

Garten der Kunst

Art Garden



Heimo Zobernig
o. T. / Untitled, 2003

Erkenntnistheoretische Überlegungen, die von Wittgenstein, dem Wiener Kreis und der Wiener Gruppe ausgehen und um die Frage kreisen, was Sprache zu leisten vermag und was über die Welt ausgesagt werden könne, verbindet Zobernig mit ebensolchen Fragen über die Kunst. Im Wissen um die Unmöglichkeit einer objektiven Antwort unterwirft er seine Konzepte streng reduzierten Formen, Strukturen und Ordnungssystemen, die unter Berücksichtigung der Relation zwischen dem Menschen und seinem Umraum entstehen. Unter Verwendung billiger oder vorgefertigter Materialien, eingesetzt als klare Haltung gegen die Kostbarkeit des Mediums, interessieren ihn die Bedingungen der „geschaffenen Ordnungen“, die er zerlegt, untersucht und befragt. An einem künstlich angelegten Schotterweg setzt Zobernig industriell gefertigte Betonbausteinringe übereinander, wodurch eine zylindrische Säule entsteht, die in den Himmel ragt. So erinnert er an die in den Himmel ragende „Unendliche Säule“ von Brâncuși und an den in die Erde versenkten „Vertikalen Erdkilometer“ von Walther de Maria, rezipiert die Minimal Art und verweist auf die Schlichtheit und Materialgerechtigkeit von Beton, wie sie von Le Corbusier eingefordert wurde.

Zobernig interessiert Bereiche, in denen Objekte der Kunst gerade noch als Kunst definiert und akzeptiert werden können. Ohne pathetische Aufladung nimmt er die Gestaltung von Skulptur so weit wie möglich zurück und lässt die Materialität selbst eine Inhaltlichkeit entwickeln. Dabei kann der Betrachter Maßverhältnisse sowohl an seiner eigenen Körpergröße als auch an der diese Skulptur umgebenden, ebenfalls konstruierten Landschaft ablesen. Ohne inhaltliche Vorgaben oder den Verweis auf eine künstlerische Handschrift werden Versatzstücke eines modernistischen Formenvokabulars eingesetzt, um den Anspruch auf originäre Erfindung zu vermeiden und eine nüchterne, transzendenzlose Sicht auf die Welt zu ermöglichen.

Elisabeth Fiedler

Epistemic reflections started by Wittgenstein, the Wiener Kreis and the Wiener Gruppe, dealing with the question of what language can do and what could be stated about the world, are combined by Zobernig with equivalent questions about art. Being aware of the impossibility of an objective answer, he subjects his concepts to strictly reduced forms, structures and systems of order, which are created in consideration of the relationship between man and his environment. Using cheap or prefab material as a clear statement against the preciousness of the medium, he is interested in the condition of the "orders created", which he analyses, assesses and questions.

Zobernig places industrially fabricated concrete rings on top of each other, thereby creating a cylindrical column looming into the sky. In this way, he reminds us of Brâncuși's "Endless Column" and of Walther de Maria's "Vertical Earth Kilometre", adapts Minimal Art and refers to the appropriateness and simplicity of concrete as a material, as was demanded by Le Corbusier. Zobernig is interested in areas in which objects of art can still just about be defined and accepted as art. Without charging it with pathos, he reduces the design of the sculpture as much as possible, in order to have the material itself develop the content.

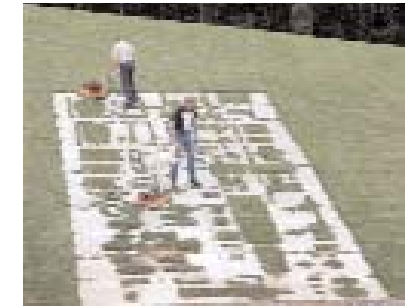
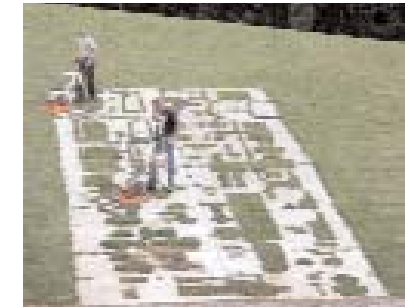
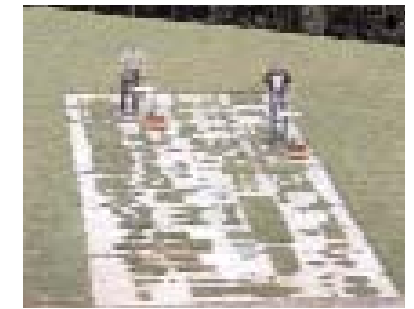
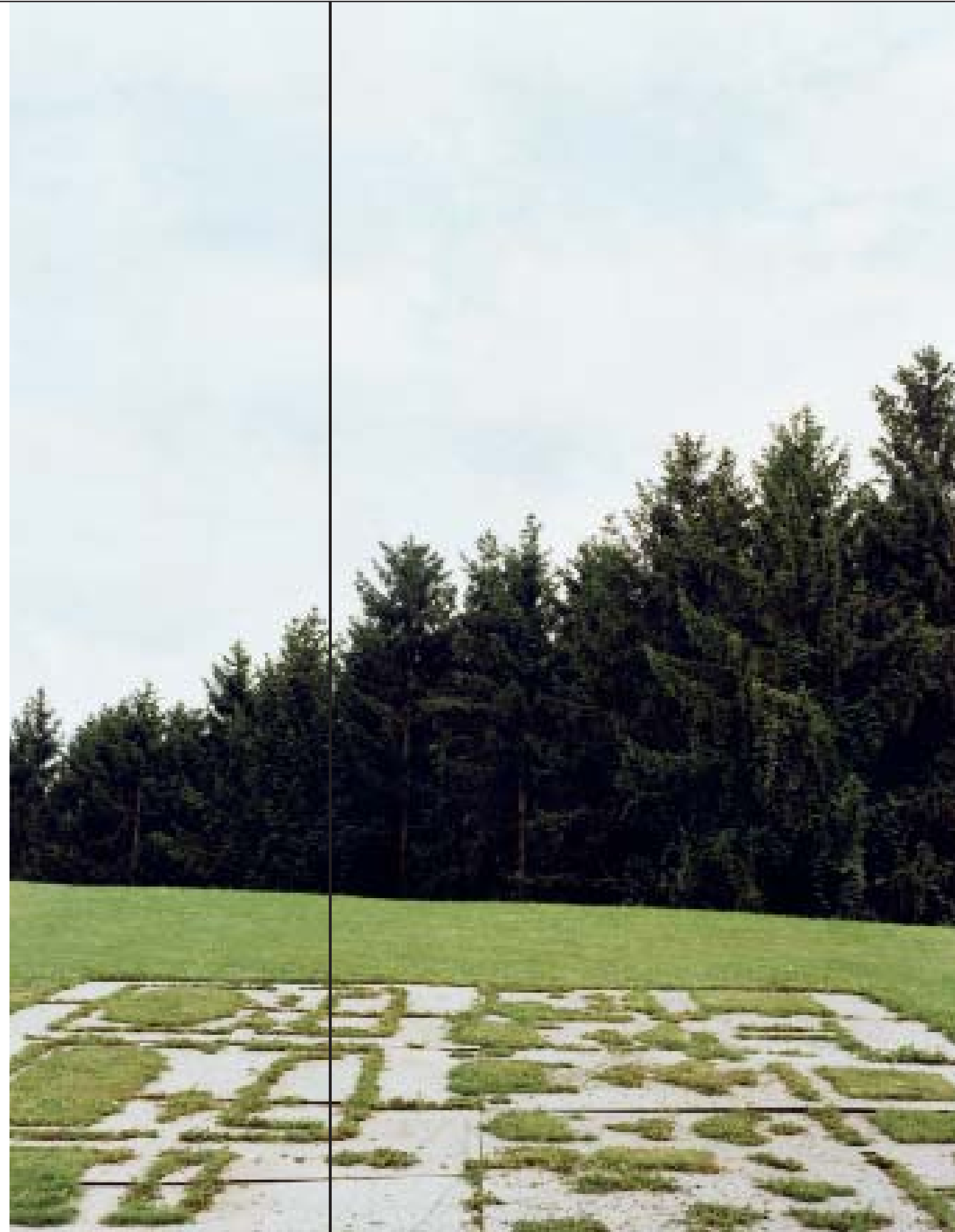
In this, the audience will be able to read scales via his body measures, but also by means of the constructed landscape surrounding the sculpture. Without given contents or reference to an artificial signature, set pieces of a modernist vocabulary of forms are used to ensure the original invention is avoided, and to enable a prosaic view on to the world without transcendence.

Hans Kupelwieser
Badezimmer / Bathroom, 1995/2003

Hans Kupelwieser's Werdegang zum Bildhauer erfolgte an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien bei den Kunst- und Medientheoretikern Bazon Brock und Peter Weibel. Daher definierte sich sein Skulpturenbegriff von Anfang an aus einem medialen Denken heraus, sodass er zwischen den diversen Medien, Materialien und Funktionen frei operieren konnte. Seine skulpturalen Anliegen formulieren sich in der Fotografie wie im Möbeldesign, in der Schrift wie im digitalen Medium, im Fotogramm, in den Techniken des Inkjet, Digital Airbrush und der Computeranimation. Er arbeitet mit den verschiedensten Stoffen wie Gummi, Stahl, Glas und Papier. Dabei unterzieht er jeden Arbeitsprozess einer präzisen konzeptuellen Analyse. Im operativen Feld der Sprache verschmelzen Material und Medien zu linguistischen oder indexikalischen Skulpturen, die besonders als flache, bildähnliche Bodenskulpturen zur Wirkung kommen. In der Bodenskulptur „Badezimmer“ schneidet Kupelwieser unter Verwendung von architekturbasierten Schablonen die standardisierten Symbole für Nassräume und eine lebensgroße menschliche Silhouette in die großflächige Stahlplatte ein, die im Medium der Architekturzeichnung ihre Funktion beansprucht. Die Leerstellen, durch die das kurz geschorene Gras sichtbar wird, verweisen ex negativo auf die Präsenz des Stahls und wirken wie geometrische Ornamente in einem Teppich. Es handelt sich um eine abstrakte Materialskulptur, deren Perforationsstellen sich jedoch bei genauer Betrachtung als ein indexikalisches Informationssystem von Gegenstandssymbolen dechiffrieren lassen. In dieser Verschränkung von Material, Form, Funktion und linguistischer Operation treffen die Koordinaten in Kupelwieser's skulpturalem Handlungsfeld aufeinander und irritieren in ihrer Ambivalenz von Natur (weiches Gras) und Kultur (harter Stahl), von Bild als Negativ einer Skulptur und Skulptur als Positiv eines Bildes, was wiederum ein fotografisches Paradigma ist.

