders a work of art a work of art in the first place. The idealistic effort could never really be stripped away and if the work does not glow as a holistic piece of manifestation, at least it refers to it and, as negation, demands such criteria. This idealistic core is also the best weapon against the decline of desire, which any commodity is affected by: either because the promise of cool is no longer convincing, or because distinction can hardly be produced anymore because meanwhile everyone else has just as wonderful things, or because of a general feeling of being overfed after all too many parties. At some point the theological promise also

1 I have interpreted Yves Klein's burning of his "Check of Pure Sensitivity" in this sense, see: Helmut Draxler, "Das brennende Bild. Eine Kunstgeschichte des Feuers in der neueren Zeit", *Kunstforum International*, Vol. 87, January/February 1987, p. 106.

comes to an end, when actual uncertainties or even limitations threaten. Belief in the bet is not enough. Nevertheless reconciliation offers a final protection, even if it becomes apparent that one's speculations were wrong. Works of art are always also objects of love from which one parts more reluctantly than from Telecom shares for instance, even if their value might sometimes display similar fluctuations.

But maybe something about the scenario we are sketching here is wrong, or at least partially wrong, because, as Wittgenstein says, we were imprisoned in a picture.

Maybe it is not true that we move exclusively in markets, and it is precisely all this talk about all the markets which keeps us imprisoned. It could well be that the artistic, critical, academic and political markets aren't real markets at all; maybe they are simply captured within metaphors which we can pull into familiar terrain. My pay slip shows how metaphorical the academic market is and the fee for an art critique demonstrates how much the production of symbolic meaning is also rewarded symbolically. Maybe someone took Pierre Bourdieu's theory of the various kinds of capital (economic, cultural, and social capital) a little too literally and immediately derived all kinds of markets from it. Rendering all communicative processes relative as markets no doubt serves the purpose of devaluing all behavior that doesn't fit the market, inferring that it has similar intentions and competitive traits. There is certainly a lot of truth in this. And yet it makes a difference whether a market is a market or whether one is simply speaking metaphorically about markets, where in fact symbolic interactions of a completely different kind are taking place and where economic gratification is not the primary interest by any means. We have seen how especially the economics of desire of the pure markets depend on such other "spheres", and how, vice versa, these other spheres like to relate to such pure markets, precisely by means of rigid distancing. Often markets only appear pure, whether good or bad, when such an external benchmark is used. Thus, it is clear that there is a difference between art and commerce,² but at the same time this difference is not fundamental. As social arenas, they have always been separated from each other as well as referring to each other. Creating a difference from such modalities thus cannot mean rejecting the one or the other side, art or commerce, competition or cooperation. Precisely by making such decisions, one remains perfectly within the mechanism that keeps the thing going.

2 On this, see the fundamental study by Isabelle Graw, *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, forthcoming in Winter 2008/09.

The problem is that even in the act of distancing oneself, we adopt the same criteria for success or career if, for instance, we are outraged by, for example, a particularly successful artist. Instead of such outrage, a discussion of one's own criteria would be worthwhile to help us define these differences. Differences, for example, that are a result of different experiences and perceptions, different ways of life and aims of life, which cannot be completely subsumed in theologically glorified speculations, but which are related to social circumstances and ideas of a culture within which these circumstances cannot disappear. The lack of absoluteness is perfectly captured in a work of art, but the work of art will never be immune to much more concrete flaws. These flaws are art's real chance to fill the free space between sensuality and symbolism, between idealistic emphasis and critical questioning, i.e. to manifest the difference.

Gunter Reski

Maler waren die ersten Nerds

Stellen wir uns doch einfach mal vor, dass es überhaupt keine Malerei mehr gebe. Sofort klafft einem eine Lücke im Herz, doppelt so groß wie dasselbige. Gut, nicht bei jedem. 98% von allen Gehwegbenutzern ist das eher schnuppe. Aber in jedem Künstlerbedarfsladen fängt die Kasse sofort an zu zittern. Ohne jedes Stück gespannte und bemalte Leinwand gebe es einen Haufen schöner leerer weißer Wände mehr. Der Umsatz flachwachsender Grünpflanzen würde kräftig zulegen. Jede Menge genmanipuliertes Efeu würde also forschungstechnisch beschleunigt auf den Weg gebracht. Oder aus Verzweiflung hängen die Leute mit Einrichtungs-Horror Vacui erst mal alle Teppiche an die Wand und müssen massiv ihre Familienfotos vergrößern. Opa, der mich immer schlug, drei Meter hoch? Knapp zweihundert Museen in Deutschland wären top locations für hochpreisige Gyms, exklusive Meditationszentren und natürlich viele Moscheen. Ein paar katholische Kirchen sind vielleicht auch noch mit von der Partie, könnten sich aber wohl nicht besonders lange halten, weil ihr christlicher Budenzauber bilderlos einfach nicht funktioniert. Mapplethorpe, oder von wem Fotos aufhängen? Ach, lieber nicht. Einige Museen würden auch nottugendtechnisch mit dem Label „malereifrei“ auf Zustrom setzen. Kunsthochschulen hätten weltweit den Verlust eines sehr kostengünstigen Studiengangs zu beklagen.

Wenn das Gedankenspiel eingangs dann bald Wirklichkeit geworden ist, wird man sich alsbald versonnen erinnern, ja, da waren doch mal diese kurzen Stöcke mit eigenartigem Haarwuchs, wurden sogar frisiert, und wenn man die lange genug über glatten Flächen hin und her bewegte, floss öliges Zeug heraus. Getrocknet blieb manchmal eine bildhafte Anmutung haften. Selbst auch in der Erinnerung. Ja, entfernt in etwa so wie bei einem Tintenstrahldrucker.

Eine wabernde Größe wie die Menschheit sucht völlig zu Recht händeringend nach Fertigkeiten, die ihr planetarisches Wirken möglichst freundlich legitimieren. Giftmülldeponien, jährlich Millionen Hungertote, Windows, Ozonlöcher

oder Guantanamo zeigt man Onkel Außerirdisch nicht so gern, falls er doch mal auf Visite kommt. Dagegen ein kleines Stück virtuose Peinture und einfach auch die Hände hochhalten plus heftig bestätigendem Nicken, ja, das waren nur diese Bodytools, damit der kurze Weg der Herstellung klar wird, zeigt, dass im Anwesen Welt mit verschiedenen Unwesen vielleicht ab und an doch ein guter Kern aufflackert.

Dass Malerei nach wie vor als kommerziellstes Medium im aktuellen Kunstgeschehen gilt, bringt sie nicht nur im Rahmen dieser Ausstellung mitunter in eine etwas heikle Position. Jedenfalls sehen das einige so. Zwischen den Polen Diskurs und Markt, falls sich das so strikt trennen lässt, ist Malerei seit 2000 jedenfalls letztgenanntem deutlich näher gekommen. Oder auch teilweise nahtlos darin aufgegangen. Vorher wollten verschiedene Diskursfelder sie auch nicht haben, oder höchstens als missliebig ferngesteuertes Stichwortfutter, also wo sollte sie auch hin. Wenn im Blindkauf containerweise Malerei aus einer bestimmten Region geordert wird oder bei einem Pinselstrich der Maler denken muss, uffz, schon wieder fünftausend mehr pro Handschlenker auf dem Kontostand, scheiße, die Steuern, was mach ich bloß, die Warteliste zahlt vielleicht inzwischen schon via Liveübertragung, ist das einerseits lustig gaga dekadenter Spätkapitalismus, andererseits auch bedenklich. Warum ein paar Absätze später.

Die Vokabel „kommerziell“ beinhaltet bereits so einiges an Vorurteilkultur. Diese bemüht im wesentlichen recht ungebrochen siebziger Jahre Argumentationsstränge. Etwa als sich die eigene Fortschrittlichkeit am liebsten über Ausgrenzung bestimmter Medien beweisen ließ. Oder Stichworte wie Retinalkunst, Luxusposter und mehr. Die Argumente gegen Malerei erscheinen da häufig fast altbackener als die damit kritisierte heutige Malerei, auch wenn diese ebenso bevorzugt an alten Quellen trinken geht. Unsere kulturelle Epoche gerade heißt nun mal „Wartezimmer“. Und der Doktor hat sich leider schon vor einigen Jahrzehnten aus dem Staub gemacht. Vielleicht hocken aber auch alle in einer Anwaltspraxis wegen endloser Erbschaftsfragen.

Sagen wir mal so, die besagte erfolgreiche Warenform von Malerei war für ihre inhaltlich breit gefächerte Besprechung nicht immer besonders förderlich. Ultimative Schlüsseltexte über jüngste Malerei sind, soweit ich weiß, seit gut zwanzig Jahren nicht geschrieben worden oder waren eben einfach nicht nötig: entweder wegen schlichter Redundanz der geschehenen Kunst oder weil eben

eine theoretische Aufbereitung als Durchsetzungsmoment im Kunstmarkt sich schon länger erübrigt hat? Also: Alles, was sich so gut verkauft, dass jährlich auf Auktionen mehrere Milliarden umgesetzt werden, muss entsprechend stromlinienförmig zurecht geschmurchelt worden sein, so ein totgequatschtes Klischee, womit jedweder interessante Tiefgang oder Substanz sich von selbst ausschließt. Populismus versus Elite lautet dann ein paar Sätze weiter die Blockbildung und nächsten Satz sind Gottseidank schon alle aus Langeweile eingeschlafen. Und träumen vom sperrigen Institutionskünstler und immateriell orientierten Referenzspießern als echte Contenthelden.

Sogenannte Mediendiskussionen, die eine bestimmte Zeitgemäßheit an bestimmte kulturelle Techniken koppelten – wie mit dem Mund oder Hologramm kann man heutzutage einfach keine menscheitsrettenden Statements mehr tätigen –, schienen zu Recht bereits der Vergangenheit anzugehören. Egal, wie was womit gemacht wurde, Hauptsache, interessant. So war das in den goldenen Neunzigern. Allerdings war da Malerei kaum und wenn eher nur in Kombination mit installativen Komponenten präsent. Siehe Positionen wie Michel Majerus, Karen Kilimnik, Franz Ackermann oder Lukas Duwenhögger. Intensive Schatzkästleinpositionen wie Marlene Dumas oder Elizabeth Peyton waren Anfang der Neunziger eher vom schnellen Vergessen bedrohte Ausnahmen. Tendenziell macht sich hier seit dem Malereiboom wieder Zunftdenken breit. Ist es Malerei oder Kunst? Die Fragestellung flackert mitunter auch gern wieder auf. Tja, der kalte Krieg ist anderswo auch wieder am Durchstarten. Wenn angegraute Restideologie gegen darwinistische Marktgläubigkeit antritt, kann es eigentlich nur zwei Verlierer geben. Irgendwie wie zwei überholte Rentnermodelle, die niemand sonst zum Schlagen haben. Insgesamt ist die starke öffentliche Beachtung von Malerei in den letzten Jahren auch den anderen Kunstsparten zuzuschreiben, eben weil die sonstigen Künste kaum Schlagkräftiges mit Hypepotential auf die Beine stellen konnten. Abgesehen davon ist der besagte Malereiboom wohl seit einem Jahr Vergangenheit.

Die seit einigen Jahren geläufige Unterscheidung in Kunstmarkt- und Biennialkunst zeigt weiter, dass sich hier etwas nicht unbedingt zum besseren verschoben hat. Wobei sich einige Kuratoren von einer infektiösen Kommerzialisierung auch im Biennialensektor als Frischfleischsektor abzusetzen versuchen, indem sie diese vermeintlich eher inhaltlichen Ausstellungsformate zunehmend verweigerungs-

artig bespielen. Geringstmögliche Attraktivität als Qualitätsmerkmal. Bei der letzten Berlin Biennale gab es schlichtweg keine visuell markanten Ausstellungsstücke, die medialen Wumms genug gehabt hätten für irgendeine Titelseite, jedenfalls nicht im Presseverteiler. Wenn diese Tendenz anhält, kann man bald von Bad Curating als späte Entsprechung und Wahlverwandtschaft zum Bad Painting sprechen.

Wenn es hier auch um das Verhältnis von Inhaltlichkeit und Verkäuflichkeit geht, fragt sich sofort, wer denn nun die fünf interessantesten Diskursmaler sein mögen. Falls es das Label denn gibt, und auch wenn das mit Sicherheit niemand sein will. Zwischen den Stühlen fällt man immer nicht nur eine Etage tiefer. Taktische oder ehrliche Antwort? Es gibt nur vier: Michael Krebber, Paulina Orłowska, Lucie McKenzie und Dierk Schmidt. Es könnten auch Luc Tuymans, Wawa Tokarski, Martin Kippenberger oder Johanna Kandl sein. Historisch ist es etwas einfacher: Elaine Sturtevant, Jörg Immendorff, Richard Hamilton und Herr Buren. Ein Klischee von Diskurs- oder auch Kontextmalerei kennzeichnet einen bewussten Verzicht auf Sinnlichkeit. Das hat sich in den letzten Jahren eher etwas gegeben. Schminke ist auch in derlei Malereipositionen weniger verpönt. Besser wäre vielleicht die Unterscheidung zwischen distanzierendem und ungebrochenem Verhältnis zum benutzten Medium. Eine bewusst gesteuerte Benutzung gemalter Oberflächen um spezifisch inhaltliche Momente möglichst eindrucksvoll visuell zu veranschaulichen, so funktioniert in etwa Remote control-Malerei. Da kann eigentlich nichts schief gehen, ein bestimmtes Maß virtuoser Handwerklichkeit vorausgesetzt, was Spannungsmomente aber öfters arbeitslos macht.

Generell ist wahrscheinlich die Hierarchie / Rangordnung zwischen Absicht und Umsetzung ausschlaggebend. Ist allein schon die zu verpackende Intention oder Message von mindestens doppeltem Wahrheitsgehalt beseelt, kommt meist eine lästige Betriebsblindheit für sogenannte bildnerische Momente zum Tragen. Unter anderem darum gibt es leider selten gute linke Kunst. Gerade bei einem überaus eigendynamischen Medium wie Malerei, funktionieren die benutzten Mittel öfters mehr wie ein sehr emanzipiertes Auto, das den besseren Weg zum Ziel oft besser kennt.

Die Problemkonstellation hier ist sozusagen ein Nachrichtensprecher in simultaner Doppelrolle, weil er die von ihm verkündete (Un)tat im selben Moment soeben selbst begangen hat. Ein sogenannter echter Maler zweifelt lieber tausend-

mal an sich selbst als seinem identitätsstiftendes Medium zu kündigen. Er kann sowieso nie die Qualität taxieren, die er gerade fabriziert hat. Formalschlumpf gegen Inhaltsbüttel wäre hier die nächste lose-lose-Situation.

Wenn mit dem Einzug der Industrialisierung der erste Tod der Malerei eingeläutet wurde, könnte man auch einfach konstatieren, da jetzt schon länger die postindustrielle Gesellschaft sich zu sortieren versucht, sind ohne klassische Industriegesellschaft die lebensbedrohlichen Umstände für die Malerei vielleicht einfach nicht mehr gegeben. Leider etwas zu simpel systemimmanent gedacht. Trotzdem muss man immer wieder aufpassen, dass man nicht an Symptomen stirbt, die es gar nicht mehr gibt. Künstler der Pictures-Generation (Ross Bleckner, Phillip Taaffe, Peter Halley ...) konnten lediglich aufgrund derart verschobener Grundkonstanten a la Simulacren usw. überhaupt erst zum Pinsel greifen, wobei sich auch herausstellte, dass durchaus distanzierte Fake-Positionen ihre eigenen qualitativen Authentizitätsmomente entwickeln. Eine Nichtidentifizierung mit dem Medium kann auch sehr produktive Züge haben.

Der sogenannte Erfolg und das Begehren nach zeitgenössischer Malerei ist in erster Linie auf ein massiv verstärktes Repräsentationsbedürfnis zurückzuführen. Selbstverständlich macht ein expansiver Kunstmarkt, dass es mehr Malerei gibt. Zweitens war dann entscheidend, dass sich Sotheby's und Christie's verstärkt für Gegenwartskunst engagierten. 2005 wurde erstmals weltweit auf Auktionen mit Gegenwartskunst mehr umgesetzt als mit Klassischer Moderne. Impressionisten oder Kubisten als sogenannte Blue Chips gehandelt, sind eine sichere Anlage jedoch mit überschaubaren Gewinnmargen. Dagegen locken bei frischen zeitgenössischen Künstlern, wie sich jüngst bei Lucian Freud oder auch Peter Doig gezeigt hat, jederzeit immense Preissprünge. Es scheint eine historische Konstante zu sein: Je mehr bzw. weniger wirklich reiche Reiche die Weltlage „zulässt“, umso besser floriert hier der Absatz. Angesichts der letztlich sehr geringen Produktionskosten von Malerei eigentlich absurd diese Vorliebe, wenn es keine Rolle spielt, ob fünf- oder sechsstellige Summen investiert werden. Hier wäre es eher naheliegend oder auch ehrenwerter z.B. verstärkt aufwendige Projekte oder Filmproduktionen zu ermöglichen. Ungeahnte Spekulationserfolge mit Malerei wurden allerdings bereits 1914 erzielt, mit größeren Gewinnspannen als bei jedem anderen Spekulationswert wie Gold etc. damals möglich waren. Kann man jemandem vorwerfen, dass er immer

zu reiche Kunden hat? Jede Million, die für Kunst ausgegeben wird, kann nicht in die Waffenindustrie investiert werden. Wenn allerdings das Kunstwerk gewinnbringend weiterveräußert wird, hat man mindestens eine Million mehr, um mehr Waffen zu kaufen. Dass bestimmte statusbedürftige Kreise überhaupt auf Malerei kamen, ist nicht nur der neoliberalen Mission „Reiche immer noch reicher machen“, sondern auch zu einem bestimmten Anteil der Malerei selbst zuzuschreiben. Die Verwendung oder Rehabilitierung von Handwerklichkeit und Können sowie die dramatische Zuspitzung der Einkommenskurven weltweit kamen in etwa zeitgleich aufeinander zu. Ein begnadet talentierter Maler zu sein war zu BRD-Zeiten fast das Schlimmste, was einem passieren konnte. Das Identitydesign der zunehmend abgehobenen Kundenkreise hätte nicht unbedingt mit Malerei befriedigt werden müssen. Denkbar wäre auch gewesen, dass sich speziell die neuen Sammlergenerationen schwerpunktmäßig auf Fotografie konzentrieren würden. Für Hedge-Fonds-Manager, die angeblich mittlerweile circa die Hälfte der Kunstmärkte bespielen, geht es eh nur um wall-power.

Mehr Geld sollte im Prinzip für alle mehr oder minder Beteiligten kein Problem sein, wenn nicht eine fortschreitende Kommerzialisierung nicht eben die bekannten eigendynamischen Gesetzlichkeiten mit sich brächte. Wie etwa: Ist das Säckel prall genug gestopft, fällt auch immer entsprechend mehr nach unten. Schon wieder so ein beliebtes Missverständnis. Geld fällt als prototypische Ausnahme von der Regel immer nach oben. Es geht um die Dollarzeichen in den Augen. Die machen vor nichts halt. Genauso wie man sich nicht wirklich den Unterschied zwischen zwei und zwanzig Millionen dingfest machen kann, eliminieren diese abstrakten Summen jegliche vormals ausschlaggebenden inhaltlichen Begleiterscheinungen. Sind bei Dir plus oder minus Dollarzeichen auf der Netzhaut eingebrannt? Laufen in Berlin jetzt schon zwanzig oder dreißig Künstlermillionäre als auffallend seriöse Berufsjugendliche rum? Ein Erklärungsmodell andersrum sagt, nur weil inhaltlich in der bildenden Kunst nach dem Kollaps der Avantgardelogik eine anhaltende Sinn- und Zielkrise grassiert, konnte ein derartiger Ausverkauf überhaupt passieren. Genau darum klingt auch dieser Absatz zu angespannt. Wer ein echtes Contentvakuum noch mal wirklich desinfizieren will, muss nur ein paar zweistellige Millionenbeträge da durchpusten. Wirkliche selbstreinigende Kräfte wären besser, gibt's aber sowieso nicht. Das ist keine Darmgrippe.

Gunter Reski

Painters Were The First Nerds

Let's imagine there was no painting at all anymore. Immediately, a void gapes in one's heart, twice as big as the heart itself. Okay, not in everyone. It makes no difference to 98% of the people who use the sidewalks. But in every art supply store, the register immediately begins trembling. Without every piece of stretched and painted canvas there would be a lot more lovely, empty, white walls. Sales of creeping plants would increase rapidly. Plenty of gene-manipulated ivy would be launched, accelerated by research technology. Or, in despair, the people with a horror vacui in regard to their furnishings would immediately hang all their carpets on the wall and have their family photos massively enlarged. Grandpa, who always hit me, three meters high? Almost two hundred museums in Germany would be top locations for up-market gyms, exclusive meditation centers, and of course plenty of mosques. A few Catholic Churches might also still join in, but they surely wouldn't keep up for long, because their Christian wingding simply doesn't function without images. Mapplethorpe, or whose photos should be hung? Oh, better not. Some museums would make a virtue of necessity and bank on streams of visitors with the label "painting-free". Art colleges all over the world would lament the loss of a very low-priced course of study.

If this mental exercise soon becomes reality, one will then pensively recall: yes, there were these short sticks with odd hair growing on them, they were even barbered, and if one moved them long enough back and forth over smooth surfaces, oily stuff flowed out of them. When it dried, sometimes a pictorial impression remained. Even in memory. Yes, with a distant resemblance to an ink-jet print.

A vaguely billowing entity like humanity quite rightly desperately seeks abilities that could lend the friendliest possible legitimacy to its planetary effects. One would prefer not to show toxic waste dumps, millions starved to death every year, Windows, ozone holes, and Guantanamo to Uncle Extraterrestrial, should he indeed come for a visit. But a little piece of virtuoso painting

and simply hold up one's hands and nod in confirmation; yes, those would be the body tools to clarify the short path of production, showing that on this real estate—the world with its various dreadful states of affairs—a good center occasionally flickers.