Christa Steinle

Hans Kupelwieser's career as a sculptor started at the Academy for Applied Arts in Vienna, with art and media theoreticians Bazon Brock and Peter Weibel. Thus his concept of sculpture defined itself from the beginning on the basis of a media approach, making sure him that he was able to operate freely between various media, material and functions. His sculptural concerns are formulated in photography, furniture design, in writing and in the digital medium, in photograms, and in the techniques of inkjet, digital airbrush and computer animation. He works with all kinds of material, such as rubber, steel, glass and paper, and each work process is subject to a precise conceptual analysis. In the operative language field, material and media fuse to become linguistic or indexical sculptures, which become particularly effective in the form of flat pictorial ground sculptures. In the ground sculpture entitled "Badezimmer" (Bathroom), Kupelwieser uses architecture-based templates to cut standard symbols for wet rooms and a life-size human silhouette into the large-scale steel slab, which fulfils its function in the medium of architectural drawing. The empty spaces, through which the cut grass becomes visible, refer ex negativo to the presence of steel and seem like geometrical ornaments in a carpet. It is an abstract material sculpture, the perforation lines of which, on closer inspection, can be deciphered as an indexical information system of object symbols. In this intertwinement of material, form, function and linguistic operation, the coordinates in Kupelwieser's sculptural field of action meet, irritating in their ambivalence of nature (soft grass) and culture (hard steel), an image as a negative of a sculpture and sculpture as a positive of a picture – this again being a photographic paradigm.





Nancy Rubins
Airplane Parts and Hills, 2003

Rubins verdichtet elektrische Geräte, Boiler, Wohnwagen- oder Flugzeugteile, die sie aus Deponien zusammensammelt, zu monumentalen Skulpturen. Dabei haben die einzelnen Teile, die so eng wie möglich komponiert werden, einerseits selbstreferenziellen Charakter und verweisen andererseits auf Auswirkungen des Konsumismus und der industriellen Fertigungsmaschinerie. Wurden in der Pop Art Alltagsgegenstände in ihrer glanzvollen Verfügbarkeitsästhetik in den Status der Kunst überführt, oszillieren nun die ausgedienten, verbrauchten Gegenstände bei Nancy Rubins zwischen der Abscheu vor wertlosem Plunder und der Faszination ihrer Geschichte, wodurch sie zu neuen Fetischen werden. Wegwerfkultur und Musealisierung begegnen sich in diesen Arbeiten wie Vergessenes und Heroisiertes. Dabei destabilisiert Rubins die einzelnen Teile und unsere gewohnte Ansicht, um sie zu Skulpturen werden zu lassen. Ähnlich einer Überhäufung nur gering voneinander abweichender Informationen, die ein Gesamtwissen vorgeben und doch nur völlige Verwirrung stiften, kulminieren die Teile von Rubins' Skulptur zu einer Art „Supergau“, mit dem der Betrachter unausweichlich konfrontiert wird. Ohne Funktion, evozieren die Gegenstände eine Zeitlosigkeit, die – bewegungsunfähig – im Kollaps gipfelt.

Die Skulptur vermittelt ihren visionären Charakter durch die Tatsache, dass Rubins mit denselben Materialien, nämlich mit Flugzeugschrottteilen, bereits seit Ende der 1980er Jahre, also lange vor 11/9, arbeitete. Die bedrückende Aktualität dieser Neukonstruktion, deren Ästhetik zwischen futuristischem Geschwindigkeitsrausch, eingefrorenem Desaster und der Schönheit der gebündelten Neuordnung liegt, erfährt anhand der realen Katastrophe eine zusätzliche inhaltliche Komponente. Wie bei einem archäologischen Fund aus der Welt der Science Fiction wird hier ein Szenario sichtbar, das ungeklärte Fragen der Gegenwart in eine unbenennbare Zukunft transferiert.

Elisabeth Fiedler

Rubins condenses electrical devices, boilers, camping vans or aircraft parts she finds at refuse sites to make monumental sculptures. In these, individual components, which are compressed as tightly as possible, have self-referential character on the one hand, whilst on the other referring to the effects of consumerism and industrial MFG machinery. Whereas in Pop Art objects of everyday use in the brilliant aesthetics of availability were given the status of Art, now Nancy Rubins takes disused objects oscillating between being rejected as useless rubbish and fascinating due to their history, and makes them into new fetish objects. The cultures of dumping things on the one hand and bringing them into the museum on the other confront each other in these works – like forgotten and apotheosised objects.

Here, Rubins destabilises the individual parts and our usual perception to make them become sculptures. Similar to a shower of only slightly differing information, pretending comprehensive knowledge and yet only causing total chaos, the elements of Rubins's sculpture culminate in a kind of "maximum credible accident", unavoidably confronting the beholder. The objects evoke timelessness without function – paralysed - culminating in collapse. The sculpture shows its visionary character in the fact that Rubins had used the same material, i.e. parts of wrecked aircraft as early as at the end of the 1980s, a long time before 9/11. The depressing topicality of this new construction, the aesthetics of which are placed between a futurist flush of speed, frozen disaster and the beauty of the bundled new arrangement, convey an additional meaning, thanks to the real catastrophe. Similar to an archaeological find from the world of fiction, a scenario becomes evident, which transfers unresolved questions of the present into an undetermined future.



Gerhard Moswitzer
Skulptur / Sculpture, 1961

In Gerhard Moswitzers bisheriger langer Schaffensphase sind einige ganz charakteristische Werkstränge sichtbar geworden. Einer davon umfasst die Gruppe der Figurenbilder, welche um 1960 erstmals in seinem Werk auftauchen und den Künstler mit Unterbrechungen und in verschiedenen Variationen etwa zwei Jahrzehnte lang beschäftigten. Der Begriff „Figur“ ist jedoch mit Vorsicht zu genießen, denn es handelt sich dabei um „quasi-figürliche Gebilde: allerhand Köpfe, Büsten und aufrecht stehende Gestalten“, wie Otto Breicha bemerkte. Die Skulptur von 1961 zählt zu den ältesten „Figuren“, sie weist jedoch bereits die wesentlichen Merkmale dieser Werkgruppe auf. Zunächst: Moswitzer arbeitet (in der Hauptsache) mit Eisen, und alle Bestandteile dieser Figuren sind aus einer Vielzahl verschiedenartiger Eisenteile, Bänder, Stäbe, Platten etc. zusammengesetzt bzw. verschweißt. Im vorliegenden Fall haben wir es mit einer schmalen Konstruktion zu tun, der ein kubenförmiges Gebilde aufgesetzt ist, aus dem wiederum zwei längliche, zum Ende hin auskragende Bänder senkrecht in die Höhe ragen. Die Montage des Objekts auf einem Steinsockel ist eindeutig der klassischen Bildhauerkunst verpflichtet. Weniger „klassisch“ ist das Objekt selbst, obwohl seine Umrisse die Form einer menschenähnlichen Gestalt evozieren, welche sich in die Bereiche Rumpf und Kopf zu gliedern scheint. Wie einige frühere Arbeiten des Künstlers erinnert auch diese in gewisser Weise an Idole, magische Objekte religiöser Verehrung, wie wir sie aus den Kulturen der primitiven Völker kennen. All diese Arbeiten zeigen eine auffällige Verwandtschaft zur Plastik im Umkreis des Surrealismus, zu Max Ernst oder Picasso, einem der „Urväter“ der modernen Eisenplastik, der wie viele andere auch aus dem Motivkreis der Primitiven schöpfte. Obgleich der lyrische Gehalt der Objekte im Lauf der Jahre konstruktiver Formstrenge gewichen ist, sind Moswitzers Figuren stets von dieser wesenhaften Aura umgeben.

Peter Peer

In Gerhard Moswitzers long history of creativity to date, some very characteristic strands of work have become visible. One of them includes the group of figure images, which first turned up in his work around 1960. The artist occupied himself with them, with interruptions, and in many different ways, for approximately two decades. However, we must be careful regarding the use of the concept of “figure”, as it is more a matter of “quasi figure-related structures: all sorts of heads, busts and upright, standing figures”, as Otto Breicha remarked. The 1961 sculpture is one of the oldest “figures”, but it already shows the main characteristics of this group of works. Firstly, Moswitzer works (mainly) with iron and all parts of these figures are put together or welded together from a multitude of various iron parts, bands, rods, slabs etc. In the case at hand, it is a slim construction on top of which he has placed a cube-shaped structure, from which two longitudinal bands point vertically upwards and which protrude at their ends. The fact that the object is mounted on a stone base proves its debt to classical sculpture. The object itself is not that “classical”, despite the fact that its contours evoke a human shape, consisting of torso and head. Like some of the artist’s earlier works, these too remind us of idols, magical objects of religious worship, those we know from as we know them of primitive peoples’ cultures. All these works show striking affinity with the sculpture of Surrealism, with Max Ernst or Picasso, one of the “forefathers” of modern iron sculpture. He, like many others, drew on the motifs of the Primitive. Despite the lyrical contents of the objects giving way to a constructive strictness of form as the years pass, Moswitzer’s figures are always surrounded by this intrinsic aura.





Carmen Perrin
o. T. / Untitled, 1990

Der plastische Körper lässt sich nicht nur durch Volumen und Raumbegrenzungen definieren, sondern auch von seiner Innenseite her stützenden und strukturierenden Textur. Das Flechten, Verbinden und Verweben von Halt gebenden Linien, die sich wie Raumvektoren verhalten und das Streben der Kräfte beschreiben sollen, ist eine der uralten Technologien, die gleichberechtigt neben der plastischen Verarbeitung von Knete und dem Skulptieren im eigentlichen Sinne steht und an die architektonische Seite der Bildhauerei erinnert. Das Baustahlgitter ersetzt dabei die ältere Technik der Verbindung von Zweigen und Hölzern, die archaische Armierung einer Wand, die eine offensichtliche Ähnlichkeit zum Textil (Ge-Wand) aufweist. Das Gitter, als den Raum definierendes Ordnungssystem, findet sich überall wieder: in den sich kreuzenden Koordinaten der Längen- und Breitengrade ebenso wie in den „gestrickten“, einen Raum virtuell codierenden Mustern der computergestützten Darstellungsweisen wie CAD. All diesen Techniken ist gemeinsam, dass sie die Vorstellung implizieren, einen Körper herzustellen, indem die „Löcher“ zwischen den verdichteten Linienbündeln gefüllt werden. Dieser Körper wird also von innen her aufgebaut, aus seinem strukturalen Genom, in der Art, wie sich Deleuze und Guattari in ihrer Raumdiskussion (in der Schrift „Mille Plateaux“) das Zustandekommen eines Textils vorstellten, nämlich dass man Fäden, kulturtechnisch betrachtet, entweder auf Webstühlen oder durch Filzen und Walken verdichtet. Carmen Perrins Skulptur beschreibt eine Wölbung, den Raum-Bauch eines undefinierten Wesens, das sich selbst als „Baustelle“ versteht, auf deren oberstem Stockwerk der Wald der emporragenden Baustahlstifte anzeigt, dass die Skulptur den offenen Raum abtastet und auch noch weitergehen könnte.

Elisabeth Samsonow

A three-dimensional body can be defined not only by volumes and spatial delineations, but also by the texture that supports and structures it from the inside. The braiding, interweaving and linking of structuring lines that behave like spatial vectors and describe the striving of forces within a body is one of those traditional technologies that are equally important as the plastic processing of malleable substances – sculpturing in the true sense of the word – and that are a reminder of the architectural aspect of the sculpturing process. Today, structural steel grids have replaced the ancient technique that relied on twigs and wooden sticks – the archaic armouring of a wall that bears a distinct resemblance to textile garments. The grid as a system of order that defines space is omnipresent: we find it in the crossing coordinates of the longitudinal and latitudinal lines as well as in the “knitted” patterns of computer design programmes such as CAD, which depict space through virtual encodings. What all these techniques have in common is that they imply that bodies can be produced by filling in the gaps between condensed bundles of lines. Bodies are thus built up from the inside, from their structural genome, as Deleuze and Guattari described the creation process of textile structures in their discussion of space in “Mille Plateaux”: in terms of cultural skills, threads are condensed either on looms or with the help of techniques such as felting or milling. Carmen Perrin’s sculpture describes a curvature, the spatial belly of an undefined creature that sees itself as a “building site”, and on whose “top floor” the forest of jutting structural steel bolts indicates that the sculpture is gauging the open space and could in fact grow even further.





Heinz Gappmayr
NOCH NICHT SICHTBAR – NICHT MEHR SICHTBAR, 2003
NOT YET VISIBLE – NO LONGER VISIBLE

Die Gegenwart ist genau betrachtet zu kurz, um sie tatsächlich wahrnehmen zu können. Letztendlich ist nahezu alles „noch nicht“ oder „nicht mehr“. Somit erscheint es konsequent, wenn der Künstler gar kein Kunstwerk anbietet, sondern nur die Mutmaßung anstellt, dass es da gewesen ist oder erst da sein wird. Seine Absenz ist somit der realistischste Zustand. Der Text hilft uns, mit dieser Tatsache umzugehen und sie letztlich auch zu ertragen. Die Illusion, in der wir leben, ist die Antwort auf die Unvollständigkeit, mit der wir es zu tun haben. Das Bild, das wir uns von der Realität machen, ist, ähnlich wie die Sprache, Teil einer Tatsache, die wir nicht bis zur Vollständigkeit zu erfassen im Stande sind. Wir nähern uns ihr nur an – immer müssen wir aber erkennen, dass ein Teil des Ganzen fehlt.

Heinz Gappmayr, der seit den frühen 1960er Jahren zwischen konkreter Poesie und Konzeptkunst und Aspekten der Minimal Art künstlerisch hin und her pendelt, zeigt uns mit seinen Arbeiten das ständige Dilemma, in dem wir uns befinden. Bild und Text werden dabei gleichwertig eingesetzt, denn im Text liegt grundsätzlich Visuelles und im Bild existiert eine sprachliche bzw. textliche Ebene. Auch in seiner Arbeit „NOCH NICHT SICHTBAR – NICHT MEHR SICHTBAR“ ist die Sprache Ausdrucksmittel und Basis des Kunstwerks. Sie wird dabei letztlich zum Medium – und, phänomenologisch gesehen, zum Material. Die beiden Behauptungen sind durch ihre formale Qualität (schwarze Blöcke) physikalisch existent – gleichsam „schon sichtbar“. Sie beziehen sich aber auf etwas Unbestimmtes, nicht Vorhandenes. Letztendlich appellieren sie an die Vorstellungskraft jedes Einzelnen, der sich auf dieses Kunstwerk einlässt, denn jeder erwartet etwas anderes, das hier sichtbar werden könnte.

Günther Holler-Schuster

On close examination, it turns out that the present is just too short to be truly perceived. In the end, almost everything is "not yet" or "not any more". Thus it seems consistent if the artist does not offer a work of art in the present, but rather assumes it had been there, or that it will be. Hence its absence is the most realistic status. A text will help us to deal with this fact and bear with it. The illusion in which we live is the incompleteness with which we have to deal. The image we create of reality is, similar to language, part of a reality which we are not capable of fully grasping. We can only draw near, but have to understand that one part will always be missing. Heinz Gappmayr, who since the early sixties has been artistically active in the fields of concrete poetry, concept art and aspects of minimal art, continuously shows us in his work the dilemma in which we find ourselves. Image and text are used equally, as in principle, there are visual aspects in texts and the image bears a language or textual level. Also in his work "NOCH NICHT SICHTBAR – NICHT MEHR SICHTBAR" (Not yet visible – no longer visible), language is a means of expression and a basis of the work of art. Thus in the end, it becomes the medium, or phenomenologically speaking, the material. Both text passages are physically existent through their formal quality (black blocks) – almost "already visible". However, they relate to something undefined that is not there. In the end, they appeal to the imagination of everyone who confronts himself or herself with this piece of art, as everyone expects something different that could become visible here.





NICHT MEHR SICHTBAR



Hartmut Skerbisch
3D Fraktal 03/H/dd, 2003

„Skulptur“, sagte Hartmut Skerbisch einmal, „ist keine Disziplin der schönen Künste.“ Was dann? „Skulptur thematisiert das Verhältnis des Menschen zu sich.“ In diesem Sinn gestaltet Skerbisch seit Jahrzehnten plastische Arbeiten, deren Gestalt eher gesellschaftspolitischen und wissenschaftlichen Umfeldern zu verdanken ist als traditionell schöngeistigen. Skerbisch hat u.a. Solarbäume entwickelt, ein Energiespiel, skulpturale Körper auf der Grundlage geometrischer Axiome. „3D Fraktal 03/H/dd“ ist ein Beispiel für letztgenanntes Verfahren. Eine Einstiegshilfe bietet das Lexikon: „Fraktal (Adjektiv oder Substantiv) ist ein von Benoit Mandelbrot (1975) geprägter Begriff (lat. fractus: gebrochen, von frangere: brechen, in Stücke zerbrechen), der natürliche oder künstliche Gebilde oder geometrische Muster bezeichnet, die einen hohen Grad von Selbstähnlichkeit aufweisen. Das ist beispielsweise der Fall, wenn ein Objekt aus mehreren verkleinerten Kopien seiner selbst besteht. Geometrische Objekte dieser Art unterscheiden sich in wesentlichen Aspekten von gewöhnlichen glatten Figuren.“

„3D Fraktal 03/H/dd“ ist eine raffinierte Konstruktion, bei der aus jeweils einem Würfel fünf weitere Würfel wachsen. Es werden 156 Körper generiert, die außerdem durch die diagonale Verdrehung ihrer Achsen für Dynamik sorgen – man sieht die Würfel förmlich wie die buchstäblichen Pilze aufschließen und kann sich weiteres Wachstum plastisch vorstellen. Wie immer bei Skerbisch bleibt auch im Zusammenhang mit der Chaostheorie nichts dem Zufall überlassen. Die Verkleinerung der Würfel geschieht mit dem Faktor 0,44902, und nicht zuletzt folgen die Seitenverhältnisse dem Goldenen Schnitt. Die Abkürzungen im Titel stehen für das Entstehungsjahr 2003, H meint Hexaeder (Würfel), dd die bereits erwähnte diagonale Drehung. Kein Zufall auch, dass der Weg des Besuchers mitten durch die Arbeit führt: Diese Kunst will keine Distanz.

Walter Titz

Hartmut Skerbisch once said that “sculpture is not a discipline of the fine arts.” So what is it? “The main theme of sculpture is man’s relation with himself.” This certainly applies to Skerbisch’s work, now spanning several decades, which he generates from socio-political and scientific influences rather than ostensibly aesthetic ones. Among other themes, Skerbisch has developed solar trees, an energy game, and sculptures based on geometric axioms. “3D Fraktal 03/H/dd” is a good example of the way Skerbisch works. The fundamental definition of the piece is best taken from an encyclopaedia: “The term fractal (adjective or noun) was coined by Benoit Mandelbrot (1975) (Lat. fractus: broken, from frangere: break, break into pieces), and refers to natural or artificial shapes or geometric patterns with a high degree of self-similarity. This is for instance the case when an object consists of several smaller copies of itself. Geometric objects of this kind differ from normal smooth objects in several important aspects.”

“3D Fraktal 03/H/dd” is a sophisticated construction where five cubes grow out of one cube respectively, producing a total of 156 cubes whose generations furthermore create a sense of dynamics through the diagonal rotation of their axes: the cubes seem to spring up like proverbial mushrooms, and one almost expects them to grow in size. It is characteristic of Skerbisch’s work that even the theory of chaos leaves nothing to chance: the reduction of the cubes is based on the factor 0.44902, and aspect ratios follow the principles of the golden section. The abbreviations in the title stand for 2003, the year the work was created, H stands for hexahedron (cube), dd refers to the diagonal rotation mentioned above. It is also not a coincidence that the footpath runs right through the work: this type of art does not require or want distance.