That painting is still considered the most commercial medium in current art developments puts it in a somewhat delicate position, and not only in the framework of this exhibition. Some people, at least, see it that way. Between the poles of discourse and market, if they can be so strictly distinguished, painting has at any rate clearly moved toward the latter since 2000. Or has in part merged seamlessly with it. Earlier, a number of fields of discourse didn't want to have it, or only as an undesirable, remote-controlled source of key words—so where should it go? When painting from a certain region is blindly ordered by the container or when a painter must think at each brushstroke, ooof!, another five thousand more in my account per flick of the wrist, oh shit, the taxes, what am I doing, the waiting list may meanwhile already pay via live broadcast, then on the one hand this is fun gaga decadent late capitalism, but on the other hand it is cause for concern. Why?—See a few paragraphs down.

The term “commercial” already contains a dollop of the culture of prejudice, making use essentially of unbroken strands of 1970s argumentation. For example, when one's own credentials as a progressive could be proven by excluding certain media. Or key words like retinal art, luxury poster, and more. The arguments against painting often seem almost more old-fashioned than the current painting they criticize, even if this painting also prefers to drink at old sources. Our cultural epoch, after all, is called “waiting room”. And unfortunately the doctor already absconded a few decades ago. But perhaps everyone is sitting in a law office for the resolution of endless inheritance issues.

Let's put it this way: the aforementioned successful commodity form of painting was not always especially helpful for its substantively broad-spectrum discussion. As far as I know, ultimate key texts on the most recent painting have not been written for a good twenty years, or were simply not needed: either because the art that was made was simply redundant or because a theoretical preparation had long since grown superfluous as a way of prevailing on the art market. So: everything that sells so well that several billions change hands at auction each

year, must have been correspondingly fudged into streamlined shape, such a talked-to-death cliché, with which every interesting depth or substance is automatically excluded. Populism-versus-elite is the bloc-formation a few sentences later and in the next sentence: thank God, they've all fallen asleep for boredom. And dream that cumbersome institutional artists and immaterially-oriented reference philistines are true heroes of content.

So-called media discussions that coupled a certain timeliness to certain cultural techniques—as today one cannot activate any humanity-rescuing statements with the mouth or hologram anymore—rightly seem a part of the past. No matter what something was made with, the main thing is that it's interesting. That's how it was in the golden nineties. But painting was hardly there and when it was, then only in combination with installation components. See positions like Michel Majerus, Karen Kilimnik, Franz Ackermann, or Lukas Duwenhögger. In the early 1990s, intense little-treasure-chest positions like Marlene Dumas or Elizabeth Peyton were exceptions threatened with rapid forgetting. The tendency since the painting boom is the spread of guild thinking. Is it painting or art? The question likes to sputter up again. Well, the Cold War is beginning elsewhere again, too. When graying ideology-remnants take the field against Darwinistic faith in the market, all there can actually be is two losers. Like two outmoded models of pensioner who have no one else to beat up. All in all, the great public respect for painting in recent years can also be attributed to the other fields of art, because they have not been able to produce anything with punch and hype potential. Aside from that: this painting boom has probably been over for a year.

The distinction, familiar for the last few years, between art-market art and biennial art shows further that here something has shifted, and not necessarily for the better. Whereby some curators try to move away from an infectious commercialization of the biennial sector as a fresh meat sector by occupying this supposedly more substantive exhibition format with a posture of increasing refusal. The least possible attractiveness as an attribute of quality. At the last Berlin Biennial, there were absolutely no visually striking exhibits that would have had enough media oomph for any title page, at least not in the press kit. If this trend continues, one will soon be able to speak of Bad Curating as a late correspondence and elective affinity to Bad Painting.

If the point here is also the relationship between substance and salability, the question immediately rises: Who, then, are the five most interesting discourse painters? If the label exists, and even if certainly no one wants to fit it. Sitting on the fence, one always falls a storey lower. Tactical or honest answer? There are only four: Michael Krebber, Paulina Orlowska, Lucie McKenzie, and Dierk Schmidt. It could also be Luc Tuymans, Wawa Tokarski, Martin Kippenberger, or Johanna Kandl. Historically it is a bit simpler: Elaine Sturtevant, Jörg Immendorff, Richard Hamilton, and Mister Buren. A cliché about discourse or context painting is its conscious renunciation of sensuality. That has let up a bit in recent years. Such painting positions are also less rejecting of cosmetics. The distinction between a distanced and an unbroken relationship to the medium employed might be better. A consciously controlled use of painted surfaces to make specific substantive aspects impressively visually clear—Remote Control painting functions approximately like this. Nothing can really go wrong, presupposing a certain degree of craftsmanlike virtuosity, which is often rendered unemployed by aspects of tension, however.

In general, the hierarchy / ranking between intention and execution is probably decisive. If the intention or message to be packaged is animated by at least twice the truth content, then a burdensome routine-blinkeredness toward so-called pictorial aspects comes into effect. This is one of the reasons why good leftist art is unfortunately rare. Precisely in a medium with extreme inherent dynamics, like painting, the means used often function more like a very emancipated car that knows a better route to the destination than its driver.

The problem constellation here is, so to speak, a newscaster in two roles at once: he announces a (mis-)deed at the very moment he carries it out. A so-called genuine painter would rather doubt himself a thousand times than to abrogate the medium that provides his identity. He can't estimate the quality he has just fabricated, anyway. Formal smurf versus content lackey would be the next lose-lose situation here.

If the advent of industrialization signaled the first death of painting, then, since the postindustrial society has now long been trying to sort itself out, one could also simply note that, without classical industrial society the life-threatening circumstances perhaps simply no longer exist. Unfortunately, this is conceived a little too simply system-immanently. But one must always watch out that one does

not die of symptoms that are no longer present. Artists of the Pictures Generation (Ross Bleckner, Phillip Taaffe, Peter Halley...) were able to take up their brushes only because of such displaced basic constants à la simulacra, etc., whereby it turned out that thoroughly distanced fake positions can develop their own aspects of qualitative authenticity. Not identifying with the medium can also have very productive characteristics.

The so-called success and the desire for contemporary painting can be traced primarily to a massively increased desire to impress. Of course, an expansive art market results in more painting. Second, it was also decisive that Sotheby's and Christie's grew more committed to contemporary art. In 2005, for the first time, more money changed hands at auctions around the world for contemporary art than for Classical Modernism. Impressionists or Cubists, dealt as blue chips, are a secure investment, but with surveyable profit margins. By contrast, immense jumps in price beckon at all times with fresh contemporary artists, as was recently shown with Lucian Freud and Peter Doig. It seems to be a historical constant: the more or the fewer truly rich wealthy people whom the world situation "allows", the more sales flourish. Considering the ultimately very low production costs of painting, this preference is actually absurd, if it plays no role whether five- or six-digit sums are invested. Here it would seem more logical or also more honorable to make possible more expensive projects or film productions. But unimagined successes in speculation with painting were already achieved as early as 1914, with larger profit margins than were possible at the time with any other speculation object, such as gold. Can one reproach someone for always having customers who are too wealthy? Every million that is spent on art is a million that cannot be invested in the arms industry. But if the work of art is sold again for a profit, one has at least a million more to buy weapons with. That certain status-hungry circles came to painting at all cannot be attributed solely to the neo-liberal mission "make the rich even richer", but also to a certain degree to painting itself. The use or rehabilitation of craftsmanship and ability, as well as the dramatic extremes of the income curves that approached each other worldwide at about the same time. In the West German era, to be a highly gifted painter was almost the worst thing that could happen to someone. The desire for identity design on the part of customer strata that were increasingly above it all did not necessarily have to be

satisfied with painting. It would also have been imaginable that the new generations of collectors, in particular, could have concentrated on photography. For hedge fund managers, who meanwhile supposedly account for about half of the art market, the point is only wall power, anyway.

In principle, more money should be no problem for any of the more or less involved, if a progressive commercialization did not entail its own familiar laws of momentum. For example: if the moneybag is stuffed full enough, the amount falling lower increases proportionally. Yet another popular misconception. Money, as the prototypical exception to the rule, always falls upward. The point is the dollar signs in the eyes. They don't stop for anything. Just as one cannot really pin down the difference between two and twenty million, these abstract sums eliminate every formerly decisive substantive accompanying phenomenon. Are plus or minus dollar signs burned into your retina? Are twenty or thirty artist millionaires already walking around Berlin as conspicuously serious professional youths? One explanatory model says, vice versa, that such a sellout can happen at all only because a lasting crisis of meaning and goals is spreading in visual art after the collapse of the avant-garde logic. That is precisely why this paragraph sounds so tense. If one wants to really disinfect a genuine content vacuum, one need only blow a few double-digit millions through it. Truly self-cleansing forces would be better, but they don't exist anyway. This is not simply stomach flu.



KünstlerInnen / Artists

55	Bettina Allamoda	119	Matthieu Laurette
59	Ian Anüll	123	Louise Lawler
63	Robert Barry	127	Klaus Merkel
67	Marcel Broodthaers	131	Verena Pfisterer
71	Victor Burgin	135	Falke Pisano
75	Jacques Charlier	139	Charlotte Posenenske
79	Simona Denicolai/Ivo Provoost	143	Kelly Schacht
83	Sylvie Fleury	147	Lasse Schmidt Hansen
87	Irene Fortuyn	151	Noé Sendas
91	Andrea Fraser	155	Milica Tomic
95	Peter Friedl	159	Nadim Vardag
99	General Idea	163	Andy Warhol
103	Sabine Groß	167	Stephen Willats
107	Thomas Huber	171	Vadim Zakharov
111	Luis Jacob	175	Elmar Zimmermann
115	Josef Kramhöller	179	Heimo Zobernig

*1964
lebt in Berlin

Galerie:

Galerie Zwinger
Gipsstraße 3
10119 Berlin

www.zwinger-galerie.de

Bettina Allamoda

Bettina Allamoda

Die Arbeiten von Bettina Allamoda bewegen sich im Spannungsfeld von Mode, Kunst und urbanem Raum sowie deren politischen Implikationen. Das Sammeln von Bildern und Geschichten war von Anfang an Teil ihrer künstlerischen Praxis, die von Performances über Multiples bis hin zu Skulpturen reicht. Die Auswahl der Dokumente und Bilder erfolgt meist nach Überlieferungs- und Sensationswert. In diesen gesampelten Arbeiten aus „Found Footage“ und selbst aufgenommenen Material legt sie immer wieder die Wechselwirkungen zwischen Alltagskultur, Politik und Kunst frei.

Insofern verwundert es nicht, dass ihr Interesse auch dem Ausstellungsbetrieb und der ständig enger werdenden Koppelung zwischen Kunst, Markt und Wirtschaft gilt. So hieß eine Gruppenschau, die Allamoda 2007 kuratierte, *Shake Your Money Maker*. Darin ging es um Aufmerksamkeitsökonomie und symbolisches Kapital in Relation zum global zirkulierenden Geldfluss und -erwerb.

Bereits 1992 reflektierte die Künstlerin in *Modern Classics* den Status moderner Kunst. Auf einem bunten Poster stellte sie 40 Künstler und deren Wirken vor: Abbildungen sensationeller Schnappschüsse finden sich neben konzeptueller und abstrakt-expressiver Kunst. Hier flackert ihre Lust am Sich-Einmischen auf. Parallel zum Plakat gab es eine Verkaufsausstellung, bei der Allamoda Klassiker wie Willem de Kooning oder Nam June Paik modifizierte, um sie als Multiples und Souvenirs zu Schnäppchenpreisen anzubieten. Die *Nana* von Niki de Saint Phalle wurde beispielsweise als Lollipop aus Zucker und Kakao für nur 20 DM feilgeboten. Die Aktion wurde mit einem kopierten Bestellzettel im Style des Do-It-Yourself-Verfahrens beworben, der mit Extras wie „Ad-Stickers“ und „Silver Pillow Ballon“ lockte. Dass die hier angegebenen Werte quer zu den tatsächlichen Marktwerten der Klassiker stehen, ist dabei durchaus gewollt.

Modern
Classics

Moore
de Kooning
Nam June Paik
de Saint Phalle

Bettina Allamoda

Publikation *Modern Classics* (Detail)

1992

Bettina Allamoda

Bettina Allamoda's works move in the field of tension between fashion, art, urban space, and their political implications. From the beginning, collecting pictures and stories was part of her artistic practice, which extends from performances through multiples to sculptures. The selection of documents and pictures is usually based on their value as tradition or sensation. In these sampled works from "found footage" and material she shot herself, she always uncovers the interaction between the culture of everyday life, politics, and art.

So it is no wonder that she is also interested in the exhibition business and the coupling between art, the market, and business, which is constantly becoming closer. A group show that Allamoda curated in 2007 was thus titled *Shake Your Money Maker*. Its focus was on the economy of attention and symbolic capital in relation to the globally circulating flow and acquisition of money.

In 1992, the artist already reflected upon the status of modern art in *Modern Classics*. She presented 40 artists and their work on a colorful poster: reproductions of sensational snapshots beside Concept and Abstract Expressionist Art. Here her pleasure in intervention is visible. Paralleling the poster was a sales exhibition where Allamoda modified classics like Willem de Kooning and Nam June Paik, offering them as multiples and souvenirs at bargain prices. Niki de Saint Phalle's *Nana*, for example, was sold as a lollipop made of sugar and cocoa for just 20 German Marks. The action was advertised with a copied ordering form in the style of a do-it-yourself procedure that beckoned with extras like "ad stickers" and "silver pillow balloon". That the prices given here contradict the actual market values of the classics is quite intentional.

*1948
lebt in Zürich

Galerie:

Mai 36 Galerie AG
Rämistraße 37
8001 Zürich

www.mai36.com

Ian Anüll

Ian Anüll

Dass die Auseinandersetzung mit Kunstwerken zumeist in hochgradig von Vorwissen geprägten Wahrnehmungszusammenhängen stattfindet, zeigt die Arbeit *Carton Collection* von Ian Anüll. Das Arrangement von neun verschiedenen, an die Wand gehefteten Verpackungskarton-Fragmenten, die im Alltag allenfalls als Abfall angesprochen würden, eröffnet innerhalb des Kunstkontexts ein ganzes Feld von verschiedenen Referenzen: So evoziert Pappe als ein „armes Material“ Assoziationen an die Arte Povera der 1970er Jahre, die luftig-offene Konzeption und Präsentation der Arbeit erinnert an amerikanische Post-Minimal-Art. Und wenn Anüll vorgefundene Materialien zu Kunstobjekten erhebt, geht dies wiederum auf die Avantgarde-Strategie des *objet trouvé* zurück, so wie die aufgedruckten abstrakten Linien und Lochmuster auf das frühmoderne Formenvokabular der russischen Avantgarde rekurren. Diese vielschichtigen Dechiffrierungsmöglichkeiten werden weiter befeuert durch aufgedruckte oder handschriftlich aufgemalte Wörter wie „produit“, „Soho“, „Collection“, „Paris“, „PRODUKT“ (in kyrillischen Buchstaben), das Copyright-Zeichen oder eine Krone; Begriffe und Symbole, die für den Kunstbetrieb wichtige Orte aufrufen und zugleich auf den Waren- und Produktcharakter von Kunst verweisen, was sich dabei auf subtile Weise mit der ursprünglichen Funktion der Kartons als Warenverpackungen überlagert. Nicht auf eine einzige Lesart festgeschrieben bleibt *Carton Collection* dabei als offenes Zeichen- und Verweisgebilde, das in hohem Grade vom jeweiligen Aufstellungskontext abhängt, erfahrbar.

Anüll selbst unterläuft das Betriebssystem Kunst nicht nur in seinen Arbeiten, sondern auch durch die strikte Verwendung eines Pseudonyms, wodurch er eine Fixierung auf das Biografische von vornherein unterbindet.



Ian Anüll

Preis Reis Eis Is S

2002

Acryl auf Nessel

131,5 x 82,5 cm

Ian Anüll

Ian Anüll's work *Carton Collection* shows that works of art are usually dealt with in perceptual contexts that are extremely shaped by prior knowledge. Within the context of art, the arrangement of nine different fragments of packaging cartons tacked to the wall, fragments that in everyday life would be regarded as waste, opens up a whole field of various references: for example, cardboard, as a "poor material", triggers associations of the Arte Povera of the 1970s, while the airy-open conception and presentation of the work recalls American Post-Minimal Art. And when Anüll raises found materials to the status of works of art, this in turn traces back to the avant-garde strategy of the objet trouvé, just as the printed abstract lines and patterns of wholes take recourse to the early modern form-vocabulary of the Russian avant-garde. These many-layered deciphering possibilities are further encouraged by means of printed or hand-painted words like "produit", "Soho", "Collection", "Paris", "PRODUKT" (in Cyrillic letters), the copyright symbol, or a crown: terms and symbols that call up sites important to the art business and that at the same time point out art's character as commodity and product, which also subtly overlaps with the original function of the carton as packaging for a commodity. Not restricted to one way of reading, *Carton Collection* thereby remains experientable as an open structure of signs and references that greatly depends on the respective presentation context.

Anüll himself undermines the operating system of art not only in his works, but also in his rigorous use of a pseudonym, whereby he prevents from the beginning any fixation on biographical aspects.

*1936
lebt in New Jersey

Galerie:

Sfeir-Semler
Admiralitätstraße 71
20459 Hamburg

www.sfeir-semmler.de

Robert Barry

Robert Barry

Die optimistischen Prognosen auf eine – nach Lucy Lippards berühmter Begriffsschöpfung – „entmaterialisierte“ Kunst, Kunst also, die nicht länger in Form von Objekten vorkommt sondern rein als Idee, als Konzept zur Verhandlung gebracht wird, haben sich nicht bestätigt: Weder hat sich die Kunst je ganz von ihrer Objekthaftigkeit verabschiedet, noch resultierte der Kniff der „dematerialization“ in der erhofften grundlegenden Kritik am Warenstatus der Kunst.

Trotzdem haben die formalen und diskursiven Errungenschaften, wie sie mit der Konzeptkunst seit Ende der 1960er Jahre einhergingen, unser Verständnis von dem, was Kunst sein kann, wie sie aussehen und was sie thematisieren und bedeuten kann, nachhaltig verändert.

Robert Barry zählt neben Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner zu den konsequentesten Vertretern einer konzeptuellen künstlerischen Praxis. Bei ihm begegnet uns Kunst, die völlig vom Objekt abstrahiert ist, die in der Produktion von Konzepten und der Vermittlung von Ideen, sozusagen in reiner Form, besteht. Am Anfang von Barrys künstlerischer Entwicklung steht, relativ konventionell, monochrome Malerei. Doch weisen selbst diese frühen Arbeiten bereits in die künftige Richtung, wenn der Künstler über Installation und Hängung die Aufmerksamkeit weg vom Bild auf den Raum zwischen den Bildern verlagert. Als mehrteilige Tableaus angelegt, lenkt die Platzierung der Bilder zueinander und auf der Wand unsere Aufmerksamkeit weg vom Gegenstand auf die Art und Weise der Präsentation. In der 1969/70 realisierten *Closed Gallery*-Serie, bei dem der Titel ganz buchstäblich zu verstehen ist, oder dem *Invitation Piece*, 1972/73, das aus acht Einladungskarten zu Einzelausstellungen Barrys bei seinen verschiedenen Galerien besteht, zeichnet sich eine Radikalisierung des Ansatzes ab. Diese Arbeiten belegen, wie der Künstler über jene, im doppelten Sinne, Räume reflektiert, in denen Kunst entsteht und mit welch generellen Mitteln er sie begreiflich macht.



Robert Barry

Inert Gas Piece: Neon

1969

2 Schwarz-Weiß-Fotografien

jeweils 24 x 30 cm

Robert Barry

The optimistic prognoses of a “dematerialized” art, in Lucy Lippard’s famous coinage, an art that no longer appears in the form of objects, but that comes into play purely as an idea, as a concept, have not been fulfilled. Neither has art ever completely bid farewell to its quality as object, nor did the stratagem of “dematerialization” result in the hoped-for fundamental criticism of the commodity status of art.

Nonetheless, the formal and discursive achievements that accompanied Concept Art since the end of the 1960s have lastingly changed our understanding of what art can be, how it can look, and what it can mean and take as its theme.

Robert Barry—like Douglas Huebler, Joseph Kosuth, and Lawrence Weiner—is considered one of the most consistent representatives of a conceptual artistic practice. In him we encounter an art that is completely abstracted from the object and consists in the production of concepts and the mediation of ideas—in the purest form, so to speak. Barry’s artistic development begins relatively conventionally with monochrome painting. But even these early works already point in the artist’s future direction, when, by means of installation and hanging, he shifts attention away from the picture to the space between the pictures. Set up as tableaux with several parts, the placement of the pictures in relation to each other and to the wall directs our attention away from the object to its mode of presentation. A radicalization of this approach can be seen in the *Closed Gallery* series realized in 1969/70, whose title is to be understood literally, and in the *Invitation Piece* of 1972/73, which consists of eight invitation cards to individual exhibitions of Barry’s work in his various galleries. These works show how the artist reflects on the spaces, in both senses, in which art is created and on what general means make this comprehensible.

1924–1976

Galerie:

Galerie Erna Hécey
Rue des Fabriques 1c
1000 Brüssel

www.ernahecey.com

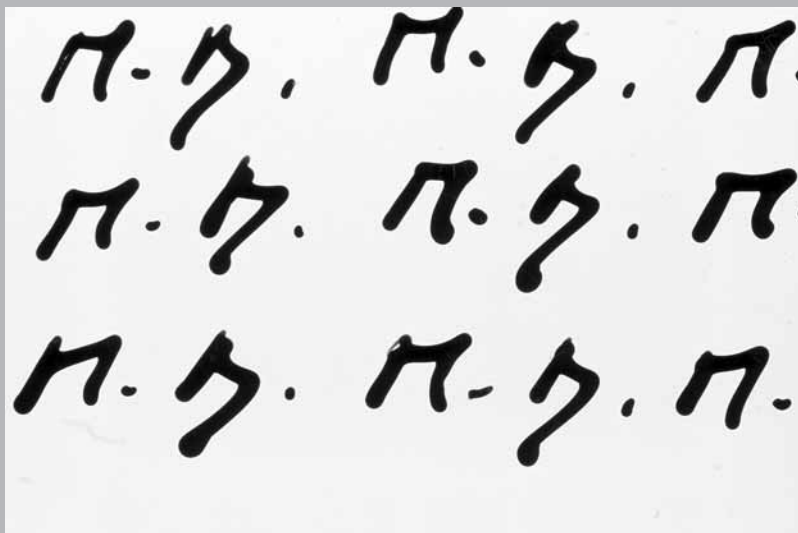
Marcel Broodthaers

Marcel Broodthaers

Mit seltener Illusionslosigkeit hat Marcel Broodthaers die Möglichkeiten von Kunst vor dem Hintergrund ihrer historischen, ökonomischen und soziologischen Dimension als Gegenstand seines künstlerischen Projekts aufgefasst und in dessen Rahmen einer präzisen Analyse unterzogen. Dabei gelang ihm das Kunststück, seine kritische Zielsetzung mit Weitblick für die spezifischen Möglichkeiten, wie sie gerade aus den kontextuellen Limitationen von Kunst erwachsen, zu einer in Form, Thematik und Situierung bisher ungekannten (und, trotz einer ellenlangen Wirkungsgeschichte, selten übertroffenen) Übereinstimmung von methodischer Exaktheit und ästhetischer Vieldeutigkeit zur adäquaten Darstellung zu bringen.

Broodthaers' künstlerische Praxis schließt – neben dem souveränen Zugriff auf ganz verschiedene „künstlerische“ und „angewandte“ Medien wie Film, Fotografie, Collage, Assemblage und Installation, auf Text- und Bild-Layouts, diverse Archivierungs- und Inszenierungstechniken sowie massenmediale Verbreitungsformen – deren wechselseitige Reflexion ein, auch indem er unterschiedliche Produktions- und Vermittlungsmodelle durchspielt. Dabei dehnt Broodthaers seine Rolle „als Künstler“ auf die üblicherweise kunstbetrieblich geregelten Kompetenzen eines Kunstvermittlers aus, wenn er zum Beispiel als Direktor seines in verschiedenen Konkretisierungen auftretenden *Musée d'art moderne* fungiert, in dem er zudem als Sammler oder Kommentator auftritt.

So vieldeutig-präzise Marcel Broodthaers sein künstlerisches Projekt als Raum des Fiktionalen um die Pfeiler Subjektivität und Konzept, Kritik und Poesie entwirft, sein Verständnis von Kunst und ihrem Betrieb ist grundsätzlich ein materialistisches. Den Doppelcharakter von Kunst als Werk und Ware, das Relationale, das ihren Wert und ihre Bedeutung ausmacht, wird Marcel Broodthaers so Anlass und Mittel, mit seinen eigenen „choses d'inscène“ ganz reale Effekte in diesem System auszulösen.



Marcel Broodthaers
Signatures (Detail)
1971
Diaprojektion

Marcel Broodthaers

With a rare lack of illusion, Marcel Broodthaers grasped the possibilities of art against the background of its historical, economic, and sociological dimension as the object of his artistic project and subjected them to a precise analysis in that framework. In this, he successfully managed the feat of adequately depicting his critical aim with farsightedness for the specific possibilities, as they grow precisely from art's contextual limitations, in a previously unknown (and despite a terribly long history of reception, seldom outdone) congruence of methodological precision and aesthetic multi-valence in form, theme, and situating.

Broodthaers' artistic practice includes—along with his confident accessing of such entirely different “artistic” and “applied” media as film, photography, collage, assemblage and installation, text and image layouts, diverse archiving and staging techniques, and mass-media forms of distribution—their mutual reflection, also in that he plays through various models of production and mediation. Broodthaers thereby extends his role “as artist” to the competencies of a cultural producer that are usually regulated within the art business, for example when he functions as the Director of his *Musée d'art moderne*, which appears in various concretizations, or when he appears as collector or commentator.

As ambiguously/precisely as Marcel Broodthaers designs his artistic project as a space of the fictional around the pillars of subjectivity and concept, critique and poetry, his understanding of art and its business is fundamentally a materialistic one. Art's double character as work and commodity, the relational character that determines its value and its meaning, is occasion and means for Marcel Broodthaers to trigger real effects in this system with his own “choses d'insencère”.

*1941

lebt in San Francisco

Galerie:

Galerie Thomas Zander
Schönhauser Straße 8
50968 Köln

www.galeriezander.com

Victor Burgin

Victor Burgin

Seit den 1960er Jahren hat Victor Burgin sich als Strippenzieher in der konzeptuellen Kunst, als einflussreicher Künstler und anerkannter Theoretiker einen Namen gemacht. In zahlreichen Essays und Büchern stellt er sein Werk, das durch verschiedene Theoretiker und Philosophen wie Karl Marx, Sigmund Freud, Michel Foucault oder Roland Barthes beeinflusst ist, selbst in einen semiotischen, historischen und psychoanalytischen Kontext. Im Zentrum seiner künstlerischen Praxis steht dabei die Befragung von Text und Bild: die Differenz und der Zusammenhang zwischen text- und bildspezifischer Semantik.

„An Bildern interessieren mich mehr die Assoziationen, die sie anbieten, als das, was sie wirklich zeigen“, so Burgin. Und so setzen auch seine Diptychen *Zoo*, die 1978 während eines DAAD-Stipendiums in Berlin entstanden, eine gewaltige Assoziationsmaschinerie in Gang: Sie reagieren auf die Fantasien, die vom historischen Berlin, von der eifrig beworbenen Schönheit und der sexuellen Lust aus zweiter Hand evoziert werden.

Wie sehr Burgin darum weiß, dass die medialen Bilder von Wünschen und Verheißungen die eigene Wahrnehmung verändern, wird deutlich, wenn er auf einer der montierten Fotografien das Portrait einer jungen Frau mit den Worten „Rötung, Schwellung, Schmerz“ konfrontiert. Die Worte funktionieren wie ein subtiler kritischer Kommentar. Seine grundlegende Methode, die Bedeutung und Botschaft von Bildern zu hinterfragen, macht er in dieser Gegenüberstellung von Bild und Text produktiv.

Zoo bezeichnet hier nicht die Käfighaltung wilder Tiere, sondern verweist viel eher auf das Wechselspiel aus Blicken und Bildern, auf ein Dispositiv der Sichtbarkeit, das aus Mythen und Erwartungshaltungen, aus Architektur, Geschichte und Politik, aber auch aus den Bewohnern der Inselstadt Berlin ein geschlossenes exotisches Panorama zusammenfügt (dem Käfigprinzip eines zoologischen Gartens eben nicht unähnlich), das sich dem Auge von Burgins Kamera in all seiner Künstlichkeit darbietet.



Victor Burgin
 Zoo 78 (Detail)
 1978
 Silbergelatineabzüge
 8 Diptychen, Abzug je 50 x 75 cm

Victor Burgin

Since the 1960s, Victor Burgin has made a name as a string-puller in Concept Art, as an influential artist, and as a recognized theoretician. In numerous essays and books, he places his work, which is influenced by various theoreticians and philosophers like Karl Marx, Sigmund Freud, Michel Foucault, and Roland Barthes, himself in a semiotic, historical, and psychoanalytical context. At the center of his artistic practice stands the examination of text and image: the difference and connection between text-specific and image-specific semantics.

“What interests me about pictures is more the associations they offer than what they really display”, says Burgin. And so his diptychs *Zoo*, which he created during a DAAD residency in Berlin, sets a gigantic machinery of associations in action: they respond to the fantasies that are evoked by history-rich Berlin, by avidly advertised beauty, and by second-hand sexual pleasure.

The degree to which Burgin knows that media images of wishes and promises alter one’s own perception becomes clear when in one of the collaged photographs he confronts the portrait of a young woman with the words “reddening, swelling, pain”. The words function like a subtle, critical commentary. In this juxtaposition of image and text, he makes his fundamental method of questioning the meaning and message of images productive.

Zoo does not refer here to keeping wild animals in cages, but to the interplay between gazes and images, to a photographic slide of visibility that puts together a self-enclosed, exotic panorama of myths, expectations, architecture, history, and politics, but also of the residents of the island city of Berlin, a panorama (indeed similar to a zoological garden’s principle of the cage) that, in all its artificiality, offers itself to the eye of Burgin’s camera.

*1939
lebt in Lüttich

Galerie:

Galerie Nadja Vilenne
Rue Commandant Marchand, 5
4000 Lüttich

www.nadjavilenne.com

Jacques Charlier

Jacques Charlier

Die Fotografien Jacques Charliers sind auf den ersten Blick zunächst reine Dokumentationen: Sie zeigen Eröffnungen und Veranstaltungen, Kunstmessen und Galerien der ersten Hälfte der 1970er Jahre. Doch Charlier präsentiert in diesem Zyklus konsequent keine „Kunst“, sondern nur eine Ansammlung von Menschen, ein betrachtendes und sich unterhaltendes Publikum – ein „Get-Together“ der damaligen Kunstszene. Man erkennt bestimmte Personen und Gesichter – Künstler wie Dan Graham oder Daniel Buren, Kritiker wie Catherine Millet und Benjamin Buchloh, Kuratoren, Sammler und Galeristen: der Kunstbetrieb als Konglomerat verschiedener Personen, als soziales Ereignis, das von Betrachtung und Kommunikation lebt.

Charlier zeigte diese Fotografien, die sich zwischen Society-Report und soziologischer Studie bewegen, 1975 zur Eröffnung des Palais des Beaux-Arts in Brüssel, um bei dieser Gelegenheit eine letzte Serie anzufertigen: Das Publikum bei der Eröffnung, wie es die Fotografien all der anderen Eröffnungen betrachtet. Spätestens hier, zum Abschluss der Serie, wird deren inhärentes Gestaltungsmittel der selbstreferenziellen Schleife in Gänze augenfällig: Der Kunstbetrieb als ein geschlossenes System, der seine eigene Betrachtung wieder in den Zyklus einspeist und in eine anschlussfähige Kommunikation verwandelt. Was zunächst soziologisch-formatierte Dokumentation war, wird in einem zweiten Schritt rückübersetzt und in den Status eines Kunstwerks erhoben. Und so zeigt sich hinter Charliers scheinbar „institutionskritischer“ Herangehensweise, die auf einer ersten Ebene die sozialen und kommunikativen Rahmenbedingungen ins Blickfeld rückt, eine zweite Ebene, die gerade im Kontext einer Messepräsentation und im Verbund mit der historischen Distanz die Grenzen der Kunst zu thematisieren imstande ist.



Jacques Charlier
Vernissages (Detail)
 1974-1975, Brüssel, Palais des Beaux-Arts,
 On Kawara - Jacques Charlier, 1975
 Köln, Kunst bleibt Kunst: Projekt '74, 1974

Jacques Charlier

At first sight, Jacques Charlier's photographs are pure documentations: they show openings and events, art fairs and galleries of the first half of the 1970s. But in this series Charlier sticks consistently to the principle of presenting not "art", but only a collection of people, a viewing and conversing public—a "get-together" of the art scene of the time. One recognizes certain persons and faces—artists like Dan Graham and Daniel Buren, critics like Catherine Millet and Benjamin Buchloh, curators, collectors, and gallerists: the art business as a conglomerate of various persons, as a social event that lives from viewing and communication.

Charlier showed these photographs, which move between a society report and a sociological study, in 1975 at the opening of the Palais des Beaux-Arts in Brussels, in order to produce a last series on this occasion: the public at this opening, viewing the photographs of all the other openings. Here, at the latest, at the conclusion of the series, its inherent design technique of the self-referential loop becomes obvious as a whole: the art business as a self-contained system that feeds its own viewing back into the cycle and converts it into linkable communication. What was initially sociologically-formatted documentation is translated back in a second step and raised to the status of a work of art. And so behind Charlier's seemingly "institution-critical" approach, whose first level places social and communicative framework conditions in focus, a second level emerges that is able to take the limits of art as its theme, precisely in the context of an art fair presentation and in connection with historical distance.

Simona Denicolai *1972
Ivo Provoost *1974
leben in Brüssel

Galerie:

Tatjana Pieters/OneTwenty Gallery
Burggravenlaan 40
9000 Gent

www.onetwenty.be

Simona Denicolai / Ivo Provoost

Simona Denicolai / Ivo Provoost

Im kurzen Animationsloop *E'TUTTO ORO* (dt.: „Alles ist Gold“) des Künstlerduos Simona Denicolai und Ivo Provoost sieht man zunächst eine vom Wind durch eine düster-apokalyptisch anmutende Landschaft getragene Plastiktüte. Als sich diese Tüte auf einem Felsen verhakt, schwenkt die virtuelle Kamera auf ein Mädchen, das im klassischen Mangastil gezeichnet ist. Sie stolpert, fällt schmerzhaft auf die Knie und öffnet ihre Augen, in denen sich die Plastiktüte mit ihrem Recycling-Logo spiegelt. In einem zweiten Schwenk transformiert sich diese Tüte in eine Art „Madonnenfigur“ – das gesamte, zunächst kryptische Setting wird ikonografisch als paradigmatisch strukturierte Darstellung religiöser Erweckung und Empfängnis lesbar. Nach diesem kurzen Moment sakraler Aufwertung verwandelt sich die Madonna jedoch wieder in die profane Plastiktüte; der Zyklus beginnt daraufhin von Neuem.

Die Loopstruktur, das Recyclingzeichen sowie vor allem auch die Triangulation und der fließende Wechsel der Kameraperspektiven von scheinbarer Außenperspektive in subjektive Innenperspektive und wieder zurück zeigen hier zunächst die Geschlossenheit eines Kreislaufs an, in dem sich kanonische Gestaltungselemente der Kunstgeschichte – die apokalyptische Szenerie besteht aus religiösen Tableaus der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts – und das ultrapopkulturelle Format des Mangas ineinander verschränken. Analog dazu blenden die Künstler inhaltlich ein religiöses Erweckungserlebnis mit den Verwertungszyklen des kapitalistischen Systems ineinander. Die Totalität beider wird beinahe bis zur Deckungsgleichheit getrieben. Und doch: der entscheidende Unterschied liegt in der beständigen Vor- und Zurückbewegung, die – trotz der scheinbaren Übereinstimmung – beide Komponenten nie vollständig in eins fallen lässt.



Simona Denicolai / Ivo Provoost

E' TUTTO ORO (Still)

2008

Animation, 1'03", Loop

Simona Denicolai / Ivo Provoost

In the short animation loop *ETUTTO ORO* (everything is gold) by the artist duo Simona Denicolai and Ivo Provoost, one initially sees a plastic bag carried by the wind through a bleak, apocalyptic seeming landscape. When the bag gets caught on a boulder, the virtual camera pans to a girl drawn in classical manga style. She stumbles, falls painfully onto her knee, and opens her eyes, in which the plastic bag with its recycling logo is mirrored. In a second pan, the bag is transformed into a kind of Madonna figure—the whole initially cryptical setting can be read iconographically as a paradigmatically structured depiction of religious awakening and conception. After this short moment of religious valorization, however, the Madonna is transformed back into the profane plastic bag; the cycle then begins anew.

The loop structure, the recycling sign, and above all the triangulation and the flowing shift of camera perspectives from a seemingly external perspective into a subjective internal perspective and back again show here, initially, the self-containment of a cycle in which the canonical design elements of art history—the apocalyptic scenery consists of religious tableaux of 14th-century Italian painting—interlocks with the ultra-pop cultural format of the manga. Analogously to this, the artists blend the contents of a religious awakening experience and of the utilization cycles of the capitalistic system into each other. The totality of both is taken almost to the point of making them identical. And yet: the decisive difference lies in the ceaseless back and forth movement that—despite the seeming congruence—never allows the one component to become fully the other.

*1961
lebt in Genf

Galerie:

Galerie Mehdi Chouakri
Invalidenstraße 117
10115 Berlin

www.mehdi-chouakri.com

Sylvie Fleury

Sylvie Fleury

Zwischen schönem Schein und feministischer Kritik, zwischen Esoterik und Lifestyle, zwischen kommentierender Aneignung von Kunstpositionen der 1960er Jahre und transformierendem Zugriff auf die schillernde Warenwelt sind Sylvie Fleurys Arbeiten zu verorten. Seit fast zwanzig Jahren erzeugt die Schweizerin in diesem Spannungsfeld ihre künstlerischen Produktionen, in denen sowohl das Display als auch die Anpassung des begehrten Objekts an die persönlichen Anforderungen eine grundlegende Rolle spielen.

Um diese spezifische Anpassung zu erreichen, setzt die Künstlerin mit minimalen Mitteln an der materiellen Oberfläche der Dinge an, um sie substanziell zu verändern. Sie selbst vergleicht diesen aneignenden Akt mit dem „Prozess der ‚Customisierung‘, denn er beinhaltet den Versuch der Aneignung und er bezieht sich dabei auf kodierte Veränderungen.“

Ob sie einen vergoldeten Einkaufswagen der *Serie ELA 75/K (Shadows Dissolve Naturally)* produzieren lässt, das Video *Walk on Carl Andre* konzipiert oder einen eigenen Frauen-Automobilclub ins Leben ruft, meist verschränkt die Künstlerin Institutionskritik mit Aneignung von Fetischen der Waren- und Kunstwelt. Auffallend ist, dass sie in ihren Arbeiten eher beiläufig als verbissen die Regeln von Gesellschaft und Kunstbetrieb kritisiert. Das, was sie an den Regeln wie an den Fetischen am meisten interessiert, sind die mit ihnen assoziierten Er- oder Entmächtigungen von Individuen oder sozialen Gruppen.

Ihre Vorliebe für die Inszenierung von glänzenden, hohen Schuhen ist insofern nicht alleine der Tatsache geschuldet, dass sie zu den wichtigsten Luxusartikeln einer Frau zählen, sondern dass ihnen in Erzählungen häufig eine Zauberkraft verliehen wird. Und damit das auch so bleibt, setzte Fleury 1997 dem verbreiteten Distinktionswillen den Slogan „be good. be bad. just be.“ entgegen. Mit dieser Losung in strahlend weißen Lettern gelingt es ihr, erneut die Wunschmaschine anzuwerfen.



Sylvie Fleury
be good. be bad, just be.
1997
Wandmalerei

Sylvie Fleury

Sylvie Fleury's works are situated between beautiful appearance and feminist criticism, between the esoteric and lifestyle, between commenting appropriation of art positions of the 1960s and transforming intervention in the shimmering world of commodities. For almost twenty years, the Swiss artist has created her art in this field of tension. In her productions, display and adjusting the desired object to personal demands both play a fundamental role.

To achieve this specific adjustment, the artist applies minimal means to the material surface of things in order to change them substantially. She herself compares this appropriating act to the "process of 'customizing', because it consists in the attempt of appropriation and thereby refers to coded changes".

Whether she has a gilded shopping cart of the *Serie ELA 75/K (Shadows Dissolve Naturally)* produced, conceives the video *Walk on Carl Andre*, or founds her own women's automobile club, the artist usually interlocks criticism of institutions with the appropriation of fetishes from the world of commodities and art. It is conspicuous that her works criticize the rules of society and the art business incidentally, rather than with dogged sullenness. What interests her most about the rules, as about fetishes, are the associated empowerments and disempowerments of individuals or social groups.

Her predilection for the staging of gleaming high-heeled shoes is thus not due solely to the fact that these are among a woman's most important luxury items, but also to the fact that stories often attribute magical powers to such shoes. And to ensure that it stays that way, in 1997 Fleury answered the widespread will to be distinct with the slogan "be good. be bad. just be." With this slogan in gleaming white letters, she again sets the wish machine in operation.

*1959
lebt in Amsterdam

Galerie:

Galerie Diana Stigter
Elandsstraat 90
1016 SM Amsterdam

www.dianastigter.nl

Irene Fortuyn

Irene Fortuyn

Als Fortuyn/O'Brien in den frühen 1980er Jahren ihre Kollaboration begannen, suchten sie einen neuen Weg zu erkunden, was Mensch und Objekt im Raum verbindet. Ihre Arbeit war auf einen ganzen Reigen bunter, über das Physische hinausweisende Gefühlsempfindungen und Affekte ausgerichtet, die Dingen anhaften: Erinnerungen, Fantasien, die Sehnsucht nach und das Erkennen von Schönheit.

Nach dem frühen Tod O'Briens 1988 hat Irene Fortuyn diese ihrer gemeinsamen Arbeit zugrunde liegenden Ideen konsequent weiterentwickelt. So erweitern die auf dem Raster eines Stadtplans basierenden sogenannten *Cityscapes*, als fotografische Porträts in Form von Diashows gezeigt, das Bewusstsein für das wirkliche Aussehen einer Stadt. Sie bezeugen das Interesse der Künstlerin für die eher düsteren Seiten der Realität.

Ihre für den öffentlichen Raum geplanten Projekte gehen von denselben Prämissen aus wie die klassischen Ausstellungsarbeiten, sind allerdings auf Permanenz angelegt. Sie basieren auf einer präzisen Analyse der Gegebenheiten eines bestimmten Platzes, sozusagen seiner geistigen und materiellen Koordinaten. Diese Eigenschaften tauchen als Kunst in den Vorschlägen und Entwürfen für real existierende Orte – Plätze, Straßen oder Parks – wieder auf. Dafür bedient sich Irene Fortuyn der auf Ewigkeit angelegten Dinge und verwandelt sie in ephemere aussehende Objekte; sie erfasst Vergängliches und macht es dauerhaft.

Fest in skulpturalen Traditionen verankert, sind es genau diese Umstellungen, die Fortuyns Arbeit kennzeichnen. Gegenstand ihrer jüngsten Arbeiten sind Phänomene und Materialien, die im täglichen Leben wenig beachtet und kaum wahrgenommen werden: Seife, heruntergefallene Fäden, Toilettenpapier, Kieselsteine oder abgebrochene Äste. Diese tauchen in Kompositionen für Innen- oder Außenräume wieder auf, die dem Nicht-Beachteten Größe verleihen. Hier zeigt sich, dass ein wesentliches Element in diesem Werkkomplex auf Projektionen beruht, auf einem *regard amoureux*, der dem Alltäglichen Schönheit verleiht.