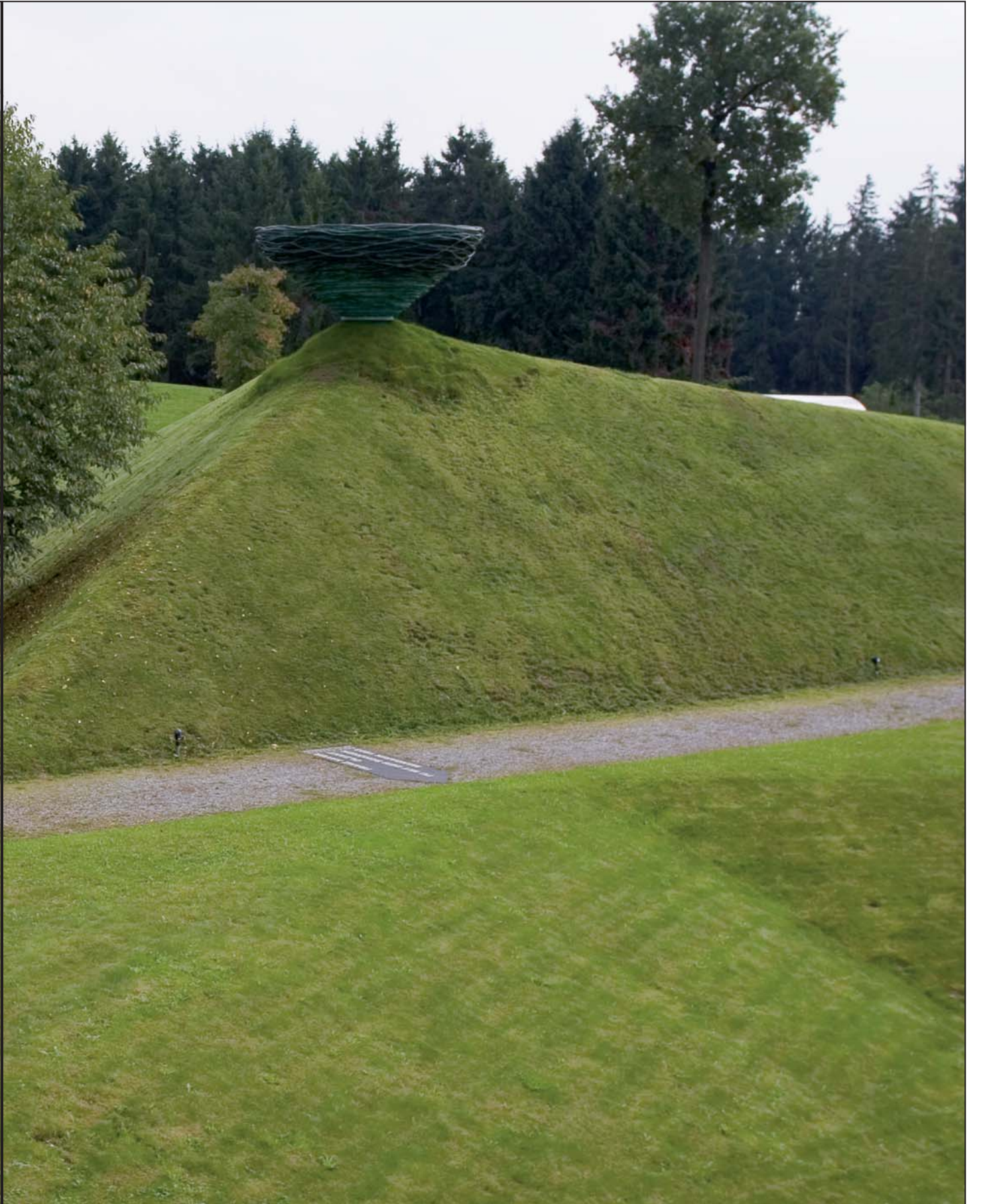
Sabina Hörtner
o. T. / Untitled, 1993

Liniengeflechte und -gerüste aus roter, grüner und blauer Farbe sind die Grundmotive in Sabina Hörtners Arbeiten. Die Linie ist dabei ein Bauelement, mit dessen Hilfe buchstäblich vielschichtige Formkonstellationen in Fläche und Raum erzeugt werden. Die Auswahl der Farben beruht nicht auf gefühlsbetonten Vorlieben, sondern orientiert sich an den am häufigsten verwendeten Edding-Markern. Hörtner verwendet also industriell genormte Farben, die für profane Arbeitsprozesse produziert werden, und sie nutzt die optischen Eigenschaften der Farben: „Die Tatsache, dass 3 Farben unterschiedliche Ebenen einnehmen, z.B. Blau liegt entfernter als Rot, ist eine für mich nützliche Tatsache.“ So setzt sie auch in der Skulptur „o.T.“ bei der räumlichen Wirkung der Farben an, um Strukturen des Raumes und der Verräumlichung in Gestalt einer Skulptur zu visualisieren. Die farbige Skulptur ist also nicht nur ein räumliches Gebilde, sondern eine Form gewordene Strukturierung von Raum. Die präzise Konstruktion des räumlichen Körpers vermittelt die Erfahrung von Prozessualität und Veränderung in der Wahrnehmung. Im Grunde sind es vier Module, die sich in der Betrachtung immer anders überlagern und vernetzen – abhängig von der Bewegung des Betrachterblicks. Dieser pendelt zwischen flächenhafter und räumlicher Wahrnehmung. Man sieht sich an Bildhauerei, Architektur und Malerei gleichermaßen erinnert, da strukturell-konzeptuelle und farbig-malerische Komponenten zugleich den Eindruck bestimmen. In ihrem Pendeln zwischen räumlicher und flächenhafter Erscheinung und mit ihrer Eigenschaft, die Entstehung von Räumlichkeit selbst wahrnehmbar zu machen, verweist die Arbeit jenseits traditioneller Gattungen auf die virtuellen Welten der Computertechnik. Und weil es sich um eine technoide Konstruktion aus modularen Einheiten handelt, denkt man auch an jene elektronischen Medien, mit deren Hilfe sich Raum in der Fläche programmieren und simulieren lässt.

Rainer Fuchs

Line meshwork and frames of red, green and blue colour are the basic motifs in Sabina Hörtner's works. The line is a construction element, by means of which literally manifold constellations of shape can be created on the surface and spatially. The choice of colours is not according to sentimental favourites but oriented by the colours of the Edding markers she most frequently used. Hence Hörtner uses colours that are industrially standardised and produced for profane work processes. She also uses the colours' optical characteristics: "The fact that three colours occupy three different levels, e.g. blue is more distant than red, is a very useful thing for me." Thus also in the untitled sculpture she bases her approach on the colours' spatial effect in order to visualise the structures of the space and render something spatial by means of a sculpture. Therefore the coloured sculpture is not only a spatial object but also a structured space turned into a shape. The precise construction of the spatial body conveys the experience of the process character and the change in perception. It is basically four modules, which upon examination will always overlap and network differently, following the movement of the gaze. The gaze swings between surface-related and spatial perception. One feels reminded equally of sculpture, architecture and painting. At the same time, both structural-conceptual and colourfully painted components determine the impression. In swinging between spatial and surface-related appearance and the characteristic of making the creation of spatiality itself perceptible, the work refers to the virtual worlds of computer graphics beyond traditional genres. Also, because it is a technoide construction of modular units, one might think of electronic media, with the help of which space can be programmed and simulated in the surface too.







Oskar Höfing
Jetzt / Now, 1986

Obgleich man zunächst eine Verwandtschaft mit Werken der Minimal Art zu erkennen glaubt, ist Höfingers Plastik doch weit von diesen entfernt. Seine Formen sind stets mit Inhalten, Bedeutungen, mit Gedanken belegt. Es sind Kürzel, Symbole, welche dem an sich Nichtdarstellbaren Gestalt verleihen. Als Schüler Fritz Wotruba sieht Höfing zunächst die Auseinandersetzung mit dem Menschen als wesentliche Ausgangsposition. Er studiert signifikante Bewegungsabläufe und Positionen des menschlichen Körpers und überträgt diese in Figuren mit starkem gestischem Ausdruck, die aufgrund ihrer unterschiedlichen formalen Reduktion oftmals wie Zeichen ihrer selbst wirken. Daneben beginnt er Phänomene jenseits des Greifbaren und Dinglichen, Empfindungen, Emotionen und Sinneseindrücke unterschiedlicher Art zu verarbeiten – es entstehen Arbeiten mit Titeln wie „Poesie“, „Musik“ oder „Faszination“ –, außerdem beschäftigt Höfing sich mit religiösen Themen. Zum Teil geht er dabei den Weg einer völlig freien, von gegenständlichen Bezügen jeglicher Art gelösten Formensprache, die das Inhaltliche auf rein symbolischer Ebene vermittelt. „Jetzt“ ist zunächst eine zweifach abgewinkelte Stahlschiene, darüber hinaus aber ist sie als Diagramm einer (persönlichen) Entwicklung zu lesen – eine Zeitachse gewissermaßen, welche mit ihrem aufstrebenden Teil offenbar auf die Gegenwart, den Augenblick zusteuert. An ihren Seiten sind Punkte eingetragen, die einzelne Zeit-, vielleicht auch „Lebensabschnitte“ markieren. Unter diesem Aspekt erfährt die genügsame Form jedoch eine dramatische Umgewichtung: Der Weg verläuft hier nicht geradlinig, sondern in plötzlichen, heftigen Richtungsänderungen, was einen Kritiker zu der Äußerung veranlasste, es handle sich um das „glänzende Mahnmal einer schiefgelaufenen Zeit“. Genauso gut lässt sich diese Raumzeichnung jedoch als Metapher für das Unerwartete, Unvorhersehbare, für die Um- und Irrwege im dynamischen Lebensprozess begreifen.

Peter Peer

Despite the fact that one might recognise some kind of affinity between Höfing's sculptures and works of Minimal Art, in reality Höfing's sculptures are far removed. Höfing's forms are always allocated with meaning, contents and thoughts. Abbreviations and symbols give form to the unrepresentable. As a student of Fritz Wotruba, Höfing first perceives dealing with humans as an essential titles positionstarting point. He studies significant processes of movement and postures of the human body, which he then transfers to figures with strong gestural expression, which – due to their decisive formal reduction – often appear as symbols of themselves. In addition, he starts to process phenomena beyond the tangible and concrete: various kinds of sensations, emotions, leading to the creation of works with titles such as "Poetry", "Music" or "Fascination". Furthermore, Höfing deals with religious themes. Partially, he will choose the approach via a completely free language of forms, with no concrete reference, conveying the contents on a purely symbolic level. "Jetzt" (Now) appears at first to be a double angle steel bar; in addition it is to be read as the diagram of a (personal) development – to some extent it is a timeline axis, with its aspiring component clearly aiming towards the present moment in time. Its sides are marked with dots that indicate individual temporal sections, or "sections of life". Under this aspect, however, the frugal form experiences a dramatic shift of emphasis: the path does not run straight, but in sudden, fierce changes of directions. Thus a critic talked about the "shiny memorial to a time that went wrong". Which is exactly how to read this spatial drawing as a metaphor for the unexpected, the unforeseeable, for the scenic and mistaken routes and meanders in the dynamic process of life.



Michael Kienzer
o. T. / Untitled, 1992/94

Aus gewundenem Kupferrohr geformt, bildet Michael Kienzers Skulptur „o.T.“ ein konisches, trichterartiges Raumgeflecht, das nicht einfach in die Landschaft gestellt ist, sondern über einer Hügelkuppe aufragt bzw. aus ihr hervorzugehen scheint. So als ob das Objekt aus der Landschaft wie ein spiralisches Gestrüpp hervorgewachsen oder auch wie ein riesiges Vogelneest über diesem Gelände thronen würde. Es wirkt damit wie ein spiegelbildlicher skulpturaler Kommentar oder wie eine komplementäre Fortsetzung dieser Landschaftsformation. Kienzers Kunstgebilde aus patiniertem Kupfer verweist in seinem spiegelverkehrten Bezug zur Landschaft auf die ihr eigene Künstlichkeit und ihre skulpturalen Eigenschaften. Es bezeichnet also von sich aus seinen landschaftlichen Kontext als seinerseits kalkuliertes und konstruiertes Gebilde und verdeutlicht damit, dass jede Bestimmung von Natürlichkeit und Natur unausweichlich zivilisatorische Rahmenbedingungen und Vorstellungen widerspiegelt. So interpretiert diese Skulptur ihren Umraum, indem sie ihn einerseits zum Anlass nimmt, ihre eigene Gestalt darauf abzustimmen, und indem sie andererseits den Zusammenhang von Natürlichkeit und Künstlichkeit als relationales Verhältnis definiert, das jede polare Gegenüberstellung als Verklärung und Vereinfachung bloßstellt. In ihrer schwunghaft kreisenden Gestalt vermittelt die Skulptur darüber hinaus Prozessualität und Dynamik. Sie bezieht sich damit metaphorisch auf den permanenten Kreislauf in der Natur, der stetige Veränderungen nach sich zieht. Weil sich die Farbe des Kupfers durch Oxydation verändert hat, kann man auch am Kunstobjekt selbst einen natürlichen Prozess ablesen – die in der Natur stehende Skulptur wird als Teil der Natur erfahrbar. In einer für Kienzers Werk bezeichnenden Weise wird hier ein Bezug zwischen Kunst und Wirklichkeit hergestellt, der die Gestalt des Objekts an die Struktur und Funktion seines soziokulturellen Umfeldes rückkoppelt.

Rainer Fuchs

Michael Kienzer's sculpture "untitled" (1992/94) made out of twisted copper tube, forms a conical, funnel-shaped spatial meshwork that has not only been placed in the landscape, but rises over a knoll, and seemingly grows out of it. It is as if the object were growing out of the landscape like spiral-shaped brushwood or hovering like an oversized bird's nest above the site.

Thus it appears as a reversed sculptural comment or complementary continuation of this landscape formation. In its reversed reference to the landscape, this artificial construct made of erogenous copper refers to the artificial element of the landscape itself and its sculptural characteristics. Hence it describes the landscape context it finds itself in as a calculated and constructed structure, thereby pointing out that each determination of naturality and nature will unavoidably reflect civilising framework conditions and ideas. So the sculpture interprets its environment by using it as an inducement for adapting its own shape to it. This is achieved by defining the connection between naturality and artificiality as a relational condition, which will unmask any polar comparison as being some kind of euphemism and simplification. Furthermore, the sculpture conveys an element of processuality and dynamics with its roaring rotary appearance. In this, it metaphorically relates to what happens in nature as a permanent circle of changes. Due to the fact that the colour of the copper has changed because of oxidation, the object itself bears a natural process; the sculpture in nature becomes experienceable as part of nature itself. A relation between art and reality is created here that is characteristic of Kienzer's work, regenerating the form of the object to the structure and function of its socio-cultural environment.



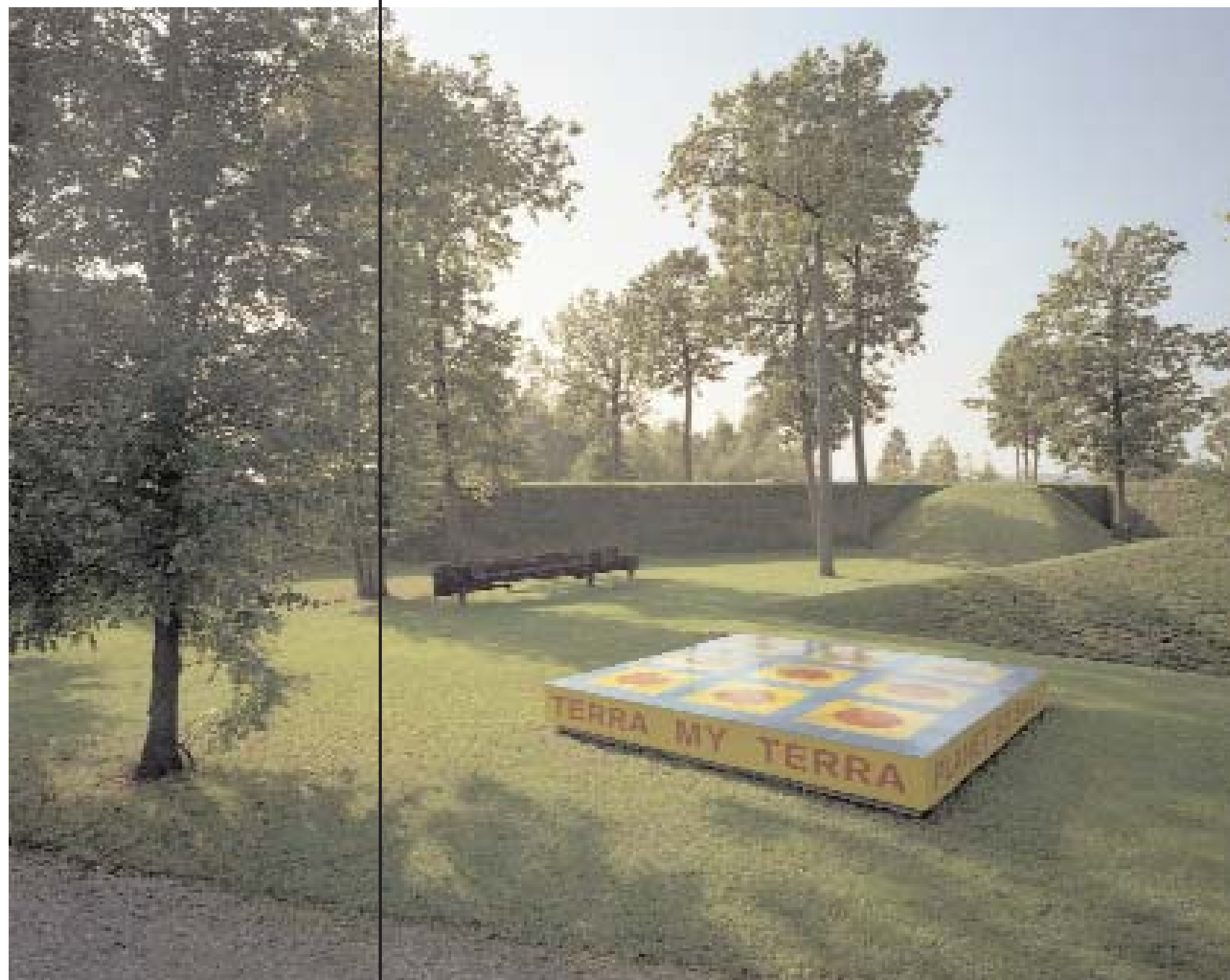


Thomas Stimm
Terrainian Plattform, 2003

Die „Terrainian Plattform“ ist Teil eines weltzugewandten künstlerischen Konzepts, das Thomas Stimm gemeinsam mit Uta Weber seit 1995 unter dem Label „soylant green“ entwickelt. Mit „Terra“ ist ein für alle Lebewesen auf unserem Planeten gültiger, universaler Heimatbegriff gemeint, dem mit dekorativ-bunten Gestaltungsweisen Ausdruck verliehen wird. So ist diese skulpturale Plattform mit der Aufschrift „TERRA MY TERRA / PLANET SO SWEET / I CAN FEEL YOU / UNDER MY FEET“ eine sinnliche Metapher für den Erdball als Grundlage und Bestandteil allen Seins. Es ist eine zur Kunstform verdichtete Aussage, die die Erde als Basis des Lebens brennpunktartig repräsentiert und interpretiert. Stimm setzt Kunst als Mittel sinnlicher Überhöhung und programmatischen Anliegen gleichermaßen ein bzw. verleiht dem einen im jeweils anderen Gestalt und Sichtbarkeit. Damit widerspricht er jenen Vorstellungen, die zwischen Emotionalität und Intellektualität unüberbrückbare Gegensätze vermuten, und entlarvt gerade diese polarisierende Sicht der Dinge als realitätsfern und weltabgewandt. Mit der Betonung erdhaft lebensweltlicher Bezüge im geometrisch-farbfrohen Sprach- und Sockelobjekt der „Terrainian Plattform“ bricht Stimm keineswegs mit seinen früheren bunt bemalten Tonskulpturen, die comicartig die Welt im Kleinen und Intimen spiegeln, sondern er führt im Gegenteil deren Thematik konsequent in objekt- und zeichenhafteren Bezügen fort. Bereits mit dem Ton als genuinem Erdmaterial hatte der Künstler metaphorische Plattformen des Lebens, koloristische Mikrokosmen des Seins geschaffen, in denen sich poetische Hintergründigkeit und pures Leben miteinander verbanden. Mit der Skulptur als Plattform ist nun die Möglichkeit verbunden, sich als Betrachter bewusster mit der eigenen Existenz und deren Verortung in und auf der Welt auseinander zu setzen, also die Plattform im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn als Handlungsgrundlage zu nutzen.