Irene Fortuyn
Mending Days (Installationsansicht)
2007
Gips, Papiergirlanden

Irene Fortuyn

When Fortuyn/O'Brien started working together in the early 1980s, they were after a new way of elucidating all that connects people to objects in space. Their art strove to surpass the mere physical by pointing toward the range of colorful sensations that material objects produce and the affects these inspire in us: memories, fantasies, the longing for, and recognition of beauty.

After the early death of O'Brien in 1988, Irene Fortuyn was to further develop and implement the ideas of this oeuvre. The so-called *Cityscapes*, photographic portraits based on the actual grid of a city map and made public in the form of a slide show, intensify the awareness of what a city really looks like. They testify of a new interest of this artist in grimmer aspects of the reality.

Her art projects for public places have similar departure points as the ones for exhibition spaces, but they are designed to be permanent. At the basis is an analysis of what constitutes and is characteristic of a place, its mental and physical co-ordinates. These properties return in the form of art in proposals for real places, streets, squares, parks.

Irene Fortuyn takes the things which last and are permanent and changes these into objects that look like ephemera; capturing what is volatile and making it enduring. Rooted in the tradition of sculpture, these are the inversions that put a distinctive mark on Fortuyn's work. The recent work takes as its subject phenomena/materials that are not really looked at and considered seriously in everyday life: soap, fallen threads, toilet paper, pebbles, broken branches. They return in compositions for rooms and spaces, indoors and outdoors, that add splendor to the-not-considered. Thus, what remains important in this body of work is the projection that lends beauty to what is around us, the *regard amoureux*.

*1965
lebt in New York

Galerie:

Galerie Christian Nagel
Richard Wagner-Straße 28
50674 Köln

www.galerie-nagel.de

Andrea Fraser

Andrea Fraser

In der Performance *May I Help You*, die Fraser 1991 in verschiedenen Kunstkontexten inszenierte, decodiert die Künstlerin stereotype Wahrnehmungs- und Interpretationsmuster von zeitgenössischer Kunst. In einem Galerieraum, in dem etwa hundert abstrakte Arbeiten, die *Plaster Surrogates* von Allan McCollum, gehängt sind, spricht eine Galeriemitarbeiterin eine Besucherin an. Sie erklärt ihr die Kunstwerke, indem sie ihre Auffassung von Kunst, Künstlertum und Kunstsammeln darlegt. Dabei gibt sie Privates über ihren eigenen biografischen Hintergrund und ihr persönliches Verhältnis zur Kunst preis. Ihr Monolog ist von einer redundanten Wiederholung von Schlüsselwörtern geprägt: Schönheit, Geschmack, soziale Distinktion, Ewigkeit, Authentizität, kritisches Potenzial, Reflektiertheit von Kunst, Verlangen nach Kunst, Kunstsammeln als „expression of a fully developed taste“ sind die Stichworte. Dabei verfolgt Fraser keine lineare oder kausal schlüssige Erzählstrategie, die Performance gerät durch unvermittelte Einbrüche des Privaten vielmehr zu einem in sich brüchigen und widersprüchlichen Potpourri von Argumentationen, Erfahrungen und Gefühlen. So korrelieren unterschiedliche biografische Erzählungen der Galeriemitarbeiterin mit verschiedenen Verkaufsstrategien, die wiederum an unterschiedliche Bedürfnisse des Kunden, wie Repräsentation, Ausdruck des guten Geschmacks oder Interesse an kritischen Positionen oder einer außergewöhnlichen Künstlerpersönlichkeit, adressiert sind. Die einzelnen Textfragmente wurden dabei von Fraser aus verschiedenen historischen Sammlungsbeschreibungen und aus sozialwissenschaftlichen Texten über das Sammeln entnommen. Fraser bezieht hier nicht Position gegen eine Reduzierung von Kunst auf „Geschmack“ oder „Repräsentation“, sondern demonstriert, dass jede auch noch so reflektierte oder institutionskritische Haltung Teil eines Vermarktungsprozesses sein kann.



Andrea Fraser

(in Zusammenarbeit mit Jeff Preiss)

Orchard Document: May I Help You?

(Detail)

2005 (Text 1991), 16mm auf DVD, Loop

Andrea Fraser

In the performance *May I Help You*, which Fraser staged in various art contexts in 1991, the artist uncovers stereotypical patterns of perceiving and interpreting contemporary art. In a gallery room hung with about a hundred abstract works, Allan McCollum's *Plaster Surrogates*, a gallery employee addresses a visitor, explaining the works of art to her by expounding her own views on art, what it is to be an artist, and collecting art. She thereby reveals private information on her own biographical background and her personal relationship to art. Her monolog is characterized by a redundant use of key words: beauty, taste, social distinction, eternity, authenticity, critical potential, the reflectedness of art, the desire for art, art collecting as the "expression of a fully developed taste". Fraser does not thereby follow any linearly or causally stringent narrative strategy; the direct eruptions of private material put the performance in a broken and contradictory potpourri of argumentations, experiences, and feelings. Thus, differing biographical stories of the gallery employees correlate with differing sales strategies, which in turn address differing customer wishes, like making an impression, expressing good taste, or interest in critical positions or an extraordinary artist personality. Fraser took the individual text fragments from various historical descriptions of collections and from sociological texts on collecting. Here, Fraser does not take a position against the reduction of art to "taste" or "representation", but rather demonstrates that every stance, however reflected or critical of institutions, can be part of a marketing process.

*1960
lebt in Berlin

Galerie:

Galerie Erna Hécey
Rue des Fabriques 1c
1000 Brüssel

www.ernahecey.com

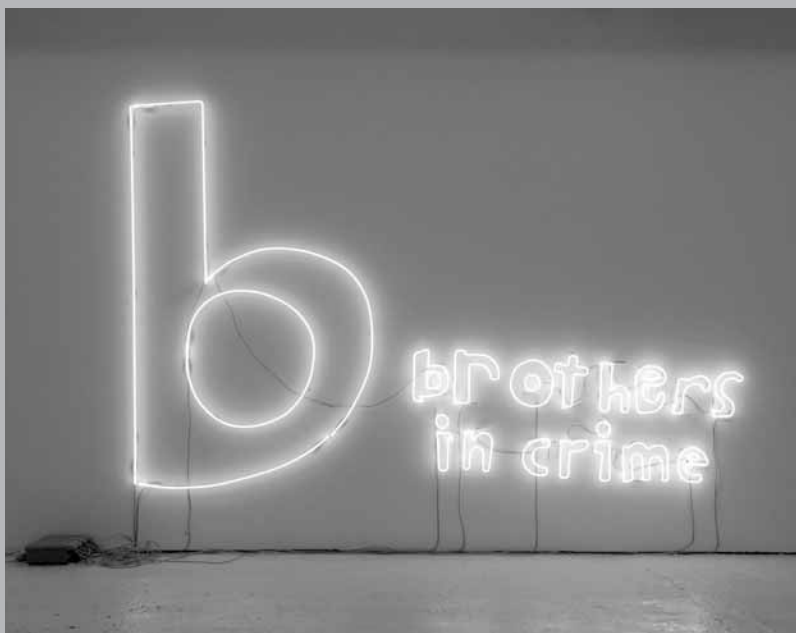
Peter Friedl

Peter Friedl

„b“ wie „brothers in crime“: In weißen Neon-Linien folgt dem Initial der mottoartige Slogan. Dieser akklamiert die allgemeine brüderliche Verbundenheit in verbrecherischer Gemeinschaft und spielt dabei speziell auf ein 1997 erschienenes Buch gleichen Titels von Wolfgang Pohrt an. Der seinerzeit ebenso streitbare wie umstrittene linke Publizist Pohrt legte darin den Zerfall der Gesellschaft in Banden und bandenähnliche Strukturen dar, wie schon der Untertitel „Die Menschen im Zeitalter ihrer Überflüssigkeit. Über die Herkunft von Gruppen, Cliques, Rackets und Gangs“ erklärt. Friedl hat das Buch im Herbst 1997 für die Kunstzeitschrift *springerin* rezensiert und attestierte ihm dort „universalen Kultur- und Geschichtspessimismus“. Gegen Pohrts Auffassung, dass mittlerweile fast alle gesellschaftlich wichtigen Gruppen Banden bildeten, führte Friedl an: „Wenn alles Bande ist, gibt es keine Banden mehr.“

In diesem Zusammenhang erscheint Friedls Neon-Arbeit als Visualisierung der persönlichen Auseinandersetzung mit Pohrts Buch. Und bereits 1998 integrierte Friedl den gleichen Slogan in abweichender Typografie als Wandmalerei in eine Galerie-Ausstellung mit autobiografischem Charakter, die im Grenzbereich zu Grafikdesign und Innenarchitektur operierte.

In der isolierten Neon-Arbeit hingegen tritt der kommunikative Aspekt des Slogans in den Vordergrund. Neon-Schriftzüge haben als besondere Form der öffentlichen Kommunikation einen stark appellativen Charakter. Wer also könnte Adressat einer solchen Botschaft sein? Um welche kriminelle Komplizenschaft handelt es sich? Im Kunstkontext hieße dies, nach dem Betrachter als Verbündetem des Künstlers oder dem Sammler als Verbündetem des Galeristen und vice versa zu fragen. So kippt die Message in ein fragendes „Auch du, Bruder?“ und legt die beständige Verstrickung in institutionelle Wahrnehmungs- und Deutungszusammenhänge offen.



Peter Friedl

Obne Titel (brothers in crime)

2004

Neonröhren, Kabel, Transformatoren

220 x 310 x 6 cm

Peter Friedl

“b” as in “brothers in crime”: the motto-like slogan follows the initial in white neon lines, acclaiming the general fraternal bond in criminal community and also alluding thereby in particular to a book with this title by Wolfgang Pohrt, published in 1997. Pohrt, at that time a disputatious and controversial leftist journalist, depicted the fragmentation of society into gangs and gang-like structures, as is already explained in the subtitle, which translates as “People in the age of their superfluity. On the origin of groups, cliques, rackets, and gangs”. Friedl reviewed the book in fall 1997 for the art magazine *springerin* and attested it “universal cultural and historical pessimism”. Against Pohrt’s view that meanwhile almost all societally important groups form gangs, Friedl noted, “If everything is a gang, then nothing is a gang”.

In this context, Friedl’s neon piece appears as the visual embodiment of his personal debate with Pohrt’s book. And in 1998, Friedl already integrated the same slogan in a different typography as a mural in a gallery exhibition with autobiographical character that operated on the boundary line to graphic design and interior architecture.

In the isolated neon work, by contrast, the slogan’s communicative aspect moves into the foreground. As a particular form of public communication, neon inscriptions have a strong appellative character. So to whom could such a message be addressed? What criminal complicities are meant? In the context of art, what is at issue is the viewer as the accomplice of the artist or the collector as the accomplice of the gallerist and vice versa. So the message tips over into a questioning “You too, brother?” and exposes the lasting entanglement in institutional contexts of perception and interpretation.

AA Bronson *1946,
Felix Partz 1945-1994,
Jorge Zontal 1944-1994
AA Bronson lebt in New York

Galerie:

Mai 36 Galerie AG
Rämistraße 37
8001 Zürich

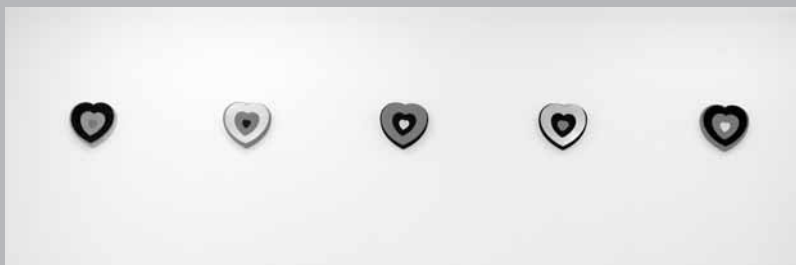
www.mai36.com

General Idea

General Idea

Die kanadische Künstlergruppe General Idea – Felix Partz, Jorge Zontal und AA Bronson – arbeitete zwischen 1967 und 1994 als Kollektiv. In ihrem Programm reflektieren sie kunsthistorische und gesellschaftspolitische Themen: Dabei widmen sie sich ebenso den Mechanismen des Kunstmarktes wie der Frage, welche Bedeutung oder Relevanz heutige Kunst hat oder haben kann. In diese Überlegungen fließen Konstruktionsfragen ebenso ein wie die Frage nach der Rolle des Künstlers im gegenwärtigen Kunstbetrieb. Strukturelle Fragen nach dem Kunstbegriff werden im Kontext von Medienkritik dabei systematisch reflektiert. In der vorliegenden Werkgruppe – *Soup-Rock (Tomato)* (1986–2005), *Soup-Rock (Vegetables)* (1986–2005) sowie *Soup-Rock (Chicken)* (1986–2005) – kann man das System von General Idea beispielhaft ablesen.

Beim Betrachten entpuppen sich die Arbeiten als eindeutige Bezugnahme zu Warhols Campbell-Dosen. Wo der Pop-Art-Großmeister Anfang der sechziger Jahre noch mittels industrieller Druckverfahren das Abbild gewöhnlicher Konserven als Kunst deklarierte und x-fach multiplizierte, indem er mehrfarbige Siebdrucke auf Leinwand bannte, führt General Idea einen ganz persönlichen Diskurs über diese Geschichte, deren Inhalt sich das Kollektiv mit mehrjährigem Abstand anverwandelt. Jeder, der sich mit der Kunst der Gegenwart jemals beschäftigte, wird irgendwann Andy Warhols Soup Cans begegnet und mehr oder minder irritiert gewesen sein. Nun hängen die Ikonen einer mittlerweile Geschichte gewordenen Kunst, ihrerseits multipliziert und gerahmt, an der Wand und erzählen kommentierend, fragend, vielleicht schmunzelnd, vielleicht auch irritiert, die Geschichte einer Geschichte, die für den derzeitigen Kunstmarkt und seine Geschichte so bedeutend ist wie dauernder Sonnenschein für den touristischen Erfolg der Insel Mallorca.



General Idea

Coeurs Volants

1994

6-teilig, Objekt, Acryl auf Holz

je 23 x 23,5 cm

General Idea

The Canadian art collective General Idea, whose members were Felix Partz, Jorge Zontal, and AA Bronson, operated between 1967 and 1994. Their program reflects their interest in political, social, and art historical topics. While their approach includes investigations into the mechanisms of the art market and issues pertaining to the relevance of contemporary art today, they also reflect upon how works of art are constructed and the role the artist plays in today's art market. General Idea's structural considerations include attempts to define what art is as well as systematic analysis of art criticism in the mass media. The pieces *Soup-Rock (Tomato)* (1986–2005), *Soup-Rock (Vegetables)* (1986–2005), *Soup-Rock (Chicken)* (1986–2005) perfectly demonstrate how their system functions.

Upon first inspection, the works are identifiable as direct quotes of Warhol's *Campbell's Soup Cans*. It was in the early 1960s that the great Pop artist introduced industrial printing processes into the realm of high art and began to print images of ordinary tin cans. Declaring them works of art, he multiplied them ad infinitum and produced silkscreen prints. By copying Warhol's images and reproducing them yet again, General Idea adopts and thus reflects Warhol's approach. At the distance of a few decades, this leads to a highly stimulating discourse about history and the content of this body of work. Everyone who ever studied contemporary art will at some point have stumbled across Warhol's *Campbell's Soup Cans* and is sure to have been more or less irritated by them. Now, these icons are part of art history and have become historic themselves. General Idea multiplies the Warhol prototypes, frames them and hangs them on the wall. They now play the role of narrators themselves, possibly intended to comment or to question the laws of the art market, the constant changes in taste. The story of the *Campbell's Soup Cans* is an utterly important part of postwar art history, comparable in importance to sunshine for the success of Florida's tourism industry.

*1961
lebt in Berlin

Galerie:

galerie magnus müller
Weydingerstraße 10/12
10178 Berlin

www.magnusmuller.com

Sabine Groß

Sabine Groß

„Es gibt keinen Künstler, es gibt kein Kunstwerk, es gibt materielle Verdichtungen in Zeit und Raum, die als Kunstwerke bezeichnet werden. Sie sind materielle Entsprechungen individueller und kollektiver Wünsche“, hat Sabine Groß einmal gesagt. Seit den 1990er Jahren interessiert sie sich für Strukturen des Kunstbetriebs und die sich stets verändernden Marktwerte der Kunst. In ihren Arbeiten legt sie Regeln offen und bietet zugleich Umdeutungen an. Sie fordert Ausstellungsbesucher auf, sich mit „Artist Tools“ und künstlerischen Manifesten auseinanderzusetzen.

In der Installation *Wertsteigerung* von 2005 bezieht sich Groß auf das Künstlerranking des Kunstkompasses der Zeitschrift *Capital*. Denn hier wird der jeweilige Marktwert der aufgeführten Künstler nicht nur angegeben, er entscheidet auch darüber, wer als Verkaufsschlager bzw. als Schlusslicht gelistet wird. Anlass für ihre kulissenartige Arbeit war die von Harald Szeemann kuratierte *documenta*. Denn ausgerechnet die *documenta 5*, die explizit in Opposition zum Markt entstanden ist, hat im Verlauf von etwas mehr als einer Dekade die bisher größte Wertsteigerung erzielt, wie ein Vergleich der Listen aus den Jahren 1970 und 1983 zeigt.

Der gerade erst fertig gestellten Arbeit *Gefunden* liegt die Idee zugrunde, „ein neues Kunstwerk zu produzieren, was ein in weiter Zukunft ausgegrabenes Kunstwerk darstellt“. Modifiziert hat die Künstlerin dafür eine Arbeit aus Kupferplatten von Carl Andre: Das bekannte Modulsystem, aber auch Leerstellen, Patina und Altersspuren fallen sofort ins Auge und erzeugen Irritationen. Andre, der einmal seine Bodenarbeiten mit Straßen verglichen hat, in denen kein Blickpunkt festgelegt sei, und der sich immer wieder neu die Frage nach der künstlerischen Qualität in Bezug auf die Konsumgesellschaft gestellt hat, kann mit den ökonomischen und kontextuellen Bedingungen, die Groß hier neu entwirft, durchaus etwas anfangen. Er ist eine gut gewählte Referenz.



Sabine Groß

Wertsteigerung / increased value

2005

Digitalprint auf Kunststoff und Holz

600 x 290 cm, Figur 220 x 110 cm

Sabine Groß

“There is no artist, there is no work of art, there are material densifications in time and space that are termed works of art. They are the material correlatives of individual and collective wishes”, Sabine Groß once said. Since the 1990s, she has been interested in the structures of the art business and the constantly changing market values of art. In her works, she uncovers rules and at the same time offers new interpretations. She calls on exhibition visitors to delve into “Artist Tools” and artistic manifestos.

In the installation *Wertsteigerung* (growth in value) from 2005, Groß refers to the ranking of artists in the art compass in the magazine *Capital*. For not only is the respective market value of the listed artists given here, the magazine also decides who will be listed as the big seller and who is an also-ran. The occasion for her backdrop-like work was the documenta curated by Harald Szeemann. Because in the course of a little more than a decade, though it arose explicitly in opposition to the market, the documenta 5, of all things, has shown the biggest increase in value, as a comparison of the lists from the years 1970 and 1983 shows.

The just-completed work *Gefunden* (found) is based on the idea “of producing a new work of art that depicts a work of art dug up in the distant future”. To this end, the artist modified a work made of copper plates by Carl Andre: the familiar module system, but also empty spaces, patina, and traces of aging are immediately conspicuous and disturbing. Andre, who once compared his floor works to streets in which no viewpoint is predetermined and who repeatedly raised anew the question of artistic quality in relationship to the consumer society, is interested in the economic and contextual preconditions that Groß designs anew here. He is a well-chosen reference.

*1955
lebt in Neuss

Galerie:

Galerie Akinci
Lijnbaansgracht 317
1017 WZ Amsterdam

www.akinci.nl

Thomas Huber

Thomas Huber

Thomas Hubers hochsynthetische Bildkonstruktionen fiktiver architektonischer Innenräume reizen die Spannung zwischen dem Bild als gemalter Fläche und als perspektivischem Illusionsraum bis an die Grenze aus. So unterliegen Hubers glatte Raumkonstrukte einer streng zentralperspektivischen Ordnung, einem seit der Renaissance bewährten Konstruktionsprinzip, das zwischen fiktivem und realem Raum vermittelt. Die Artifizialität der Zentralperspektive, die für sich selbst beansprucht, Wirklichkeit „am realistischsten“ wiedergeben zu können, stellt Huber heraus, indem er den Bildraum mit abstrakten Formen wie Rauten oder Streifen durchsetzt und ihn damit als Flächenprojektion erfahrbar macht.

Diese Spannung zwischen fiktivem Bild und realem Raum macht Huber in *Maßgabe* explizit: Die perspektivisch hyperkorrekt konstruierte Ecke eines Zimmers, das durch verschiedene Attribute wie Leiter, Bild, Richtsicherheit, Winkelmaß, ausgebreitete Leinwände oder Tücher als Atelier oder Galerieraum charakterisiert ist, wird von zahlreichen Zahlenangaben durchsetzt. Linien geben dabei Höhen und Breiten an, die jedoch in sich nicht stimmig sind: Die Höhe einer Tür scheint mit „47“ zu niedrig angegeben, während die Raumhöhe einmal „120“ und einmal „500“ betragen soll. Eine im Bild gegebene Erläuterung schafft Aufklärung: In weißer Schrift werden „Maße im Realraum“ und in schwarzen Buchstaben „Maße im Bildraum“ angegeben. Die weißen Zahlen sind also auf den dargestellten dreidimensionalen Innenraum bezogen, während die schwarzen Maßangaben die Kantenlängen direkt auf dem gemalten Bild vermessen. Welcher Raum hier allerdings letztlich „realer“ ist, ist kaum zu entscheiden. Aufgrund der Ateliersituation entspinnt sich vielmehr die Frage nach der grundsätzlichen Realität von Kunst, nach deren ideellen, konstruktiven, aber auch materiellen Wirklichkeiten.



Thomas Huber
Große Rauten
2005
Öl auf Leinwand
200 x 280 cm

Thomas Huber

Thomas Huber's extremely synthetic picture constructions of fictional architectonic interior spaces make exhaustive use of the tension between the picture as painted surface and as perspectival space of illusion. Thus, Huber's smooth spatial constructs are subject to the order of a strict central perspective, a principle of construction that has proven itself since the Renaissance and that mediates between fictional and real space. Huber displays the artificiality of central perspective, which claims to reproduce reality "the most realistically", by filling the pictorial space with abstract forms like diamonds or stripes, thus making it experientiable as a flat projection.

In *Massgabe* (specification), Huber makes this tension between fictional picture and real space explicit: the perspectively hyper-correctly constructed corner of a room that is characterized as a studio or gallery space by means of various attributes—a ladder, a picture, a straightedge, an angle measure, and unfurled canvases or cloths—is interspersed with many numerals. Lines state heights and widths, but incommensurably: at "47", the height of a door seems too small, when the height of the room is supposed to be "120", once, and "500" another time. An explanation provided in the picture clarifies things: "measurements in real space" are given in white script, while "measurements in pictorial space" are given in black letters. So the white numerals refer to the depicted three-dimensional interior space, while the black dimensions measure the length of edges directly in the painted picture. But it can hardly be decided which space here is ultimately "more real". Rather, because of the studio situation, the question arises of the fundamental reality of art and its ideal, constructive, or material realities.

*1971
lebt in Toronto

Galerie:

SEPTEMBER
Charlottenstraße 1
10969 Berlin

www.september-berlin.com

Luis Jacob

Luis Jacob

Luis Jacobs Wandarbeiten aus der Serie *Adamant* sind fragile Lichtinstallationen aus Neonröhren, jede Version in einer anderen Farbe. Ihre Outlines ergeben die Form eines Diamanten. Der lupenreine, harte Diamant zählt spätestens seit dem 16. Jahrhundert zum begehrten Gut, dessen schon durch den Titel evozierte Unzerstörbarkeit – „adamant“ bedeutet „felsfest, unzerbrechlich“ – hier durch die Fragilität der Lichtröhren kontrastiert wird. Und auch im Kontext der Sonderausstellung zeigen sich Jacobs *Adamant*-Arbeiten als inhärent doppeldeutig: Zum einen sind die strahlenden Installationen in Diamantenform Sinnbild par excellence für die aufgeheizten Begehrlichkeiten eines Kunstmarktes, dessen Preise ins Unermessliche steigen und der nach wie vor – wie kein anderer Markt – von der Logik der Originalität und Güterverknappung am Laufen gehalten wird. Zum anderen aber lässt sich eine zweite, mythisch-romantisch informierte Lesart von der Strahl- und Heilkraft des Diamanten denken, die dem Warenstatus eine hippiesk-alternative Zivilisationskritik gegenüberstellt: Der Diamant als ganzheitliche Heilungsmaschine, die imstande ist, die Selbstentfremdung der Kunst als Objekt ökonomischer Begehrlichkeiten aufzuheben und sie wieder zu einer behausten Realität der Welt werden zu lassen – eher die Reaktivierung eines Gemeinschaftserlebnisses als die Erfüllung einer individuellen ökonomischen Begehrlichkeit. Durch den Warenstatus des Kunstwerks „strahlt“ der zwar zerbrechliche, aber unbedingte und letztlich unzerstörbare Wille der Kunst, mehr zu sein als ein ökonomisches Investment und dabei ein Surplus zu produzieren, das sich nicht in Geld aufwiegen und auffangen lassen kann und dem Markt so beständig entkommt.



Luis Jacob

Adamant (Detail)

2006

Neonröhren, Transformatoren

30,5 x 40,6 x 5,1 cm

Luis Jacob

Luis Jacob's wall pieces from the series *Adamant* are fragile light installations made of neon lamps, each version in a different color. Their outlines form a diamond. Since the 16th century, the flawless, hard diamond has been a coveted commodity whose indestructibility, already evoked by the title—"adamant" means "rock-solid, unbreakable"—here contrasts with the fragility of the lighting tubes. And also in the context of the Special Exhibition, Jacob's *Adamant* works prove to have an inherent double meaning: On the one hand, the gleaming installations in diamond form are an allegory par excellence for the overheated greed of an art market whose prices soar into the immeasurable and that, now as ever, like no other market, is kept in motion by the logic of originality and scarcity. But on the other hand, there can be a second, mythically/romantically-informed reading of the radiant and healing force of the diamond, that juxtaposes its status as commodity with a hippie-like, alternative critique of civilization: the diamond as holistic healing machine that is capable of suspending the self-alienation of art as an object of economic greed and to allow it to become a dwelled-in reality of the world again—more the reactivation of an experience of community than the fulfillment of an individual economic desire. Through the commodity status of the work of art "gleams" the fragile, but unconditional and ultimately indestructible will of art to be more than an economic investment and thereby to produce a surplus that cannot be measured or captured in money, and thus constantly escapes the market.

Text: Dominikus Müller

1968–2000

Galerie:

Galerie Kienzle & Gmeiner GmbH
Bleibtreustraße 54
10623 Berlin

www.kienzle-gmeiner.de

Josef Kramhöller

Josef Kramhüller

Josef Kramhüller gehörte zu den Künstlern, die die eigene Positionierung nicht nur im kunstimmanenten Kontext sehen, sondern auch politische und gesellschaftliche Fragen als persönliche, existenziell wichtige Angelegenheiten erleben. Seine sensible Kunst fand in vielen Medien Ausdruck: Er malte, zeichnete, fotografierte, schrieb, installierte, collagierte und veranstaltete Performances. Alle Arbeiten zeichnen eine schnelle, unmittelbare Herangehensweise aus. Sie demonstrieren – oft fast beschwörend – Wiederholungen und sind von einer skizzenhaften, aggressiven Unbedingtheit. Dennoch sollten sie nicht als therapeutische Geste missverstanden werden. Vielmehr machen sie sichtbar, wie sich in konkreten Situationen und Erfahrungen Privates und Politisches unauflöslich mischt. Besonders die zahlreichen kleinen, expressiv gezeichneten Papierarbeiten, die in ihrem Duktus auf die Mitte des 20. Jahrhunderts verweisen und im Sujet häufig noch weiter in der Geschichte zurückgehen, belegen ein Denken, das vom Bild aus die Gegenwart mit Blick auf die Zukunft analysiert. In diesem Sinne paart sich bei Adolph Menzel, Ludwig Richter, Caspar David Friedrich und den anderen Vertretern einer düsteren deutschen Romantik Entlehntes mit einem gehörigen Schuss Kapitalismuskritik. Vergegenwärtigt man sich jedoch, dass gerade die Bilder Friedrichs als prototypisch dualistisch, das heißt auf eine jenseits des Bildes existierende Realität verweisend galten und von vielen Zeitgenossen als konkret politisch begriffen wurden, kann der Bezug zur deutschen Kunstgeschichte dem Betrachter wie schon dem Künstler selbst einige Koordinaten im Feld des Möglichen bieten. Nicht umsonst stammt die Clara Schumann aus der 1999/2000 entstandenen Serie kleinformatiger Zeichnungen Kramhüllers, die für die Ausstellung ausgewählt wurde, von einem mittlerweile entwerteten deutschen Geldschein.



Josef Kramhüller
o.T. (Clara Schumann)
1999/2000
Bleistift auf Papier
Ca. 14,8 x 21 cm

Josef Kramhöller

Josef Kramhöller is one of the artists who not only see their own positioning in the art-imminent context, but also experience political and societal questions as personally, existentially important matters. His sensitive art found expression in many media: he painted, drew, photographed, wrote, created installations, made collages, and staged performances. All his works are characterized by a rapid, direct approach. They demonstrate, often conjuringly, repetitions and are of a sketchy, aggressive absoluteness. And yet they are not to be understood as therapeutic gestures. Rather, they reveal how the private and the political mix indissolubly in concrete situations and experiences. In particular the many small, expressively drawn works on paper, whose gesture points to the middle of the 20th century and whose subject often goes even further back in history, document a way of thinking that analyzes the present from the picture, with a view to the future. In this sense, in Adolph Menzel, Ludwig Richter, Caspar David Friedrich, and the other representatives of a gloomy German Romanticism, something borrowed is coupled with a powerful dose of criticism of capitalism. But if one makes it clear to oneself that precisely Friedrich's pictures are prototypically dualistic, which means that they were regarded as referring to a reality existing beyond the pictures and that many contemporaries understood them as being concretely political, then the reference to German art history can provide the viewer, as the artist before him, with some coordinates in the field of the possible. In the series of small-format drawings that Kramhöller created in 1999/2000 and that was selected for the exhibition, it is no coincidence that the portrait of Clara Schumann comes from the meanwhile obsolete German 20-Mark banknote.

*1970

lebt in Paris und New York

Galerie:

Deweert Art Gallery
Tiegemstraat 6 A
8553 Otegem

www.deweertartgallery.com

Matthieu Laurette

Matthieu Laurette

In seinen Arbeiten *Certificate of Death* (2007) und *Model of Plight 2* (2008) verfolgt der französische Künstler Matthieu Laurette eine Variation desjenigen Prinzips, das Künstler wie Louise Lawler seit Jahren einsetzen und das mit dem Begriff Appropriation Art umschrieben wird. Im Mittelpunkt der vorgestellten Werke stehen mit Andy Warhol und Joseph Beuys zwei Giganten der Kunst des 20. Jahrhunderts. In einer sehr persönlichen Form von Spurensuche, der nicht zuletzt auch die Qualitäten einer Hommage eingeschrieben sind, nähert sich Laurette Beuys und Warhol, vereinnahmt sie gewissermaßen für seine eigenen Zwecke. Während er im Fall von Beuys jedoch, abgesehen von kleineren Abweichungen und Variationen, eine der kardinalen Installationen aus dessen Spätwerk, nämlich das 1985 bei Anthony d'Offay in London ausgestellte *Plight* nahezu wörtlich wiederholt und dabei mit den typischen beuysschen Elementen von hohem Wiedererkennungswert arbeitet, erschließt sich *Certificate of Death* auf gänzlich andere Art: Laurette benutzt den von Warhol in die Hochkunst eingeführten Siebdruck und bildet darauf Andy Warhols Totenschein ab. In gewisser Weise mag es sich um Leichenflederei handeln, tatsächlich aber tut Laurette nichts anderes als das große Vorbild selbst: Er eignet sich Bilder sowie Informationen an und multipliziert diese, erhebt sie zu Kunst Sujets. Indem er dabei dieselben Prinzipien wie die großen Vorläufer verwendet, kommentiert er den Kunstmarkt und stellt erneut die Frage, was denn ein Original überhaupt ist - in einem Zeitalter, das alles technisch reproduzieren kann. Während man die Arbeiten Laurettes als Lobeshymnen auf Idole verstehen mag, ist dabei nicht zu übersehen, dass hier jemand nicht nur die Praktiken der Kunstproduktion kommentiert, sondern auch Seitenhiebe in Richtung Kunstmarktusancen austeilt.

VITAL RECORDS DEPARTMENT OF HEALTH BUREAU OF VITAL RECORDS		CERTIFICATE OF DEATH		Certificate No. <u>103185</u>	
DATE OF DEATH <u>February 22, 1987</u>		1. NAME OF DECEASED <u>Andrew Warhol</u>		Sex <u>Male</u> Age <u>56</u> years	
2. PLACE OF DEATH <u>Brooklyn, New York</u>		3. NAME OF HOSPITAL OR INSTITUTION <u>New York Hospital</u>		4. DATE OF BIRTH <u>August 6, 1930</u>	
5. DATE AND HOUR OF DEATH <u>February 22, 1987 6:21 AM</u>		6. SEX <u>Male</u>		7. APPROXIMATE AGE <u>56</u> years	
8. I HEREBY CERTIFY that, in accordance with the provisions of law, I took charge of the dead body of <u>Andrew Warhol</u> on the <u>23rd</u> day of <u>February</u> 19 <u>87</u> and that the hour stated above and resulted from <input type="checkbox"/> Natural Causes <input type="checkbox"/> Suicide <input type="checkbox"/> Undetermined Circumstances <input type="checkbox"/> Accident <input type="checkbox"/> Homicide <input type="checkbox"/> Pending further investigation					
9. I have signed from the investigation and post-mortem examination <input type="checkbox"/> True <input type="checkbox"/> False					
10. and that the cause of death was: a. Immediate cause <u>Pending further study.</u> b. Due to or as a consequence of _____ c. Due to or as a consequence of _____					
11. SIGNATURE OF DECEASED <u>Andrew Warhol</u>					
12. M.E. CASE No. <u>187-1718</u> SIGNATURE OF PHYSICIAN <u>Benjamin L. Hoffman</u> M.D.					
PERSONAL PARTICULARS (To be filled in by the informant)					
13. MARITAL STATUS a. STATE <u>New York</u> b. COUNTY <u>New York</u> c. CITY, TOWN OR VILLAGE <u>New York</u>		14. STREET AND HOUSE NUMBER <u>57 East 66th Street</u>		15. ZIP CODE <u>10022</u>	
16. CITIZENSHIP (Check One) <input checked="" type="checkbox"/> Naturalized Citizen <input type="checkbox"/> Naturalized Citizen of another country <input type="checkbox"/> Citizen of a foreign country		17. NAME OF SUBSTANCE (If any, give medical name) <u>USA</u>		18. SOCIAL SECURITY No. <u>187-22-1602</u>	
19. DATE OF BIRTH OF DECEASED Month <u>August</u> Day <u>6</u> Year <u>1928</u>		20. AGE AT DEATH Years <u>58</u>		21. USUAL OCCUPATION (If any, give medical name) <u>Artist</u>	
22. BIRTHPLACE (State or Foreign Country) <u>Pennsylvania</u>		23. OTHER NAME(S) BY WHICH DECEASED WAS KNOWN			
24. NAME OF FATHER OF DECEASED <u>Andrew Warhola</u>		25. NAME OF MOTHER OF DECEASED <u>Julia Savcky</u>			
26. NAME OF INFORMANT <u>John Warhola</u>		27. RELATIONSHIP TO DECEASED <u>BROTHER</u>			
28. NAME OF CEMETERY OR CREMATORY <u>St. John Baptist Cemetery</u>		29. LOCATION (City, Town, State and County) <u>Castle Shannon, Pennsylvania</u>		30. DATE OF BURIAL OR CREMATION <u>Feb 27, 1987</u>	
31. FUNERAL DIRECTOR <u>New York Funeral Service Co., Inc</u>		32. ADDRESS <u>362 Van Brunt Street, Brooklyn, New York</u>			
BUREAU OF VITAL RECORDS		DEPARTMENT OF HEALTH		THE CITY OF NEW YORK	

This is to certify that the foregoing is a true copy of a record on file in the Department of Health. The Department of Health does not certify to the truth of the statements made thereon, as no inquiry as to the facts has been provided by law.

John A. Scammon

JOHN A. SCAMMON
CITY REGISTRAR

Do not accept this transcript unless it bears the raised seal of the Department of Health. The reproduction or alteration of this transcript is prohibited by Section 3.27 of the New York City Health Code.

BUREAU OF VITAL RECORDS

DEPARTMENT OF HEALTH

THE CITY OF NEW YORK

DATE ISSUED

FFR 26 1987

DOCUMENT NO A 200270

Matthieu Laurette
Certificate of Death
2007
Acryl auf Leinwand
85 x 65 cm

Matthieu Laurette

In his pieces *Certificate of Death* (2007) and *Model of Plight 2* (2008), French artist Matthieu Laurette uses a variation of Appropriation Art, a system artists such as Louise Lawler have been working with for many years. Andy Warhol and Joseph Beuys, two 20th-century art giants, are the focal point of Laurette's reference. His highly personal yet careful investigation possesses the quality of an homage to both Beuys and Warhol, whom he adopts and utilizes for his own intentions. In the case of Beuys, except for some minor deviations, the artist replicates a central late work: Beuys first installed *Plight* in 1985, when he showed it at Anthony d'Offay Gallery in London. Key Beuysian elements such as felt are easily recognized and identified. In the case of *Certificate of Death* the appropriation is not a direct quote; this homage functions differently: Laurette uses the silkscreen print technique Warhol introduced into the realm of high art. For his image, the artist chooses Andy Warhol's death certificate. While some might consider this ghoulish, Laurette does exactly what his idol did before him: adopt images and information, multiply them and ultimately declare them worthy art subjects. By using the same principles as his predecessor, Laurette not only makes statements regarding the art market; he also questions what an original work of art is in an age where anything can be reproduced. Whereas Laurette's works may be seen as praise of his heroes, they are surely critical commentary regarding the laws that govern the making and selling of art.

*1947

lebt in New York

Galerie:

Galerie SixFriedrichLisaUngar
Steinheilstraße 18
80333 München

www.sixfriedrichlisaungar.de

Louise Lawler

Louise Lawler

Als eine der wegweisenden Mitbegründerinnen der Appropriation Art gehört Louise Lawler seit fast dreißig Jahren zu den international erfolgreichen Künstlern. Indem sie sich bestimmte Aspekte der Kunstwerke „aneignet“ bzw. „von ihnen Besitz ergreift“ (deutsch für „appropriation“), gibt sie ihren eigenen Kommentar dazu ab. Das kann dann so aussehen, dass Lawler den unteren Rand eines Pollock-Gemäldes dergestalt fotografiert, dass die untere Hälfte des Fotos eine Suppenterine aus Sèvres zeigt, die im Haus eines Sammlers (hier Elaine Tremaine) mit dem Bild gemeinsam installiert war. Titel: *Pollock and Tureen*.

Durch den Diskurs zur Postmoderne im Allgemeinen und zur Appropriation Art im Besonderen haben wir gelernt, diese Fotos als Kommentare zur Kunst zu verstehen, als Kritik an Eigentum und der Frage des Sinns von Kunstwerken innerhalb und außerhalb von Kunstmuseen. Wir haben die Stichworte Dekonstruktion, Versachlichung, Kontextualisierung gehört und uns aufklären lassen, dass diese objektive Beobachtungen seien. Den Rest der Geschichte erzählen die Arbeiten Lawlers, die uns teils zu lieben alten Bekannten geworden sind, die wir gerne wieder sehen. Das gilt besonders für Fotos, deren Kniff in Auslassungen oder in den Titeln besteht. So in einer Serie von 1991, wo ein Ausschnitt aus einer Jasper-Johns-Flagge dergestalt in ein Lawler-Passepartout gezwängt ist, dass sie sich den Bildausschnitt zu gleichen Teilen mit dem Christie's-Zettel und der Wand des Auktionshauses, in dem dies alles stattfindet, teilt. Die Künstlerin nennt die Arbeit *Board of Directors*. Ein Jasper Johns an Christie's Wand mit Schätzpreisnennung, dazu Nadelfilzwandbespannung und der Titel *Aufsichtsrat*, das lädt natürlich zu Diskursen aller Art ein!



Louise Lawler
It could be Elvis
1994
Cibachrome
74 x 89 cm

Louise Lawler

As one of the inventors of Appropriation Art, Louise Lawler has been an internationally successful artist for the last three decades. It is by appropriating certain aspects of artworks that she makes her own comments about them or about aspects related to them. Lawler has, for example, taken a photograph of the lower portion of a Pollock painting in front of which the owner (in this case Elaine Tremaine) has placed a Sèvres tureen as part of her personal installation in her home. Lawler's title: *Pollock and Tureen*.

Thanks to the postmodern discourse in general and to Appropriation Art in particular we have learned to understand such photographs as comments on art and ownership or issues such as the significance of art in the public or the private realms. Our education in this regard entailed introduction to such terms as deconstruction, contextualization, narrative content, and objective observation. Louise Lawler's art tells the remainder of the story. Over the years we have come to adore her images, and we are always thrilled to see them again. This is especially true for photographs that omit certain content and also for her often thought-provoking titles. A stunning example in this context is a series from 1991 in which a detail of a Jasper Johns *Flag* appears in a photograph together with its Christie's auction sticker. Lawler's image also includes the wall on which the piece is being previewed. Her title: *Board of Directors*. A Jasper Johns on Christie's felt-covered wall with its \$ estimate and this title naturally provokes discourse of all kinds.

*1953

lebt in Schallstadt/Freiburg

Galerie:

Galerie Thomas Flor
Klosterstraße 29
40211 Düsseldorf

www.galerieflor.de

Klaus Merkel

Klaus Merkel

Im Medium Malerei Bilder herzustellen, damit zugleich aber die Voraussetzungen zu analysieren, warum diese Bilder bedeutsam und Gemälde als Kunst relevant werden können, diese Spannung bestimmt das Werk von Klaus Merkel. Seit Mitte der 1980er Jahre rüstet er konsequent sein malerisches Œuvre als diskursiven Raum aus, wo Einzelbilder, Serien und Werkkomplexe stringent aufeinander verweisen, wo jedes Bild seinen Kontext und die Konventionen, denen es entspringt, genauso zeigt, wie es sein spezifisches So-Sein als Gemälde begründet.

Populäre, aber auch längst ideologische Beschreibungsfiguren wie abstrakt / figurativ, sinnlich / konzeptuell, autonom / konditioniert, die die Spielräume der Malerei notorisch limitieren, verabschiedet dieser Ansatz ebenso wie die traditionell an dieses Medium gekoppelten Fetische der Originalität und des Virtuosen, des Subjektiven und gerade deshalb so Authentischen und Einzigartigen (was turnusmäßig zu den im Verhältnis zur Relevanz als Kunst maßlosen Markterfolgen gemalter Flachware führen kann).