Rainer Fuchs

The "Terrainian Plattform" is part of a world-embracing artistic concept which Thomas Stimm began to develop together with Uta Weber in 1995 under the label "soylant green". "Terra" stands for a universal concept of home that is valid for all creatures on our planet and that is expressed through decorative multi-coloured designs. This sculptural platform with the inscription "TERRA MY TERRA/ PLANET SO SWEET/ I CAN FEEL YOU/ UNDER MY FEET" is thus a sensual metaphor for the globe as the basis for, and integral part of, all existence. This is a planetary socle sculpture, condensed into an art form, which represents and interprets the world as the basis of life and as its necessary focal point. Stimm uses art both as a means of heightening sensual awareness and formulating programmatic concerns, reflecting and visualising one in the other. He thus contradicts all those who consider the gap between emotionality and intellectuality unbridgeable, exposing this view of things as unrealistic and simple-minded. The emphasis on earthy, terrestrial references in the multi-coloured geometric language and socle object of the "Terrainian Plattform" does not constitute a break with Stimm's earlier painted clay sculptures that, similar to comics, reflect the world on a small, intimate level. He rather develops their theme through references that now also take up objects and signs. With clay as a genuine earthy material, the artist has created metaphoric platforms of life, colourist microcosms of existence, where poetic subtlety is connected with the purity of life. Via the platform of the sculpture, viewers now have the possibility of exploring their own existence and its position in the world. The platform thus becomes a basis for action, both in a literal and a non-literal sense.





**Tony Long
Natalexos, 1987**

Zehn Meter lang, zweieinhalb Meter breit und eineinhalb Meter hoch: Tony Longs „Natalexos“ entwickelt seine stählernen Strukturen unübersehbar, aber dennoch formal äußerst subtil. Dieses Werk ist damit ein Musterbeispiel für das Talent des 1942 in Massachusetts Geborenen, wuchtige Materialien zu fast schwebend wirkender Kunst zu verarbeiten. Der Amerikaner, Wahlschweizer, Wahlfranzose, Wahlrusse, Wahldeutsche und Wahlsteirer (seit den 1970er Jahren war er in der Südsteiermark ansässig) schuf zahlreiche Werke im öffentlichen Raum zwischen Marseille und Tiflis und bewegte sich als (Monumental-)Plastiker zwischen kühler Konstruktion und symbolträchtiger Zeichenhaftigkeit. In manchmal viele Tonnen schweren Stahlplastiken, die oft das Grundvokabular von Kreis, Quadrat und Dreieck durchspielten, überraschte er immer wieder mit neuen Interpretationen dieser Inhalte. Die Werktitel werden dabei oft als Kontrast zu der materiellen Wucht des Metalls empfunden. Titel, die klare Hinweise geben („Jungfrau/Waage“, „Madonna“, „Gott“), stehen neben solchen, die sich einer Bedeutung entziehen, wie eben im Fall von „Natalexos“. Der passionierte, polyglotte und umfassend gebildete Reisende liebte es, mit seinen Arbeiten Assoziationsfelder zu öffnen und den Betrachter einzuladen, in diesem Reich der vielfältigen Zeichen seine eigene Position zu bestimmen. Dabei blieb Long stets ein „klassischer“ Metallgestalter, der seinen Stoff schnitt, schweißte und bog und ihn auf diese Weise verwandelte und transzendierte. „Natalexos“ regt zu einer Reise durch Zeiten und Kulturen an. Die Arbeit kann als Relikt einer archaischen Kultur ebenso gelesen werden wie als Fundstück einer Archäologie des Industriezeitalters. Odysseus trifft auf die Helden der Weltraum-Ära 2001? Jedenfalls ist es das Jahr, in dem Tony Long starb.

Walter Titz

Ten metres long, two and a half metres wide and one and a half metres tall: Tony Long's "Natalexos" steel structures cannot be overlooked, although in terms of their formal development they are rather subtle. Thus it is a perfect example of the gift of the artist (born in Massachusetts in 1942) for processing massive material into almost floating pieces of art. The American, part-time Swiss, part-time Frenchman, part-time Russian, part-time German and part-time Styrian (from the 1970s he also had a home in Styria) created numerous works in the public space between Marseille and Tiflis and, as (monumental) sculptor, moves between cool construction and deep symbolism. He repeatedly surprised audiences with new contents in his steel sculptures, sometimes weighing many tons and employing the whole range of basic vocabulary stretching from circle to square to triangle. In this, the kinetic energy of the material contrasts with the titles of the work. Titles which give clear reference (such as "Virgin/Libra", "Madonna", "God") are juxtaposed with ones escaping their meaning as in the case of "Natalexos". The passionate, polyglot and thoroughly educated traveller loved to open up associative fields with his works and to invite the beholder to determine their own position in this realm of multifarious symbols. In this, Long always remained a "classical" metal designer, who cut, welded and bent his material, thereby transforming and transcending it. "Natalexos" inspires a journey through times and cultures. The work can be read as a relic of an archaic culture and at the same time as an archeological find of the industrial era. Odysseus meets the heroes of space age 2001? That happens to be the year in which Tony Long died.



Josef Pillhofer
Hammurabi, 1970

Ein einjähriger Aufenthalt in Paris 1950/51 gab dem Wotruba-Schüler Josef Pillhofer die entscheidenden Impulse für sein künstlerisches Werk. Wichtig waren für ihn besonders jene Künstler, die den Kubismus und die radikalen Neuerungen des Jahrhundertbeginns weiterentwickelten und entfalteten. Er arbeitete im Atelier von Ossip Zadkine, lernte Constantin Brâncuși und Henri Laurens persönlich kennen. In Pillhofers Œuvre finden sich – zeitlich durchaus parallel entstanden – neben reduzierten oder abstrakten Figuren auch weitgehend realistische Arbeiten. Pillhofer selbst erklärt diesen scheinbaren Widerspruch mit seiner engen Bindung an die Natur und der ständigen intensiven Auseinandersetzung mit ihr. Diese stilistische Dichotomie sei das Resultat seiner Herangehensweise an die grundlegende Problematik von Räumlichkeit und Tektonik, die er aus verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet. So nähert er sich den Naturformen einerseits von ihrer äußeren Erscheinung her – in seinen realistischen Arbeiten – oder von innen, von ihrer Struktur her – in den abstrakten. Auf der Suche nach allgemeinen Gestaltungsprinzipien geht er nicht von einem vorgefassten Thema aus; dieses entsteht vielmehr während des Gestaltungsprozesses und gibt dann den Ausschlag für den assoziativ gefundenen Titel der Skulptur.

Die Figur des „Hammurabi“ (die Bronze ist ein Abguss einer Sandsteinskulptur) ragt, aus unregelmäßigen geometrischen Elementen aufgebaut, über einem quer liegenden Quader hoch auf. Die einzelnen Formen sind nicht additiv aneinander gereiht, sondern innerhalb eines komplizierten Ordnungsgefüges ineinander geschoben und verschränkt. So ergibt sich ein ausbalanciertes Gleichgewicht der Volumen, ein differenziertes Vor- und Zurückspringen der Begrenzungslinien und ein lebendiges Wechselspiel von Licht und Schatten. Der Titel verweist auf das berühmte altbabylonische Relief des Codex Hammurabi im Louvre in Paris, mit der Darstellung des Königs vor dem thronenden Sonnengott.

Gudrun Danzer

Josef Pillhofer, formerly a student of Wotruba's, received the crucial impulses for his work during a one-year stay in Paris between 1950/51. He was particularly influenced by the artists who conceived and developed Cubism and the radical innovations that manifested themselves at the beginning of the century. Pillhofer worked in Ossip Zadkine's studio, where he also met Constantin Brâncuși and Henri Laurens.

Besides reduced or abstract figures, Pillhofer's oeuvre also contains largely realistic works, which he created in parallel. Pillhofer explains this apparent contradiction with his close attachment to nature and his constant, intensive engagement with the latter. According to the artist, this stylistic dichotomy results from the way he approaches the fundamental problem of spatiality and tectonics, which he views from different perspectives. In his realistic works, he approaches natural forms from their external appearance; in his abstract creations, he starts out from their inside, their structure. His search for general design principles is not based on a preconceived topic – the topic rather develops during the creative act and then determines the title of the sculpture through an associative process.

The bronze figure of Hammurabi – the cast of a sandstone sculpture – consists of irregular geometrical elements that are stacked on top of a rectangular stone block placed lengthwise on the ground. The individual forms are not simply strung together according to an additive principle, but are fitted together and interlinked within a complicated ordered structure. The result is a carefully obtained balance of volumes, outer lines that alternately project or are set back in a highly differentiated pattern, and a vivid interplay of light and shadow. The title refers to the famous relief of the Codex Hammurabi from ancient Babylon, today on display at the Louvre in Paris, showing the king before the throne of the sun god.