Dagegen investieren Merckels Bilder zwar in visuelle Sensationen, scheinen im Farb- und Formenreichtum, variativer Verfeinerung und gestischer Finesse zu schwelgen. Doch im gleichen Zug stiften diese Gemälde ein begriffliches Instrumentarium, was den Status Kunst nicht einfach als gegeben behauptet, sondern dezidiert am Material begründet: Dafür hievt Merkel den historischen und soziologischen Kontext der Bilder, ihre Verfügbarkeit als Reproduktion, die Vereinnahmung in Sammlung und Katalog, die Zwänge der Produktion, der Lagerung und des Vertriebs mit ins Bild: Wenn etwa Malschmutz zum Motiv oder ein früheres Bild zum Gegenstand der Reproduktion als Miniatur und eine Auswahl solcher Miniaturen zur gemalten Ausstellung wird. Wenn der aus den Zitaten anderer Bilder konstruierte Rahmen eines Werks die Bühne frei macht fürs Spiel von Farbe und Gestus. Wenn Schönheit den Umständen abgetrotzt und nicht Selbstzweck ist.



Klaus Merkel

*Gelenk (Installationsansicht) The Most
Contemporary Picture Show, Actually*
Kunsthalle Nürnberg, 2006

Klaus Merkel

To create pictures in the medium of painting, but at the same time thereby to analyze the various preconditions that make these pictures as such significant and that can make painting relevant as art—this tension determines the work of Klaus Merkel. Since the middle of the 1980s, he has consistently outfitted his painterly oeuvre as a discursive space in which individual pictures, series, and work complexes stringently refer to each other. An oeuvre in which every picture shows its context and the conventions it emerges from as precisely as it justifies its specific being—thus as a painting.

This approach bids farewell to still popular, but also long-since ideological figures of description like abstract / figurative, sensual / conceptual, and autonomous / conditioned, which notoriously limit painting's scope of action; it bids farewell also to the fetishes, traditionally coupled with this medium, of originality and of virtuosity, of the subjective and precisely therefore so authentic and unique (all aspects which can lead to the exorbitant market success of painted flatware, which is totally disproportionate to its relevance as art).

In contrast, Merkel's pictures invest in visual sensations and seem to take profit from a wealth of color and forms, refinement of variations, and gestural finesse. But with the same gesture, these paintings create a conceptual toolbox that does not simply assert the status of art as given, but one that justifies it in and through the material. To this end, Merkel paints into the picture its historical and sociological context, its availability as reproduction, its appropriation in collection and catalog, the constraints of production, storage, and distribution: for example, when the painting material becomes a motif or an earlier picture becomes the object of reproduction as a miniature and a selection of such miniature becomes a painted exhibition. When the framework of a piece constructed from quotations from other pictures clears the stage for the play of color and gesture. When beauty is wrested from the circumstances, rather than being a purpose in itself.

Text: Hans-Jürgen Hafner

*1941
lebt in Berlin

Galerie:

Galerie Kienzle & Gmeiner GmbH
Bleibtreustraße 54
10623 Berlin

www.kienzle-gmeiner.de

Verena Pfisterer

Verena Pfisterer

Verena Pfisterer, heute promovierte Psychoanalytikerin, stellte in ihrer kurzen Karriere als Künstlerin stets die Frage nach der Rolle und Funktion von Kunst in der Gesellschaft. Ihr künstlerisches Umfeld war die Düsseldorfer Akademie, wo sie Mitte der 1960er Jahre studierte. Der spielerische Ansatz und vor allem der Aufbau von kommunikativen Strukturen waren grundlegend für die Entwicklung ihrer Arbeiten. Sie intendierte, ein Angebot zu schaffen, das neue Verknüpfungen und Ereignisse möglich macht. Darin entwickelte sie eine unverwechselbare ästhetische Qualität – schuf Silberfallen, konzipierte Lichtbrunnen und entwarf ein blaues Plastikdampfbett.

Jede Produktion und Arbeitsform zielte auf Austausch und Kommunizierbarkeit der unterschiedlichen Bereiche, auf die Übertragung der Idee von einem Medium ins andere. Mit dem Verlangen nach einem Raum der Kommunikation und der Begegnung eng verknüpft, wurden immer wieder Aktionen ins Leben gerufen. Für den Aktionsabend *Frisches*, der 1966 in der Privatwohnung von Jörg Immendorf und Chris Reinnecke stattfand, loteten die Beteiligten aus, was künstlerische Produktion sein kann. Pfisterer experimentierte dafür mit elastischen Hohlkörpern aus Latex. Die Luftballons, die sie dafür wählte, sind unterschiedlich in Form und Farbe. Fasziniert von ihrem ephemeren Charakter, türmte die damalige Studentin sie in einer Raumecke auf.

Nach ihrer erfolgreichen Studienzeit in Düsseldorf zog Pfisterer 1967 nach Berlin. Auf der „Insel im Roten Meer“ hatte sie jedoch keine Künstlerkontakte und war auch finanziell schlecht gestellt. Deshalb entstanden nur noch wenige Arbeiten. Eine, die zu nennen wäre, ist *Menetekel* von 1969. Bereits der Titel des farbigen Objekts, das auf den ersten Blick an minimalistisches Formenvokabular erinnert, trägt eine unheilverkündende Warnung in sich. 1973 war es dann so weit. Pfisterer gab ihren Rückzug aus dem Kunstbetrieb bekannt.



Verena Pfisterer

Rose, 1966, Beitrag zum Aktionsabend *Frisches* mit Beuys, Immendorff, Pfisterer, Reinecke, Walther in der Wohnung von Chris Reinecke und Jörg Immendorff, Düsseldorf, 1966

Verena Pfisterer

In her short career as an artist, Verena Pfisterer, today a psychoanalyst who holds a doctorate, always posed the question of the role and function of art in society. Her artistic milieu was the Düsseldorf Akademie, where she studied in the mid-1960s. Her playful approach and especially her construction of communicative structures were fundamental to the development of her works. She intended to create an offer that made new connections and events possible. She thereby developed an unmistakable aesthetic quality—creating silver traps, conceiving light fountains, and designing a blue plastic steam bed.

Each production and form of work aimed at exchange and the communicability of the various areas, at the transposition of the idea from one medium in another. Closely tied with the desire for a space of communication and encounter, more and more actions were brought to life. For the action evening *Frisches* (fresh things), which was held in 1966 in the private apartment of Jörg Immendorff and Chris Reinnecke, the participants explored what artistic production can be. For her part, Pfisterer experimented with hollow, elastic latex bodies. The balloons she chose for this differed in form and color. Fascinated by their ephemeral character, the then-student piled them up in a corner of the room.

After her successful studies in Düsseldorf, Pfisterer moved to Berlin in 1967. But she had no contacts with artists in the “island in the Red Sea” and was in poor financial shape. So she created few works. One worth mentioning is *Menetekel*, from 1969. The colored object initially recalls a minimalist form vocabulary; its title already bears an ominous warning. In 1973, it was time. Pfisterer announced her withdrawal from the art business.

*1978
lebt in Amsterdam

Galerie:

Ellen de Bruijne Projects
Rozengracht 207 A
1016 LZ Amsterdam

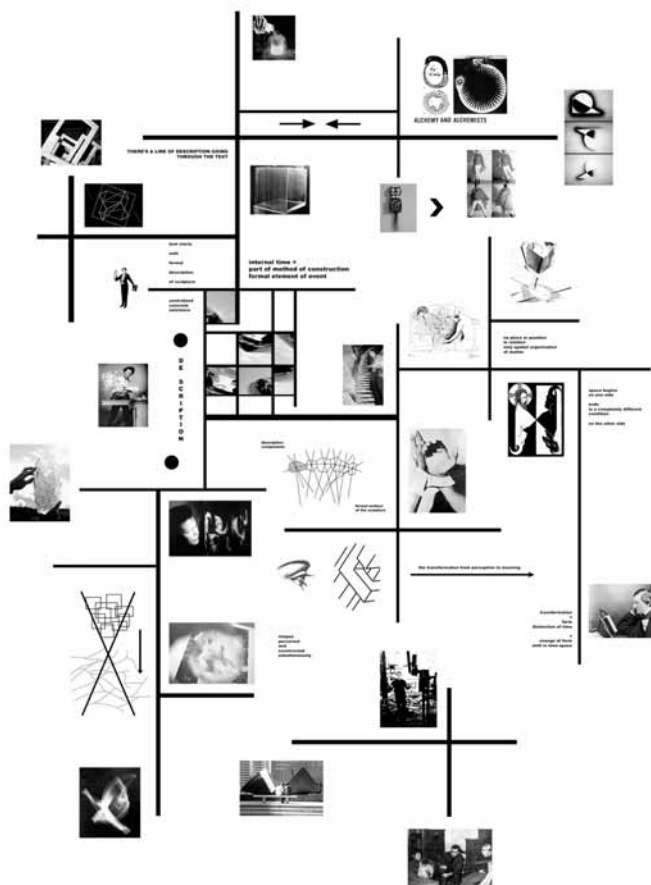
www.edbprojects.nl

Falke Pisano

Falke Pisano

Die junge holländische Künstlerin Falke Pisano ist eine Alchemistin der Formen und Inhalte. Sie verwandelt Texte in Performances, Skulpturen in Konversation und diese wiederum in Bilder, um sie dann in strenge grafische Collagen zu überführen. In den eher festen Aggregatzuständen gilt ihr Interesse dabei unübersehbar dem formalen Repertoire der Klassischen Moderne, vor allem dem Konstruktivismus. Methodisch verdanken ihre linguistischen Strategien der Konzeptkunst der 1970er Jahre viel. Zentrale Fragen sind, wie ein Objekt in verschiedenen Seinsformen existiert, oder wie umgekehrt eine spezifische Daseinsrealität das Objekt in seiner Existenz beeinflusst. Dafür zerlegt sie mit wissenschaftlicher Akribie Ideen und Sprache, die im Zentrum ihrer Arbeit steht, um formale Ideen mit Theorien zu verschränken und theoretischen Konzepten Form zu geben.

Ihr Film *A Sculpture turning into a Conversation, part zero and part one*, der von mehreren Postern und einer Publikation vervollständigt wird, ist ein besonderes Beispiel von Verwandlung eines konkreten Objekts, genauer eines konkreten abstrakten Objekts in Text und umgekehrt. Pisano als konstruierende Künstlerin, wie sie ihre Rolle in der Arbeit selbst beschreibt, untersucht, wie eine mögliche Existenz zu definieren sei, die als Objekt deutlich wird. Kongenial verbindet Pisano dafür die ihrer Arbeit zugrunde liegenden Überlegungen zur Flexibilität künstlerischer Formen mit parapsychologischen Phänomenen und alchemistischen Vorstellungen, deren zentrale Geheimnisse seit Jahrhunderten um die Wandlung eines Materials in ein anderes kreisen. Auf durchaus unterhaltensame Weise geht Pisano so der Frage nach, in welche Zustände sich eine Skulptur materialisiert und wie oder ob ihre verschiedenen Aggregatzustände unterschieden werden sollten.



A SCULPTURE TURNING INTO A CONVERSATION

Falke Pisano

Falke Pisano

A Sculpture turning into a Conversation,
part zero and part one (Detail)

2006

DVD

Falke Pisano

The young Dutch artist Falke Pisano is an alchemist of forms and contents. She turns texts into performances, sculptures into conversation, and these in turn into pictures, which she then converts into rigorous graphic collages. In the more solid aggregate states, her interest thereby is unmistakably in the formal repertoire of Classic Modernism, especially Constructivism. Her linguistic strategies owe much to the Concept Art of the 1970s. The central questions are how an object exists in differing forms of being and, vice versa, how a specific reality of being influences the object in its existence. To this end, she dissects with scientific meticulousness ideas and language, which stands at the center of her work, in order to interlock formal ideas with theories and to give theoretical concepts form.

Her film *A Sculpture turning into a Conversation, part zero and part one*, which is completed with several posters and a publication, is a particular example of the transformation of a concrete object—or more precisely of a concrete, abstract object—into text and vice versa. As a constructing artist, as she describes her role in the work, Pisano investigates how to define a possible existence that becomes clear as an object. For this, Pisano congenially ties the ideas on the flexibility of artistic forms—ideas underlying her work—to parapsychological phenomena and alchemical ideas whose central secrets have revolved for centuries around the transformation of one material into another. Quite entertainingly, Pisano thereby pursues the question of the states in which a sculpture materializes and how or whether its various aggregate states should be distinguished.

1930–1985

Galerie:

Galerie Mehdi Chouakri
Invalidenstraße 117
10115 Berlin

www.mehdi-chouakri.com

Charlotte Posenenske

Charlotte Posenenske

Das Werk von Charlotte Posenenske ist komplex. In weniger als einer Dekade entwickelte sie Arbeiten, die von der Fläche über Faltungen und Reliefs hin zu Objekten führten. Sie alle sind Serien und haben den Status von reproduzierbaren Prototypen. Man möchte diesen Objekten, die das Verhältnis von Innen und Außen zum Thema haben, noch viele Rekonstruktionen und Varianten wünschen. Denn nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass sie je nach Kontext veränderbar sind, können ambivalente Lesarten produktiv gemacht werden.

Posenenskes Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk als Original (es gibt ein Zertifikat, das eine Rekonstruktion autorisiert), mit der Autorschaft (viele ihrer Arbeiten sind nicht signiert) und ihre Einbindung von industriell Hergestelltem (das Material und das serielle Verfahren) haben bis heute nichts an Brisanz verloren. Ihre Arbeiten sollten benutzt und bewegt werden: „Ich mache Serien (...), um innerhalb eines Systems kombinierbare Elemente zu haben, um etwas Wiederholbares, Objektives zu machen und weil es ökonomisch ist. Die Serien könnten Prototypen für eine Massenproduktion sein.“

Bedeutsam aus heutiger Perspektive ist weniger, dass Arbeiten wie beispielsweise die *Serie D* der Massenproduktion entsprechen, sondern dass sie einen Raumanspruch und eine Präzision besitzen. Die Dokumentation der Ausstellung *Dies alles, Herzchen, wird einmal dir gehören* von 1967 zeigt, wie die Künstlerin Anweisungen für das Umbauen der Vierkantrohre gibt. Immer neue Konfigurationen der feuerverzinkten Module aus Stahlblech entstehen vor den Augen der Betrachter.

Trotz großer Beachtung ihrer Arbeiten gab Posenenske die Kunst zugunsten der Soziologie auf. Sie begründete diesen Schritt 1968 in einem Manifest, in dem sie die Auflösung der Kunst hin zur „Ware von vorübergehender Aktualität“ beschrieben hat. Und fügte hinzu: „Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, dass Kunst nichts zur Lösung drängender gesellschaftlicher Probleme beitragen kann.“



Charlotte Posenenske
Vierkantreihe Serie D (Rekonstruktion)
1967-2008
14 Elemente aus Stahlblech
Maße variabel

Charlotte Posenenske

The oeuvre of Charlotte Posenenske is complex. In less than a decade, she developed works leading from the surface through folds and reliefs to objects. They are all series and have the status of reproducible prototypes. One wishes these objects, whose theme is the relationship between interior and exterior, many more reconstructions and variants. Not least because they are changeable depending on the context, ambivalent readings can be made productive.

Posenenske's explorations of the work of art as original (there is a certificate that authorizes a reconstruction), with authorship (many of her works are not signed), and with their involvement in what is industrially produced (the material and its serial process) have lost nothing of their explosive power to this day. Her works are to be used and moved: "I make series ... in order to have combinable elements within a system, in order to make something repeatable and objective, and because it is economical. The series could be prototypes for mass production."

That a work, for example the *Serie D*, corresponds to mass production is less important from today's perspective than that it has a spatial claim and precision. The documentation of the exhibition *Dies alles, Herzchen, wird einmal dir gehören* (all of this, darling, will someday be yours) from 1967 shows how the artist gives instructions for remodeling the square tube. Ever-new configurations of the heat-galvanized modules of sheet steel arise before the viewers' eyes. Although her works gained great respect, Posenenske gave art up for sociology. She explained this step in 1968 with a manifesto in which she described the dissolution of art in favor of "the commodity of transient timeliness". And she added: "It is hard for me to accept that art cannot contribute anything to the solution of pressing societal problems."

*1983
lebt in Belgien

Galerie:

hoet bekaert gallery
Rodelijvekenstraat 28
9000 Gent

www.icts.be

Kelly Schacht

Kelly Schacht

Kelly Schachts Installation ist zunächst nichts weiter als eine leere, jedoch vollständig funktionsfähige Bühne: Sie verfügt über ein erhöhtes Podest, einen Vorhang, Beleuchtung, sogar einen klassischen Hintereingang; auf dem Boden liegen zwei Megafone, angeschlossen und bereit, benutzt zu werden. Doch weit davon entfernt, das Parkett für eine Aufführung oder Performance abzugeben, fungiert Schachts Bühne – die sie in ähnlicher Ausführung bereits auf der Art Brussels gezeigt hat – in erster Instanz eher wie ein „Anti-White-Cube“, wie die projektive „Black Box“ von Kino oder Theater, passgenau in die Messezelle ihrer Galerie eingebaut. Sie ist so nicht nur raumgreifend, sondern okkupiert den Ausstellungsraum komplett. Statt etwas vorgeführt zu bekommen, werden hier – im Blick in den leeren, schwarzen Raum – eher Erwartungshaltungen geschürt, jedoch nur, um sie konsequent zu enttäuschen. Stattdessen stülpt sich diese Bühne in einer Gegenbewegung gleichsam nach außen in den Raum der Messe: Projektionsfläche für das, was vor ihr und nicht auf ihr abläuft – das Theater des Kunstmarkts. Aufgeführt wird hier so weniger ein Stück, sondern eher das Prinzip der Aufführung selbst. Es wird weniger eine Aussage formuliert, sondern vielmehr das Prinzip der Aussagefähigkeit als leere (und konkret zu besetzende) Form vorgeführt. Hinter dem Kommentar zum Treiben des Kunstbetriebs erhebt sich in Schachts Installation jedoch noch eine zweite Dimension: Dank der vollen Funktionsfähigkeit der Bühne besteht zumindest die Möglichkeit, sie in realiter zu okkupieren und so dem Spiel aus Projektion und Selbstreferenz zu entkommen: eben nicht nur kritisch-reflexiver Kommentar auf das Theater des Kunstmarkts, sondern auch – zumindest im Möglichkeitsraum – Infragestellung von dessen Formulierung.



Kelly Schacht
C-08S SOLO SHOW
2007
Verschiedene Materialien

Kelly Schacht

Kelly Schacht's installation is initially nothing more than an empty, but fully functional stage; it has a raised podium, a curtain, lighting, and even a classical rear entrance; on the floor lie two megaphones, plugged in and ready to be used. But far from providing the venue for a performance, Schacht's stage—which she previously showed in a similar version at the Art Brussels—functions primarily more like an “anti-White Cube”, like the projecting “black box” of a cinema or theater; it is built to fit perfectly into her gallery's fair stand. In this way, it is not only expansive; it also fills the exhibition space completely. Rather than presenting something—in the glimpse into the empty, black space—this raises expectations, only to thoroughly disappoint them. Instead, it is as if this stage turns, in a counter-movement outward, into the space of the fair: a projection screen for what transpires in front of it and not on it—the theater of the art market. Thus, here it is less a play that is performed than the principle of performance itself. She doesn't formulate a statement as much as she presents the principle of the statement as an empty form (which is to be concretely occupied). Behind the commentary on the doings of the art world, however, a second dimension emerges in Schacht's installation: thanks to the stage's complete functional adequacy, there is at least the possibility of indeed occupying it and thus escaping from the game of projection and self-reference: not just a critical-reflective commentary on the theater of the art market, but also—at least in the space of possibility—a questioning of its formulation.

Text: Dominikus Müller

*1978

lebt in Frankfurt am Main
und Rotterdam

Galerie:

Galerie Reinhard Hauff
Paulinenstraße 47
70178 Stuttgart

www.reinhardhauff.de

Lasse Schmidt Hansen

Lasse Schmidt Hansen

Die Arbeiten von Lasse Schmidt Hansen drehen sich um die Begriffe Norm und Abweichung, Regel und Ausnahme. Seine subtilen Eingriffe – Objekte, Bilder und Situationen –, mit denen der Künstler genauso flaneurhaft wie diagnostisch-präzise die Gegebenheiten unter Beobachtung nimmt, widmen sich den Resten des Realen, wie sie hinter jeglicher Form von Standardisierung lauern, und der latenten Unsicherheit, die in einem Konzept wie Normalität, ihren Normierungen und Regularien mitschwingt: etwa im schlichten Nebeneinander zweier Modelle eines klassischen Design-Stuhls, in der spezifischen Weise, ein handelsübliches IKEA-Regal zusammenzubauen oder auch, wie im Falle von *In Your Eyes* (2008), im Herstellen einer Versuchsanordnung, bei der ein vorgefundenes Hemd zum Akteur eines lakonisch-komplexen Kammerspiels über die Zusammenhänge von Zeit, Ort und Kontext wird.

Selbstverständlich sind es nicht diese Dinge selber, all die mehr oder weniger zufällig gefundenen Objekte, die der Künstler in sein künstlerisches Verfahren einbezieht und die, derart veredelt, deswegen zur Kunst würden. Es sind die modellhaften Dislozierungen, die Schmidt Hansen unter den Voraussetzungen von Kunst, anhand des komplexen Bezugsrahmens, den sie einerseits ermöglicht und andererseits beschreibbar macht, vornimmt, wenn er die feine Differenz, die zwischen den Gegebenheiten und dem jeweiligen Blick darauf besteht, sichtbar und deswegen signifikant werden lässt.

Lasse Schmidt Hansens modellhafte Miniaturen an der Grenze zwischen Kunst und Realität sind fragile Allegorien darüber, wie sich Wirklichkeit konstituiert. Was sie bedeutsam macht, ist die Sprengkraft, die sie aufgrund ihrer Voraussetzungen gegenüber diesen Voraussetzungen entwickeln: mit genug Zündstoff dafür, einen Riss durch jene Ordnung zu treiben, als die uns die Wirklichkeit jeweils erscheint; ein Riss, der groß genug dafür ist, dass durch ihn hindurch tatsächlich ein Moment des Wirklichen dringt.



Lasse Schmidt Hansen
In Your Eyes
2008
Verschiedene Materialien
Maße variabel

Lasse Schmidt Hansen

The works of Lasse Schmidt Hansen revolve around the concepts of norm and deviation, rule and exception. The subtle interventions—objects, pictures, and situations—with which the artist observes given circumstances like someone out for a stroll but also with a precise, diagnostic eye, are devoted to the remnants of the real, as they lurk behind every form of standardization, and to the latent insecurity that is inherent in a concept like normality, its norms, and its regulatives: for example in the simple juxtaposition of two models of a classic design chair, in the specific way of constructing a common IKEA shelf, or also, as in the case of *In Your Eyes* (2008), in producing an experimental arrangement in which a found shirt becomes the actor in a laconic-complex chamber play about the connections of time, site, and context.

Of course it is not these things themselves, all these more or less coincidentally found objects, that the artist integrates in his artistic procedure and that, thus ennobled, became art. Rather, they are the model-like dislocations that, under the preconditions of art, on the basis of the complex frame of reference that makes them possible and describable when Schmidt Hansen makes the subtle difference that exists between the circumstances and the respective views of them visible and thus significant.

Lasse Schmidt Hansen's model-like miniatures at the boundary between art and reality are fragile allegories for how reality constitutes itself. What makes them significant is the explosive power that they develop due to their preconditions in relation to these preconditions: with enough dynamite to create a fissure through the order that, at a particular time, seems like reality to us: a fissure that is big enough to let reality actually push through it for a moment.

*1972

lebt in Berlin und Lissabon

Galerie:

Cristina Guerra Contemporary Art
Rua St Ant.-Estrela 33
1350-291 Lisboa

www.cristinaguerra.com

Noé Sendas

Mimesis, die Grundlage unseres Glaubens an die Kunst, wurde seit Beginn der Moderne zunehmend durch das „rhetorische“ Bild der Neuzeit und das „mechanische“ Bild der Moderne ersetzt. Die damit verbundene Vorstellung vom Subjekt als Mittelpunkt, die zentrale Bedeutung des Ich als Betrachter und des Ich als Schöpfer ging dabei erstaunlicherweise nicht verloren, sondern hat durch Fotografie und Film weltweite Verbreitung erfahren. Trotzdem – oder vielleicht gerade deshalb – befindet sich die Gestaltung des Ich als Antlitz und Körper in der Krise. Historisch in christlicher Theologie verwurzelt und daher von Anfang an problematisch, war das zu erwarten. Allerdings hat sich die Dichotomie von Körper und Seele inzwischen in die zeitgenössische Dichotomie von Körper und einem seiner Organe, dem Gehirn, verwandelt. Den Sturz des Ich fixiert Noé Sendas' jüngste Kunstfigur *Fallen* (2008), die der ikonischen Einstellung aus Wim Wenders' *Himmel über Berlin* nachempfunden ist, in der der Engel Damiel freiwillig aus dem Himmel in die Welt stürzt. Sie ist die jüngste einer Reihe gesichtsloser Skulpturen, die Sendas seit 2000 in der Warteschleife schier unendlicher Gegenwart verharren lässt. Die erste dieser Welt abgewandten, autopoetischen Figuren entstand bezeichnenderweise für eine Kunstmesse und trug unverkennbar autobiografische Züge. Inzwischen ist die verzweifelt romantische Idee einer unbedingten Identifikation des Künstlers mit seinem Werk erodiert. An ihre Stelle trat die Konstruktion von Realität aus dem Vorrat existierender Bilder, so dass man sich von ihnen distanzieren kann. Nicht mehr der Künstler spiegelt demnach die Welt, sondern vielmehr spiegelt die Welt den Künstler.



Noé Sendas

The sky from Under Berlin

2008

Verschiedene Materialien

Maße variabel

Noé Sendas

Mimesis, the foundation of our belief in art, has been increasingly replaced since the beginning of modernity by the “rhetorical” picture of the post-medieval era and the “mechanical” picture of Modernism. The associated idea of the subjective individual as focus, the central importance of the ego as viewer and as creator was not lost, astonishingly, but was spread around the world by photography and film. Nonetheless—or perhaps precisely for that reason—the shaping of the ego as face and body is in crisis. Historically rooted in Christian theology and thus problematical from the beginning, this was to be expected. But the dichotomy between body and soul has meanwhile turned into the contemporary dichotomy between the body and one of its organs, the brain. The fall of the ego is captured in Noé Sendas’ most recent art figure *Fallen* (2008), based on the iconic image from Wim Wenders’ *Wings of Desire* in which the angel Daniel voluntarily falls from heaven into the world. *Fallen* is the most recent of a series of faceless sculptures that, since 2000, Sendas has put in the waiting line of a sheer endless present. The first of these autopoetic figures that are turned away from this world was created, significantly enough, for an art fair and bore unmistakably autobiographical features. The desperate romantic idea of the artist’s absolute identification with his work has meanwhile eroded. In its place has come the construction of reality from the stock of existing images, so that one can distance oneself from them. This implies that the artist no longer mirrors the world, but rather the world mirrors the artist.

*1960

lebt in Belgrad und Wien

Galerie:

CHARIM Galerie
Dorotheergasse 12
1010 Wien

www.charimgalerie.at

Milica Tomic

Milica Tomic

Milica Tomic thematisiert in ihren Videoarbeiten häufig die komplexen Beziehungen zwischen Identitäts- und Geschlechterrollen, Nationalismus und Rassismus. Die Belgrader Künstlerin interessiert sich dabei für Widersprüche in der Geschichte, für die Möglichkeiten der subjektiven Kamera und für Verfremdungseffekte im Film. In einer Arbeit etwa, in deren Zentrum das krisenreiche Leben ihrer Mutter im aufbrechenden ethnischen Nationalismus des ehemaligen Jugoslawiens steht, wählt sie analog zu den Bruchstellen in der Erzählung Schwarzfilm-Passagen mit bildhaft-geräuschvollen Tonsequenzen, um die Widersprüche und Zäsuren auch in den medialen Mitteln sichtbar zu machen. In einem anderen Video skandiert sie in 65 Sprachen: „Ich bin Milica Tomic, ich bin Österreicherin, Serbin, Britin, Koreanerin.“ Jeder Satz (de-)konstruiert die Politik mit nationalen und ethnischen Identitäten.

Ein Ansatz, den Tomic in *Container* fortführt. Spätestens hier beginnt sie die Machtverhältnisse zwischen den Mitgliedern einer kapitalistischen Gesellschaft kritisch zu hinterfragen. Ein Thema, das sie 2007 in *From Socialism to Capitalism and Then Back* mit Bezug auf unterschiedliche Kunstsysteme forciert. Da Kunst als Ware aus der Perspektive des ehemaligen Ostblocks als paradox erfahren wird, nimmt sie diese Tatsache besonders aufs Korn.

Die ersten Interviews für diese Filmreihe entstanden 2005. Heike Munder, Beatrix Ruf und vor allem Saša Marković Mikrob legen ihre Meinung zum Kunstmarkt, zur Selbstvermarktung und seinen funktionalen Ausdifferenzierungen im Wechselverhältnis von alten und neuen Institutionen dar. Fragen der Macht und der Erwartungshaltungen, aber auch Veränderungen hinsichtlich künstlerischer Produktionsbedingungen sind in ihren Überlegungen zentral. Tomic fordert mit diesen Videos dazu auf, neue Visionen zu entwickeln: „Wenn wir über einen möglichen, aber nicht realen Markt nachdenken, haben wir auch die Freiheit, interessante Visionen zu entwickeln.“ Recht hat sie!



Milica Tomic (in Zusammenarbeit
mit Saša Marković-Mikrob)
*From Socialism to Capitalism
and Then Back* (Still)
2007, Video

Milica Tomic

In her video works, Milica Tomic often takes as her theme the complex relationships between identity and gender roles, nationalism, and racism. The Belgrade artist is thereby interested in contradictions in history, in the possibilities of the subjective camera, and in estrangement effects in film. For example in a work centered on the crisis-ridden life of her mother during the rise of ethnic nationalism in the former Yugoslavia, she chooses black-and-white film passages with vivid/noisy sound sequences that are analogous to the breaks in the narrative, in order to make the contradictions and breaks in the media means visible as well. In another video, she chanted in 65 languages: "I am Milica Tomic, I am an Austrian, a Serb, an Englishwoman, a Korean." Every sentence (de-)constructs politics conducted with national and ethnic identities.

Tomic continues this approach in *Container*. Here, at the latest, she begins to critically question the power relationships among the members of a capitalistic society—a theme that she pushed in relation to a variety of art systems in 2007 in *From Socialism to Capitalism and Then Back*. From the perspective of the former Warsaw Pact viewing art as a commodity is experienced as a paradox, so she is especially critical of this fact.

The first interviews for this film series were conducted in 2005. Heike Munder, Beatrix Ruf, and above all Saša Marković Mikrob present their opinions about the art market, about self-marketing and its functional differentiation in the interrelation between old and new institutions. Questions of power and expectations, but also of changes in regard to the conditions of artistic production, are central to their considerations. With these videos, Tomic calls for the development of new visions: "If we think about a possible, but not real market, we also have the freedom to develop interesting visions." How right she is!

*1980
lebt in Wien

Galerie:

Georg Kargl Fine Arts
Schleifmühlgasse 5
1040 Wien

www.georgkargl.com

Nadim Vardag

Nadim Vardag

Eine seltsame Leere regiert die installativen Szenarien, herrscht sogar noch in den einzelnen skulptural-funktionalen Objekten, den Retuschen, den kurzen Film-Loops und Zeichnungen von Nadim Vardag. Stillgelegte Screens, die in Form und Bauart die Illusions- und Begehrensmaschine Kino aufrufen; filigrane, zugleich mechanische Coolness wie taktil-virtuose Hingebung transportierende Blätter zur Apparatur der Projektion, den Techniken der Wahrnehmung; verschiedene Arbeiten, die mehr oder weniger direkt auf Filme referieren: sie dekonstruktiv adaptieren, wie die auf das bloße Abspielen der Untertitel vor Schwarzbild reduzierte Aneignung von Antonionis *La Notte*, oder filmische Momente scheinbar sentimental fetischisieren, wie ein geloopter Moment aus Joe Mays Stummfilm *Asphalt*.

Ähnlich wie die Welt des Kinos blitzen in Vardags Werk Methoden und Themen der jüngeren Kunstgeschichte auf: das formale Arsenal der Ortsspezifik, die Wiederholungstechniken der Appropriation Art etwa, ohne dass sich damit noch in irgendeiner Weise die einst versprochene Aussicht auf deren kritisches Potenzial, der Entzauberung der Konstruktion Kunst und des trügerischen Wesens ihrer Bilder verbinden ließe.

Das ebenso ästhetisch Zwingende wie konzeptionell Provokante in Vardags Arbeiten liegt in der raffinierten Präsenz, dem Ausgetüfelten und Akribischen in Planung und Machart, während die so produzierten Objekte vor allem Platzhalter für etwas anderes zu sein scheinen. Genauso elegant wie opak, so effektvoll-offensichtlich wie unnahbar sind diese Dinge Studien über Präsenz und Abwesenheit; sind Zeichen für unser unausrottbares Begehren nach „mehr“, etwas, das wir zwar anhand der Dinge unmöglich sehen können, aber uns umso hartnäckiger irgendwo in ihnen oder jenseits von ihnen wünschen. Ein latentes Begehren, das nicht der letzte Grund dafür sein dürfte, dass wir uns Konstruktionen wie „Ware“ und Versprechungen wie die der „Kunst“ lebendig erhalten.



Nadim Vardag

Black Screen

2008

MDF, Holz, Beize, Tafellack

213 x 120 x 250 cm

Nadim Vardag

A kind of a strange emptiness rules the installational scenarios and even the individual sculptural-functional objects, the retouchings, the short film loops, and the drawings of Nadim Vardag. Useless screens whose form and construction call up cinema as an illusion and desire machine; pictures of the apparatus of projection, the techniques of perception that transport filigreed and simultaneously mechanical coolness and tactile-virtuoso devotion. Various works refer more or less directly to films: Vardag deconstructively adapts them, like the appropriation of Antonioni's *La Notte* reduced to the mere playing of the subtitles against a black background, or seemingly sentimentally fetishizing cinematic moments, like a looped moment from Joe May's silent film *Asphalt*.

As with the world of cinema, in Vardag's oeuvre methods and themes of recent art history flash up: the formal arsenal of site-specificity, Appropriation Art's techniques of repetition, although in no way can this be connected with the once-promised prospect of their critical potential, the disenchantment of the construction "art" and of the deceptive essence of its pictures.

What is aesthetically compelling as well as conceptually provocative in Vardag's works lies in the clever presence, the well-tinkered and meticulous planning and design, while the objects thereby produced seem to be primarily placeholders for something else. As elegant as they are opaque, as effective and obvious as they are unapproachable, these objects are studies in presence and absence. They are signs for our ineradicable desire for "more", something that, because of them being real things, it is impossible for us to see, but that we wish from them all the more stubbornly, somewhere in them or beyond them. A latent desire that is probably not the last reason why we keep constructions like "commodity" and promises like that of "art" alive.

1928-1987

Galerie:

Galerie Thaddaeus Ropac GmbH
Mirabellplatz 2
5020 Salzburg

www.ropac.net

Andy Warhol

Andy Warhol

Wer seinen Arbeitsplatz *factory* betitelt und dort kommunal lebt und leidet, produziert und, mehr noch, produzieren lässt, bei dem ergeben sich kaum Gründe zu der Annahme, dass es sich hier um jemanden handeln könnte, der Berührungängste mit dem Kunstmarkt hat. Bei Andy Warhol besteht der Quantensprung, das Innovative seiner Arbeit, gerade in dem Umstand, wie ein Marketender einen Markt zu bedienen, der aus Eitelkeiten besteht und jeden Tag, jede Stunde bedient werden möchte.

Die vorgestellten Arbeiten sind insofern eine Anomalie innerhalb dieses Diktums, als Warhol hier ganz persönlich zu Papier und Bleistift griff und etwas tat, was er während seiner gesamten Künstlerkarriere immer wieder tat: Er porträtierte – meist nach fotografischen Vorlagen – mehr oder minder berühmte Persönlichkeiten. Mit *Charles Aznavour* (1979), *Rod Stewart* (ca. 1978) und *Ryuichi Sakamoto* (1983) liegt eine repräsentative Auswahl vor, die, gemessen an den geltenden Kriterien, etwas „mehr“ ein originaler Andy Warhol ist als die diversen fotomechanisch produzierten Werke des Künstlers.

Eben diesem Umstand aber, der Frage also danach, was ein Original zu einem Original macht, verdankt Warhol einen Gutteil seiner Berühmtheit. Bei den hier vorgestellten Blättern stellt sich diese Frage natürlich nicht, denn sie sind im traditionellen Sinn Originale: Von der Hand eines Künstlers gezeichnet und im Nachlass als originale Handzeichnungen verzeichnet. Apropos Originale: Es ist für zahlreiche Fälle belegt, dass Warhol Arbeiten vorgelegt wurden, die er – lächelnd und sein typisches „great“ hauchend – nur zu gern signierte. Unvergessen in diesem Zusammenhang, wie Warhol und Beuys in Düsseldorf gemeinsam Hundertmarkscheine signierten: Einer das Recto, der andere das Verso.



Andy Warhol
Charles Aznavour
Grafit auf HMP Paper
79,7 x 60,3 cm

Andy Warhol

An artist who calls his workplace *factory* and who lives and works communally, while he either produces or allows works of art be produced, can hardly be suspected of having a problem with the art market. In the case of Andy Warhol, his revolutionary innovation is the fact that he declared himself part of the market and its unlimited vanities. He was ready to serve this ravenous market's need for nourishment every minute of the day.

The very personal quality of the works shown here is somewhat unusual in light of Warhol's general dictum. These hand-drawn portraits are something he did throughout his career: He took paper and pencil and drew—mostly copying photographs. *Charles Aznavour* (1979), *Rod Stewart* (c. 1978), and *Ryuichi Sakamoto* (1983) are a typical selection for this type of work. Measured against the uncounted photomechanical reproductions Warhol made, these drawings are somewhat 'more original'.

Yet, the question what makes an original work of art is a focal point in Warhol's oeuvre and accounts for much of his fame. In this case, however, the question does not arise, as the artist created the drawings and they appear in the estate inventory as originals. A propos originals: Numerous instances are known in which Warhol happily signed works that were put in front of him, smiling, as if he were expressing his prototypical "great". One famous anecdote clarifies this issue: Warhol and Beuys once met in Düsseldorf. At some point, they sat down and began to sign 100 Deutschmark notes together: One signed the front and the other the back.

*1943
lebt in London

Galerie:

Galerie Christian Nagel
Richard Wagner-Straße 28
50674 Köln

www.galerie-nagel.de

Stephen Willats

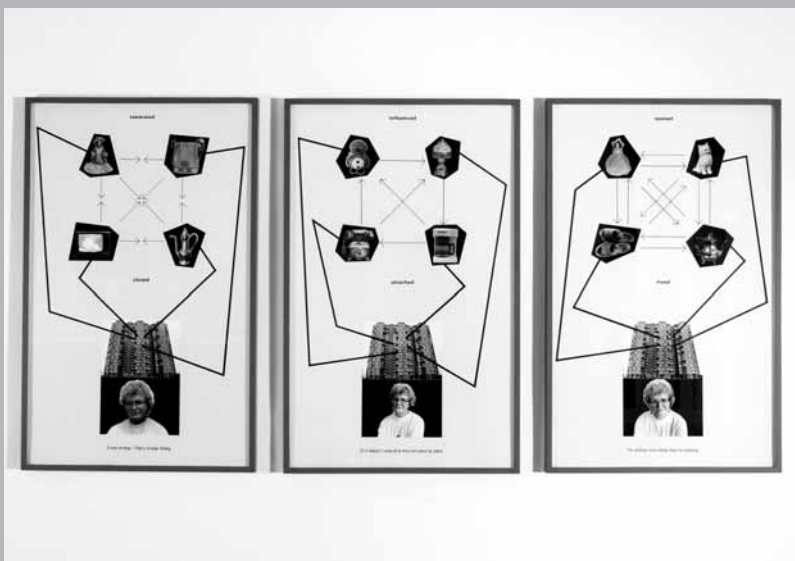
Stephen Willats

Laut Selbstaussage „konzeptueller Gestalter“, integriert Stephen Willats seit den frühen 1960er Jahren unterschiedlichste Disziplinen, etwa Soziologie, Kybernetik, Urbanistik oder Verhaltensforschung, und ebenso verschiedene Medien, Gestaltungs- und Handlungsweisen in sein künstlerisches Projekt. Individuelle Lebenswirklichkeiten und soziale Realität nicht nur künstlerisch zur Darstellung zu bringen, sondern konkret als Macht- und Interessenszusammenhänge erkennbar zu machen und in Hinblick auf die sie formierenden Faktoren kritisch zu reflektieren ist die thematische Leitlinie eines Ansatzes, der – zwar deutlich aufs Kunstfeld bezogen und sensibilisiert für die Regeln der Kunst – damit dennoch auch auf gesellschaftliche Wirksamkeit zielt.

Information, deren Gestaltung und, noch weitaus wichtiger, ihre Gestaltbarkeit sind die zentralen Begriffe, auf denen Willats' Projekt baut, worin er als Künstler, Designer oder Herausgeber auftritt, oder für das er partizipatorische Modelle, Interviews, soziale Begegnungs- und Interaktionsformen oder Verhaltensstudien initiiert.

Seine Rollen- und Methodenwechsel bedeuten freilich auch eine dauernde Reflexion dessen, was im Kunstfeld formal, inhaltlich und kontextuell möglich ist, was Kunst als ästhetisches Regelwerk und zugleich gesellschaftliche Vereinbarung darüber hinaus ermöglichen könnte.

Speziell Stephen Willats' Diagramme, seine auf umfangreichen Recherchen basierenden Foto-, Grafik- und Texttableaus samt ihrer modellhaft-wissenschaftlichen Anmutung, aber auch die davon radikal entschlackten und formal ästhetisiereten Papierarbeiten wie die *Democratic Grid*- oder *Conceptual Tower*-Serien vermitteln einen Eindruck von der Pointiertheit dieser Arbeit: Weder bloßes Dokument noch schicker Augenschmaus, zugleich methodisch reflektiertes Denkmodell und formschönes Artefakt, zeigen diese Arbeiten, was speziell das Mittel „Kunst“ kann. Und dass, bei aller Apartheit der Kunst, unweigerlich ein sozialer Rest bleiben wird.



Stephen Willats

Contrasts in Form And Meaning

November 1990 / Juli 1991

Fotografien, Acryl, Tinte, Letraset Text auf

Karton, drei Teile, jeweils 97 x 60 cm

Stephen Willats

A “conceptual designer” by his own description, Stephen Willats has integrated in his artistic project since the early 1960s the most various disciplines, including sociology, cybernetics, urbanistics, and behavioral science, and equally diverse media and modes of designing and acting. Not only to artistically depict the individual life realities and social reality, but also to critically reflect upon them and the factors that shape them, is the thematic guideline of an approach that—while clearly directed at the realm of art and sensitized to the rules of art—nonetheless also aims at societal effectiveness.

Information, its design—and, much more important, its susceptibility to design—are the central concepts on which Willats’ project is based, in which he acts as an artist, a designer, or editor or for which he initiates the participatory models, interviews, and forms of social encounter or interaction.

His shifts in role and method, of course, also imply a constant reflection on what is formally, substantively, and contextually possible in the realm of art and on what art, as an aesthetic set of rules and at the same time as a societal agreement, could make possible.

In particular Willats’ diagrams, his photo, graphic, and text tableaux based on extensive research with their model-like, scientific appearance, but also the works on paper that are radically stripped of that appearance and formally aestheticized, like the *Democratic Grid* and *Conceptual Tower* series, convey an impression of how trenchant this work is: Neither a mere document nor a chic feast for the eyes, but at the same time a methodologically-reflected conceptual model and a beautifully formed artifact, these works show what the means “art” can specifically do. And they show that, however beautiful art is, a social remnant will inevitably remain.