Franz Xaver Ölzant
Fu mit dem schönen Mandarin / Fu and the beautiful Mandarin, 1993

Das Werk Ölzants nimmt in der österreichischen Skulptur eine Sonderposition ein. Die biomorphe Plastik des 20. Jahrhunderts, mit Jean Arp und Henry Moore als ihren Hauptvertretern, war ein wichtiger Impuls für den abgeschieden im niederösterreichischen Waldviertel lebenden Künstler, mit Formen zu experimentieren, die er der Natur und den verschiedensten Bereichen der Kulturgeschichte entnahm. Ende der 1970er Jahre begann er sich mit Stein, insbesondere mit Diorit und Granit, auch in sehr großen Dimensionen auseinander zu setzen. Mit oft nur wenigen Eingriffen in die natürliche Form des Steins sucht er dessen individuelle Struktur aufzudecken, verbildlicht Einwirkungen der Witterung auf den kristallinen Körper oder weckt, in einer für ihn typischen Verschmelzung des Natürlichen und des Kulturellen, Assoziationen zu einem vorzeitlichen, kultischen Gebrauch der Steine.

In „Fu mit dem schönen Mandarin“ gelang Ölzant mit der scheinbar einfachen Anordnung zweier rechteckiger Granitplatten eine vielschichtige Arbeit: Die Überschneidung der Platten im rechten Winkel beziehungsweise die Schrägstellung der oberen Platte geben das Ausgreifen der Skulptur in den Raum an. Die beiden Volumen sind zueinander in Spannung gesetzt, womit der Gegensatz zwischen Lasten und Schweben thematisiert wird und gleichzeitig Balance und Dynamik entstehen. Licht und Schatten stehen einander in scharfem Kontrast gegenüber. Die unterschiedliche Oberflächenbehandlung bringt die Charakteristika des Steins zum Ausdruck, seine Maserungen, seine Struktur, sein „Leben“. Sie weist aber auch auf die Phasen seiner Bearbeitung durch den Künstler hin. Schließlich birgt die Verschränkung der beiden Platten in der Form eines Kreuzes eine symbolische Komponente. Sie wirkt wie die Setzung eines Zeichens in die Landschaft, ohne dass dieses jedoch eindeutig interpretierbar wäre. Der exotische Titel lässt diese Mehrdeutigkeit bestehen und lädt den Betrachter zu eigenen Assoziationen ein.

Gudrun Danzer

Ölzant's work occupies a special position within the Austrian sculpture landscape. The biomorph sculpture of the 20th century, with Jean Arp and Henry Moore as the main protagonists, was an important impulse for the artist, who lives a secluded life in the Waldviertel region of lower Austria, to experiment with nature and various areas of cultural history.

Towards the late 1970s, Ölzant began to work with stone on a very large scale, especially with diorite and granite. With sometimes just a few interventions in the natural shape of the stone, he seeks to reveal its individual structure, simulates the effect of the weather on the crystalline body, or, in the sort of fusion of the cultured and the natural that is typical for his work, evokes associations with the primal, cultic use of stones.

In "Fu and the beautiful Mandarin", Ölzant succeeded in creating a multi-layered work with the apparently simple arrangement of two rectangular granite slabs: the overlapping of the slabs at a right angle and the slanted position of the upper slab seem to spatially expand the figure. A tension is created between the two volumes, investigating the contrast between weight and balance and creating a sense of equilibrium and dynamic at the same time. There is a sharp contrast between light and shadow in this work. The different surface finishing of the slabs brings out the characteristics of the stone – its grain, its structure, its "life" – but also reveals the phases of the artist's treatment of the material. Finally, the interlinking of the two slabs in the form of a cross lends the work a symbolic component. It is as if a symbol whose meaning cannot be interpreted unambiguously has been put up in this landscape. The exotic title leaves this ambiguity untouched and invites viewers to develop their own associations.

Fritz Wotruba
Torso II, 1958

Fritz Wotruba, einer der wichtigsten Bildhauer Europas im 20. Jahrhundert, gilt als Pionier der Moderne in der österreichischen Skulptur und prägte als Lehrer eine ganze Generation von Plastikern. Sein zentrales Thema war die menschliche Figur in ihrer grundlegenden Tektonik.

Nach seiner Rückkehr 1945 aus dem Schweizer Exil in das zerstörte Wien setzte Wotruba sich mit der Moderne, im Besonderen mit dem Kubismus, auseinander. Es kam zu einer vehementen Architektonisierung seiner Figuren, die ihn schließlich mit der von ihm geplanten Dreifaltigkeits-Kirche in Wien (1974–76) auch zur eigentlichen Architektur führte.

Durch die radikale Reduzierung vom Naturvorbild gelangte er zu der für ihn charakteristischen Verblockung der Figuren. Um die Mitte der 1950er Jahre begann er, die Skulpturen aus stereometrischen Grundelementen aufzubauen, wozu er zunächst von der menschlichen Anatomie abgeleitete Zylinderformen einsetzte. Um 1960 fand er dann im Kubus jenes mehrdeutig einsetzbare Modul, das sowohl als Baustein für reale Architekturen wie auch für ungegenständliche Skulpturen verwendbar war.

Der „Torso II“ folgt in Wotrubas Werk unmittelbar auf die Röhrenfiguren. Er baut sich aus gelängten Kuben mit zum Teil abgerundeten und abgeschrägten Kanten auf, zwischen die Plattenformen eingeschoben sind. Die einzelnen Formelemente sind eindeutig mit den Teilen der menschlichen Anatomie identifizierbar. Die kontrapostische Stellung mit Stand- und Spielbein, die leichte Rückneigung des Rumpfes sowie die Oberflächenbehandlung, die auf die Bearbeitungsspuren am Gipsmodell weist, verleihen der Plastik Dynamik und Lebendigkeit.

Der Torso repräsentiert hier, wie immer bei Wotruba, als Pars pro Toto den gesamten Menschen. Wotruba hatte sich seit seinen künstlerischen Anfängen mit diesem traditionellen Motiv der Skulpturgeschichte auseinander gesetzt – ist es doch in seiner Reduzierung besonders prädestiniert, den grundlegenden tektonischen Aufbau des menschlichen Körpers zum Ausdruck zu bringen.

Gudrun Danzer

Fritz Wotruba, one of the most important European sculptors of the 20th century, is regarded as a pioneer of modernity in Austrian sculpture and, in his role of teacher, influenced a whole generation of sculptors. The central theme of Wotruba's oeuvre is the human figure and its fundamental tectonics.

After he returned to bomb-devastated Vienna from his exile in Switzerland in 1945, Wotruba was increasingly drawn to modern art, Cubism in particular. His figures developed an increased tendency towards architecturisation, culminating in an actual architectural project, the Church of the Holy Trinity in Vienna (1974–76), which was designed by Wotruba.

Wotruba arrived at his characteristic block-shaped figures through the radical reduction of the natural model. Towards the mid-1950s, he began to build up sculptures from stereometric fundamental elements, starting with the cylinder shape derived from human anatomy. Around 1960, Wotruba found his ideal module that could be used in ambiguous contexts in the cube – a building block both in “real” architecture and in non-representational sculptures.

“Torso II” was created immediately after Wotruba's tube phase. It is constructed from elongated cubes, partly with rounded or sloped edges, and flat shapes inserted between the cubes. The individual elements are clearly identifiable with the parts of the human anatomy. The sculpture derives its dynamic, animated effect from its counter posture with the supporting and free leg, the slightly reclining posture of the torso, and the surface finishing, which reflects the traces of the sculpturing process that are visible on the plaster-of-Paris model.

As is always the case in Wotruba's works, the torso, as a pars pro toto, represents man as a whole. From the very beginning of his artistic career, Wotruba examined this traditional motif of sculptural history, which, through its consistent reduction, is predestined for visualising the tectonic structure of the human body.



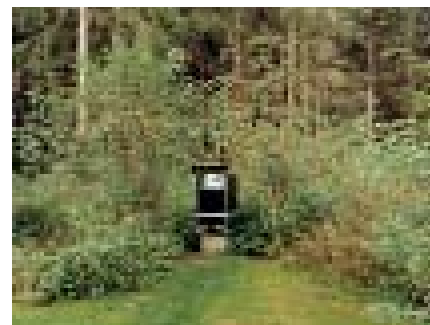
Michael Pinter
SUB/DC, 2003

Der multimediale Ansatz ist bezeichnend für die künstlerische Vorgangsweise von Michael Pinter. Er ist sowohl als Videokünstler (reMI) als auch als Musiker tätig. Vor diesem medienkünstlerischen Hintergrund ist auch die Arbeit „SUB/DC“ zu verstehen. In ihrer grundsätzlichen Gestalt erfüllt sie die Kriterien einer Skulptur. Hat die Minimal Art noch, neben der formalen Reduziertheit, auf die formale Ähnlichkeit der Kunstwerke mit funktionalen, industriell gefertigten Objekten hingewiesen, so hat man es hier tatsächlich mit einem derartigen Gegenstand zu tun. Ein ehemaliger stählerner Wassersilo (11m Länge, 4m Durchmesser) bildet die Grundstruktur dieses skulpturalen Körpers. Seinem ursprünglichen Funktionszusammenhang entrissen, erfährt er eine neue Kontextualisierung. Mit acht Basslautsprechern ausgestattet, wird der Silo zum Musikinstrument. Dem Benutzer stehen verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung, nach denen er die Klangstrukturen variieren kann. Die tiefen Frequenzbereiche erzeugen Druckwellen, die den Sound nicht nur hörbar, sondern auch körperlich spürbar machen. Auf einem externen Monitor sind die Kompositionsdaten sichtbar – und für den Betrachter gleichsam lesbar. Das umgebaute Ready-made ist somit, im Sinne eines avancierten Skulpturbegriffes, nicht nur visuell erfassbar. Es wendet sich an mehrere Sinne gleichzeitig.

Robert Morris hat 1961 in seinem Werk „Box with the Sound of its Own Making“ auf die Selbstreferenzialität bzw. auf die Dimension Zeit im Kunstwerk hingewiesen. Michael Pinter verweist auf die funktionellen Möglichkeiten, die sich auf Grund spezifischer physikalischer Grunddispositionen eines Kunstwerks ergeben. Das plastische Erleben ist nicht nur im dreidimensionalen Gegenstand – in seiner Materialität – enthalten, sondern auch in seiner akustischen Struktur – durch die Drastik des Sounds.