*1959

lebt in Köln und Moskau

Galerie:

Gallery Marina Goncharenko
2A/1 Leont'evskiy pereulok
125009 Moscow

www.gmgallery.com

Vadim Zakharov

Vadim Zakharov

Die Kunst ist ein Komplize des Spätkapitalismus. Schuld daran ist das existierende Verteilungs-, Konsum- und Ausstellungssystem. Unter diesem Blickwinkel haben Zakharovs in Sandwichtechnik zusammengesetzte Porzellanskulpturen nicht nur mit dem inhaltlichen Gegensatz von Gaius Plinius Caecilius Secundus' gedanklicher Eleganz und der anmaßenden Simplizität neobarocker und frühtouristischer Kleinskulptur zu tun, sondern auch viel mit künstlerischer Originalität, mit den Diskussionen zum „Kampf um die Bedeutungsstiftung“, wie Joseph Kosuth den Prozess authentischer Kulturproduktion beschreibt, der eine Arbeit im Kontext des Autors verankert und wirklich werden lässt. Ganz nebenbei hebt sich in den russischen Porzellanen der stets vermutete Gegensatz des Konzeptuellen zum Visuellen auf, der seit Duchamp bis heute unter dem Begriff der Dematerialisierung Grundlage aller Konsumkritik ist. Kriterien kultureller Geschmacksbildung wie Schönheit, Qualität oder Einzigartigkeit sind auf das in Lagen geschichtete Objekt nicht anwendbar. Die Logik des Dialogs der einzelnen Teile untereinander folgt eher narrativen Strukturen.

Die Rolle als Archivar, in der uns Zakharov, der zur jüngeren Generation des sogenannten Kreises der Moskauer Konzeptualisten gehört, in zahlreichen Arbeiten begegnet, zeigt, dass es gerade die Sprache ist, der er sich im besonderen Maße verpflichtet fühlt. Für ihn ist sie die Basis russischer Kultur und nicht der singuläre Moment Anfang des 20. Jahrhunderts, in dem sie die Avantgarde der bildenden Kunst darstellte. So radikalisiert und interpretiert er sprachliche Konzepte mit dem Ziel, ein Gleichgewicht zwischen ihnen und den alles beherrschenden Bildkonzepten zu erreichen. Ging es ursprünglich darum, in der Sowjetunion herrschende Ideologien danach zu untersuchen, was sie zu Ideologien machte, spiegeln sich diese Formen der Selbstinszenierung heute in den meisten geschlossenen Systemen, auch dem der Kunst.



Vadim Zakharov
Gaius Plinius Caecilius Secundus. Letters.
aus der Serie *The Russian Porcelain*
2006
Verschiedene Materialien

Vadim Zakharov

Art is an accomplice of late capitalism. To blame is the existing system of distribution, consumption, and exhibition. From this viewpoint, Zakharov's porcelain sculptures put together in a sandwich technique not only have to do with the substantive opposition between Gaius Plinius Caecilius Secundus' conceptual elegance and the claim to simplicity of Neo-Baroque and early touristic small-format sculpture, but also much to do with artistic originality, with the discussion about the "struggle to create meaning", as Joseph Kosuth describes the process of authentic cultural production, which anchors a work in the creator's context and allows it to become real. Quite incidentally, the Russian porcelain works suspend the constantly suspected opposition between the conceptual and the visual that, under the concept of dematerialization, has been the foundation of all criticism of consumption, from Duchamp to our day. Criteria of cultural taste-formation, like beauty, quality, and uniqueness, are not applicable to the object composed of layers. The logic of dialog among the individual parts follows more narrative structures.

Zakharov, who belongs to the younger generation of the so-called circle of Moscow Conceptualists, confronts us in many works in the role of archivist. This role shows us that it is precisely language to which he feels especially obligated. For him, language is the basis of Russian culture and not the singular moment at the beginning of the 20th century when that culture represented the avant-garde of visual art. He thus radicalizes and interprets linguistic concepts with the goal of achieving a balance between them and the all-dominating visual concepts. If the initial aim was to examine the ruling ideologies of the Soviet Union to see what made them ideologies, these forms of self-staging are now reflected in most closed systems, including that of art.

*1976
lebt in Karlsruhe

Galerie:

Galerie Kienzle & Gmeiner GmbH
Bleibtreustraße 54
10623 Berlin

www.kienzle-gmeiner.de

Elmar Zimmermann

Elmar Zimmermann

Als transportable Kunstsammlung präsentiert *2062-2068* in einer auf zwei Zimmer aufgeteilten Puppenstube sieben miniaturisierte Kunstwerke, abstrakt-formalistische Positionen der sechziger und siebziger Jahre. Diese sind teilweise genau identifizierbar, wie ein Plexiglas-Kubus Donald Judds, und teilweise als kursorische Platzhalter angelegt, wie ein Plastikgitter, das Assoziationen an die Raster Sol LeWitts weckt, oder ein orangefarbiges, schräg stehendes Quadrat im Stil Palermos.

Im Kontrast zwischen der Schübigkeit der abgenutzten Puppenstube und dem modernistisch-zeitlosen Formenvokabular der Kunstwerke wird zum einen ein nostalgisch-romantisierter Blick vorgeschlagen, zum anderen zeigt sich im kleinen Maßstab ein spielerisch-assoziativer Ansatz, der das Miniaturobjekt zur Projektionsfläche werden lässt. Wie Spielzeug bietet sich dieses der – nicht nur kindlichen – Fantasie an, mit Bedeutung aufgeladen zu werden. Der Bedeutungsspielraum solcher Miniatur-Kunstwerke liegt somit zwischen ihrer zeichenhaften Repräsentanz – als Dokumente ihrer selbst – und der Aufladung durch kollektive und individuelle Imaginierung eines ihnen zugewiesenen Wertes. Letztlich spielt Elmar Zimmermann also auf den Fetisch-Charakter des Kunstobjekts an.

Auch in *Malerlappen*, einer zu einem Bild zusammengefügtten Assemblage von ausrangierten Lumpen verschiedener Malerkollegen, wird dies deutlich: Die zufällig bei der Malarbeit entstandenen abstrakten Muster wecken Assoziationen an Bilder des Informel und des Abstrakten Expressionismus, die Karos erinnern an Michael Krebbers bedruckte Stoffe, die flickenartige Gesamtzusammenstellung an Alfredo Burri. Die formale Gestalt der aufgespannten Lappen oszilliert zwischen Auf- und Entladung, zwischen Mystifizierung und Entzauberung.



Elmar Zimmermann

2062-2068

2002

Verschiedene Materialien

35 x 60 x 40 cm

Elmar Zimmermann

In a doll house distributed across two rooms, *2062-2068* presents seven miniaturized works of art—abstract-formalistic positions of the 1960s and 1970s—as a transportable art collection. They are in part precisely identifiable, like a Plexiglas cube by Donald Judd, and are in part conceived as cursory placeholders, like a plastic lattice that rouses associations of Sol LeWitt's grids, or an orange square standing at an angle in the style of Palermo.

In the contrast between the shabbiness of the worn-out doll house and the modernistic-timeless form vocabulary of the works of art, first a nostalgic-romanticized gaze is suggested; second, what shows itself in the small dimensions is a playful-associative approach that turns the miniature object into a projection screen. Like a toy, it offers itself to be loaded with meaning by imagination, and not only a child's. The scope for meaning of such miniature works of art thereby lies between their sign-like representation—as a document of themselves—and the charge given them by the collective and individual imagining of a value attributed to them. Ultimately, Elmar Zimmermann thus alludes to the fetish character of the work of art.

This also becomes clear in *Malerlappen* (painters' rags), an assemblage of discarded rags of various painter-colleagues put together in a picture: the abstract patterns arising by chance while painting trigger associations of the pictures of the Informal Painters and the Abstract Expressionists; the diamonds recall Michael Krebber's printed fabrics, and the patch-like overall composition reminds one of Alfredo Burri. The formal design of the stretched rags oscillates between charging up and discharging, between mystification and disenchantment.

Mit freundlicher
Unterstützung von:

*1958
lebt in Wien

Daimler Kunst Sammlung /
Daimler Art Collection
Haus Huth, Alte Potsdamer Straße 5
10785 Berlin
www.sammlung.daimlerchrysler.com

Heimo Zobernig

Heimo Zobernig

Dem Kärntner Heimo Zobernig sind unterschiedliche Medien gerade recht, um seine von Klarheit, Funktionalität und letztlich auch von Pragmatismus beherrschten Arbeiten zu produzieren. Dem Appetit auf Pathos, Mythos und Tragödie steht, wie er selber äußert, „eine ziemlich nüchterne, transzendenzlose Sicht auf die Welt“ gegenüber. Das offenbaren in dem vorliegenden Werkkomplex *AI DI* allein schon die verwendeten Materialien wie Pappe, Sperrholz oder Styropor. So geht es bei Zobernig weder um ewige Werte noch um „letzte“ Fragen.

Die vielschichtig aufgebaute Arbeit in ihrer jetzigen Inkarnation nimmt augenzwinkernd Bezug zu Vorläufern im eigenen Œuvre, die der Künstler Anfang der neunziger Jahre als kommentierende Antworten auf theorielastige Kunstdebatten vorlegte. In einer Zeit, als der Diskurs in der Nachfolge zur Malerei der neuen Heftigkeit mit ihren gegenständlichen Verästelungen zu einer Kunstform zu werden versprach, stellte Zobernig schlicht leere Bücherregale auf, welche bereit waren, die theoretischen Schriften aufzunehmen. Und als ob es sich um ein Findbuch in einer altehrwürdigen Bibliothek handelte, gibt er einen Laserdruck mit dem kryptischen Kürzel *AI DI* dazu, hinter dem sich zwar mannigfaltige Bezüge zur eigenen Biografie und Ausstellungstätigkeit verbergen, der sich am Ende aber als nichts anderes auflöst als die Initialen des Galeristen Anselm Dreher. Mit seiner installativen Objektgruppe weist Zobernig auf seine Sicht der Dinge, dass nämlich Kunst und das, was wir als solche definieren und in der Folge konsumieren, indem wir sie kaufen, sammeln, ausstellen, mit ihr spekulieren, vor allem anderen durch Zuweisungen und im Zusammenhang gesellschaftlich-funktionaler Bestimmungen definiert wird. Wie die Sprache, so ist auch Kunst ein Kommunikationssystem.



Heimo Zobernig

A1 D1 Messekoje der Galerie Anselm Dreher,
Art Cologne 1992, 3-teilig, Pressspan, o.T. (Re-
gal) 260 x 180 x 27 cm, o.T. (Ablage) 260 x 30
x 2,8 cm, o.T. (Steckregal) 100 x 100 x 10 cm

Heimo Zobernig

Carinthian-born Heimo Zobernig uses diverse materials to produce his works; pragmatically simple, they are distinguished by clarity and functionality. Instead of a passion for pathos, myth or tragedy, he says that his “world view is rather matter of fact with little interest in transcendental subjects”. The installation entitled *AI DI* illuminates that approach, which is further supported by the materials he utilizes. They include cardboard, wood, and Styrofoam. Ultimately, Zobernig neither deals with final nor with eternal questions.

The multi-layered construction of the piece in its present incarnation bears a humorous connection with some earlier objects in Zobernig’s œuvre dating to the 1990s. Back then, he intended the content to be a commentary about the theory-laden discussions of the time. During a period when discourse followed the new figurative and expressive types of painting then fashionable, Zobernig simply installed bookshelves on which to place the discursive, theoretical tomes. The newly-issued laser printer printout with the cryptic imprint *AI DI* reminds us of old fashioned library finding aids. And as much as it pertains to the artist’s own work and his biography in certain ways, these are also the initials of his gallerist, Anselm Dreher. Zobernig’s installation reveals his view of things: Art and anything we define as art or consume as such by purchasing, collecting, exhibiting or by turning it into a speculative commodity, is primarily defined and regulated by society. Just like language, art is a complex communication system.







Bettina Allamoda
Trigon aus les artistes décorateurs
1996/2000
Skulptur, verschiedene Materialien
126 x 206 x 166 cm



Ian Anüll

Carton Collection

1985/90, 9-teilig, Acryl auf Karton

Koffer 65 x 39 x 18 cm

Installation 265 x 210 cm



Robert Barry
Untitled (blue diptych)
1967
Acryl auf Leinwand
20,5 x 20,5 cm



Marcel Broodthaers
Signatures (Detail)
1971
Diaprojektion



Victor Burgin
Zoo 78 (Detail)
 1978
 Silbergelatineabzüge
 8 Diptychen, Abzug je 50 x 75 cm



Jacques Charlier
Vernissages (Detail)
 1974-1975, Köln, Kunst bleibt Kunst: Pro-
 jekt '74, 1974, Brüssel, Palais des Beaux-Arts,
 On Kawara - Jacques Charlier, 1975



Simona Denicolai / Ivo Provoost
E' TUTTO ORO (Still)
2008
Animation, 1'03", Loop



Sylvie Fleury

Wild Pair

1994, 3 Paar High-Heels, silberne Sprühfarbe, Seiten aus dem *Playgirl*-Magazin

120 x 130 x 20 cm



Irene Fortuyn
Mending Days (Detail)
2007
Gips, Papiergirlanden



Andrea Fraser
(in Zusammenarbeit mit Jeff Preiss)
Orchard Document: May I Help You?
(Detail)
2005 (Text 1991), 16mm auf DVD, Loop



Peter Friedl

Postcards (Bamberg, 8 August 1976, Dun Laoghaire, 12 August 1976, Garnish Island, 18 August 1976, The Cliffs of Moher, 22 August 1976, London, 26 August 1976, London, 26 August 1976, Avignon, 27 August 1976)

2007, 7 Farbfotografien, jeweils 62 x 83 cm



General Idea

Soup Rack (Tomato)

1986-2005

Objekt, 81 Campbell's Suspendosen,

Stahlgestell, 100 x 70 x 30 cm



Sabine Groß

Gefunden / found

2008

Kunststoff, farbige Lasur, Wachs

170 x 162 cm



Thomas Huber
Maßgabe
 2003
 Öl auf Leinwand
 150 x 200 cm



Luis Jacob

Adamant

2006

Neonröhren, Transformatoren

30,5 x 40,6 x 5,1 cm



Josef Kramhöller
Obne Titel (Besenbammer)
Ohne Jahr
Verschiedene Materialien
ca. 124 x 30 x 12 cm



Matthieu Laurette

Plight 2

2007, Installation, verschiedene Materialien,
Yamaha Disklavier, Klang (Klaviertranskription
Die Internationale), 316 x 1050 x 575 cm



Louise Lawler
not yet titled
2003
Cibachrome
73,7 x 91,1 cm



Klaus Merkel
07.06.01 stage
2007
Öl auf Leinwand
130 x 115 cm



Verena Pfisterer
Menetekel
1969
Objekt mit Elektroinstallation
118 x 49,5 x 24,5 cm



Falke Pisano
A Sculpture turning into a Conversation,
 part zero and part one (Detail)
 2006
 DVD



Charlotte Posenenske
Vierkantbreite Serie D (Rekonstruktion)
1967–2008
14 Elemente aus Stahlblech
Maße variabel



Kelly Schacht

'Buy now'

2008

Video, verschiedene Materialien



Lasse Schmidt Hansen

Spill (scatter) (remade (in a way))

2008

Plastik

Maße variabel



Noé Sendas
The sky from Under Berlin
2008
C-Print auf Lambda Papier
167 x 125 cm



Milica Tomic (in Zusammenarbeit
mit Saša Marković-Mikrob)
*From Socialism to Capitalism
and Then Back* (Still)
2007, Video



Nadim Vardag
untitled (Art Forum Berlin 2007)
2007
MDF, Holz, Lack, 7 Zeichnungen
250 x 160 x 230 cm



Andy Warhol

Silver Clouds

1966

Plastikfolie, Silberbeschichtung, Helium

Maße variabel



Stephen Willats

Eine Postmoderne Lebensform

Juli 1992 / Februar 1993

Fotografien, Laserdrucke, Letraline auf

Karton, zwei Teile, jeweils 126 x 76,5 cm



Vadim Zakharov
*The History of Russian Art from the
Russian Avantgarde to the Moscow
Conceptual School (Installationsansicht)*
2003



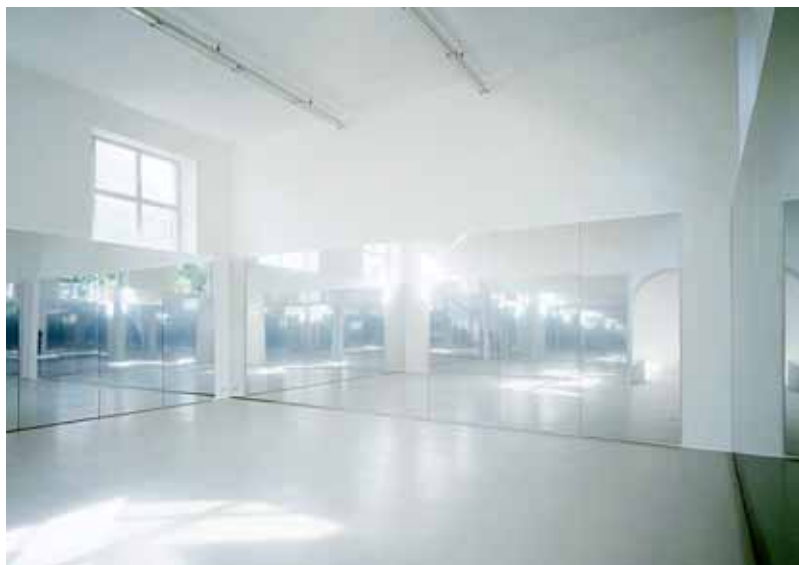
Elmar Zimmermann

Malerlappen II

2008

Malerlappen von Kollegen, Angelschnur

160 x 150 cm



Heimo Zobernig
Obne Titel
1999
Installationsansicht
Kunstverein München 1999

Courtesy und Fotonachweise / Courtesy and Photo Credits

Die Rechte für die Abbildungen liegen, soweit nicht anders angegeben, bei den Galerien.
Copyright for the illustrations is held by the galleries except otherwise stated.

Jacques Charlier, Fotos: Nicole Forsbach, Jacques Charlier, Yves Gevaert, Philippe De Gobert

Simona Denicolai / Ivo Provoost, Courtesy the artists & Tatjana Pieters/OneTwenty Ghent

Andrea Fraser, Fotos: Christian Philipp Müller

Peter Friedl, *Postcards*, Courtesy the artist and Erna Hécey Gallery

Sabine Groß, *Wertsteigerung / increased value*, Foto: Nils Klinger;
Gefunden / found, Foto: Heinrich Hermes

Thomas Huber, *Große Rauten*, Foto: C.V. Dahmen, Köln;
Maßgabe, Foto: Galerie Akinci, Amsterdam

Luis Jacob, *Adamant*, Courtesy Luis Jacob and Courtesy Birch Libralato, Toronto

Josef Kramhöller, Fotos: Wolfgang Selbach

Louise Lawler, *not yet titled*, Courtesy the artist and Metro Pictures

Klaus Merkel, *Gelenk* (Installationsansicht),
The Most Contemporary Picture Show, Actually, Foto: Annette Kradisch, Nürnberg

Verena Pfisterer, *Menetekel* und Aktionsabend *Frisches*, Courtesy Verena Pfisterer,
Aktionsabend *Frisches*, Foto: Reiner Ruthenbeck

Charlotte Posenenske, Fotos: Jan Windszus, Berlin

Noé Sendas, Courtesy Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon & Noé Sendas, Foto: Noé Sendas

Nadim Vardag, *Black Screen*, Foto: Nadim Vardag, *untitled (Art Forum Berlin 2007)*, Foto:
Simon Vogel, Courtesy of the artist and Georg Kargl Fine Arts

Andy Warhol, Copyright The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. /Artist Rights
Society (ARS), New York, Photo Credit: Copyright The Andy Warhol Foundation for the Visual
Arts, Inc. /Artist Rights Society (ARS), New York

Stephen Willats, Fotos: Simon Vogel

Heimo Zobernig, *A1 D1*, Courtesy Daimler Kunst Sammlung; *ohne Titel*, Courtesy Kunstverein
München, *A1 D1*, Foto: Carl Victor Dahmen, Köln; *ohne Titel*, Foto: Wilfried Petzi

Impressum / Imprint

Herausgeber / Publisher

Messe Berlin GmbH
 Messedamm 22
 D-14055 Berlin

Konzeption / Conception

Hans-Jürgen Hafner

Design

Gestaltung / Graphic Design
 Nadim Vardag
 Grafische Produktion / Graphic Production
 Alexander Rendi, Eugen Lejeune
 Logo Design *difference, what difference?*
 Nadim Vardag
 Logo & Identity Design *Art Forum Berlin*
 Gerwald Rockenschaub, Alexander Rendi

Produktion / Production

Zeitverlag Beteiligungs GmbH & Co. KG
 Nymphenburger Straße 84
 D-80636 München

Redaktion / Editorial Staff

Martina Fuchs

Übersetzungen / Translations

Mitch Cohen
 (alle Texte außer / all texts except):
 Jenny Baer-Pásztory
 (Text von / text by Helmut Draxler)
 Tim Connell
 (Text von / text by Barbara Hess)
 Daniel Kletke
 (Texte über / texts on General Idea,
 Matthieu Laurette, Louise Lawler,
 Andy Warhol, Heimo Zobernig)
 Susanne Prinz
 (Text über / text on Irene Fortuyn)

Druck / Print

Holtz Druck AG
 Gutenbergstraße 1–3
 D-95512 Neudrossenfeld

ISBN-978-3-9812200-2-5
 beide Kataloge / both catalogs

ISBN-978-3-9812200-3-2
 ART FORUM BERLIN 2008

ISBN-978-3-9812200-4-9
difference, what difference?