Günther Holler-Schuster

The multimedial approach is characteristic of Michael Pinter's artistic methodology. Pinter works both as a video artist (reMI) and a musician, and his work "SUB/DC" should also be seen against this media-artistic background. In its basic form, the work fulfills the criteria of a sculpture, particularly in the context of Minimal Art, which, in addition to reducing objects on a formal level, pointed out the formal similarity of works of art to functional, industrially produced objects. The basic structure of this sculpture is a former steel water silo with a length of eleven metres and a diameter of four metres, which was removed from its original frame of reference and subjected to an entirely new contextualisation. Fitted with eight bass loudspeakers, the silo has become a musical instrument. Visitors have the possibility of modifying the sound structures. The deep frequency ranges produce pressure waves that not only make the sound audible but also palpable on a physical level. The composition data is visualised on an external monitor. In the sense of an advanced sculpture concept, the converted Ready Made can thus not only be registered on a visual level, but addresses several senses. In his 1961 work "Box with the Sound of its Own Making", Robert Morris pointed out the self-referentiality and the time dimension of works of art. Michael Pinter refers to the functional possibilities on the basis of the specific physical and existential dispositions of a piece. This plastic experience is not only imparted by the three-dimensional object in its materiality, but also by the acoustic structure of the work – the drastiveness of the sound.





Christa Sommerer
Phyllogia, 1991

Zur Zeit der Entstehung des Werks war Christa Sommerer, eine studierte Biologin, von der Pflanzensystematik von Carl von Linné fasziniert – nicht nur von deren wissenschaftlicher Bedeutung, sondern auch von der Frage, inwieweit sich durch das Stillieren von Formen deren Realitätsgrad verändert: sei es, dass sie an Individualität verlieren oder dass ihre Charakteristika besonders deutlich in den Vordergrund drängen.

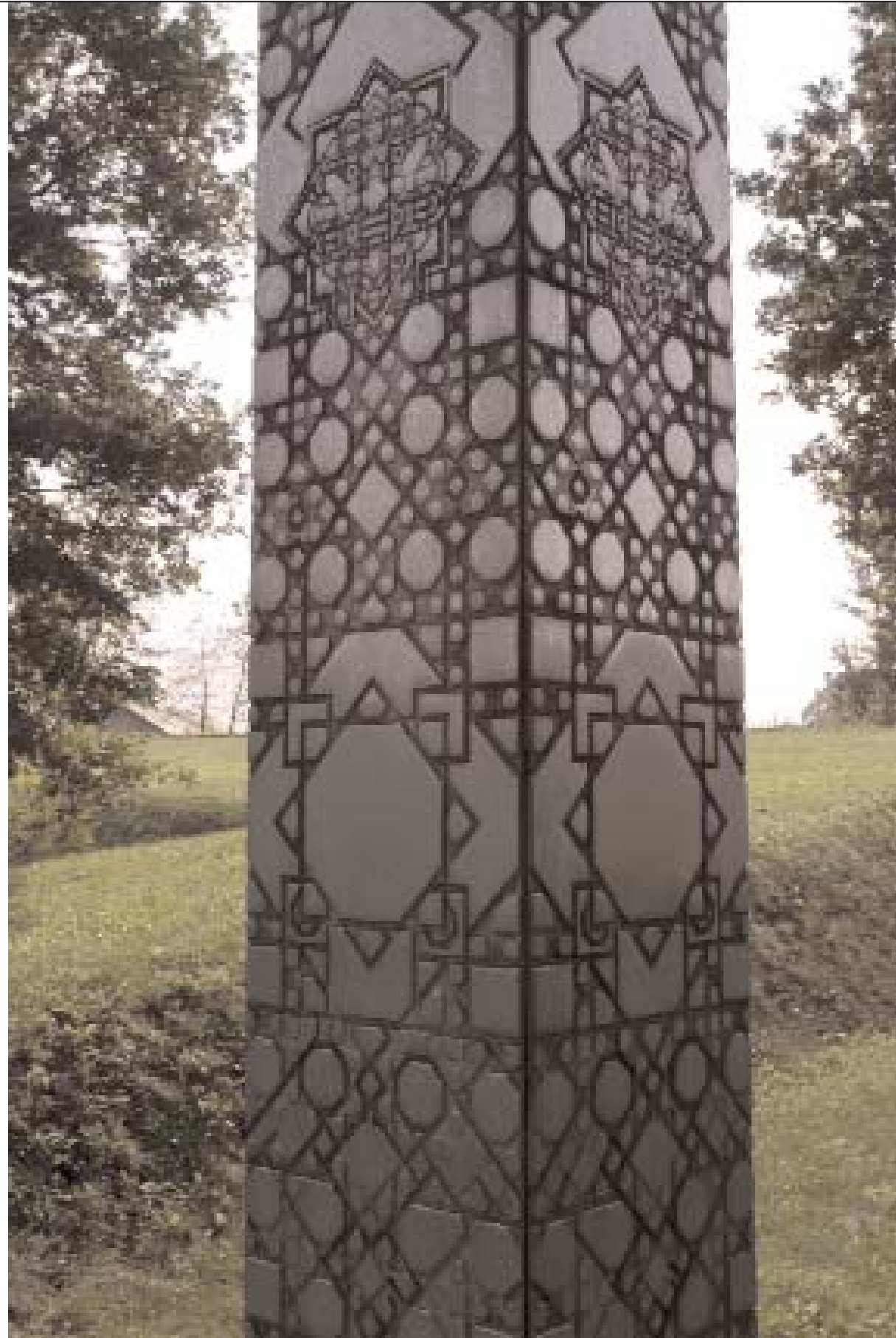
Vor diesem Hintergrund nimmt „Phyllogia“, eine Art Paravent mit drei großen ausgestanzten Blattumrissen, durch seine spezielle Positionierung in der Natur einen besonderen Stellenwert ein. Auf der einen Seite steht das Objekt mit seinen stark farbigen Flächen in einem forcierten Kontrast zur Umgebung, auf der anderen Seite weist es einen ausdrücklich referenziellen Charakter durch das verwendete Formenrepertoire auf. In der Reduzierung auf drei Beispiele – unterstützt durch das Kolorit der Trägerfolie – steht ein durchaus signalhafter Status im Vordergrund. In der Übersetzung des Ausgangsmaterials, der von Anfang an künstlich hergestellten zeichnerischen Gestalt, setzt auf mehreren Ebenen ein Bedeutungswandel ein: zunächst durch die Übertragung in ein Negativ, weiters durch die Verschiebung der Größenverhältnisse, die das Phänomen einer veränderten Skalierung vergegenwärtigt. Verantwortlich für die Herstellung eines dezidierten Kontexts in einem Park sind die Rahmenformen, durch die trotz der farbigen Barriere die dahinter liegende Landschaft wahrzunehmen ist. Da die drei Ausschnitte prinzipiell dieselbe Figur aufweisen wie die tausende im Einzelnen kaum wahrnehmbaren „Figuren“ im Blätterwald des Hintergrunds, wird ein unbewusster oder bewusster Bezugsraster aktiviert, der in dieser zugleich fremden und ortsspezifischen Intervention das visuelle Erlebnis als komparativen Akt bestimmt.

Werner Fenz

At the time of the creation of her work, Christa Sommerer, a biologist, was fascinated by Carl von Linné's systematics of plants. And it was not only the scientific meaning thereof, but also the question of the extent to which, through conventionalising of forms, their degree of reality is changed too: whether this is through them losing their individual character or pushing their special characteristics right into the foreground.

In this respect "Phyllogia", a kind of paravent with three large leaf shapes cut out, has a special meaning due to its peculiar position in nature. On one hand, the boldly coloured object contrasts forcedly with the environment; on the other, it presents a clearly referential character due to the repertoire of forms used. With its reduction to three examples, and supported by the colour of the carrier sheet, a clear signal is set. With the translation of the basic material, of the artificially created drawn form, we witness a change of meaning on several different levels. First of all with the transfer into a negative, and then with the shift of scale, focusing on the phenomenon of a change thereof. The creation of a decided context in a park is due to the frame forms which, despite the coloured barrier, allow for a view onto the landscape behind. Due to the fact that the three sections show in principle the very same figure as the thousands of barely recognisable "figures" in the woods behind, we consciously or subconsciously activate a referential grid, determining the visual experience as a comparative act in this both alien and site-specific intervention.





Friedrich Hartlauer
Senkrechter Auszug aus der Urzelle / Vertical extract from the primal cell,
1982/84

Das Werk Fritz Hartlauer's steht in der zeitgenössischen österreichischen Kunst einzigartig da und hat kaum Verbindungen zu ihr. Während diese meist der Naturabstraktion, also letztlich der Figuration, verhaftet blieb, entwickelte Hartlauer während der 1950er Jahre ein rein abstraktes geometrisches Ordnungssystem. Peter Weibel entdeckte 1995 darin Parallelen zur seriellen Skulptur und Minimal Art der 1960er Jahre und wies auf wissenschaftliche Erkenntnisse über die Grundprinzipien des Wachstums der Formen in der Natur hin (Chaostheorie mit ihrem Modell der Fraktale), die Hartlauer in seinem avantgardistischen Werk vorweggenommen habe. Doch war der geistige Hintergrund Hartlauer's ein ganz anderer: So beschäftigte er sich mit der Archetypenlehre C. G. Jung's, mit vergleichender Religionswissenschaft und mit Metaphysik. Er suchte nach einer Möglichkeit, das universelle Bezugssystem des Menschen und gleichzeitig die Grundprinzipien der organischen und der unbelebten Natur visuell sichtbar zu machen. Die Formanalyse und Geometrisierung des menschlichen Kopfes führte ihn zu einem dynamisch-symmetrischen System aus konstruktiven Grundelementen, das er als „Urzellensystem“ bezeichnete und durch Zeichnungen, Reliefs und Vollplastiken zur Anschauung brachte. Das Grundelement der „Urzelle“ ist das Quadrat, aus dem durch Übereckstellung das Achteck und das Kreuz entstehen. Die Stele „Senkrechter Auszug aus der Urzelle“ fügt sich aus vier identischen, hochrechteckigen Reliefs auf quadratischer Grundfläche zusammen. Ein Liniennetz erzeugt vielfältige geometrische Einzelformen, die durch die komplexe Verdoppelung und Ineinanderschiebung der Grundelemente entstehen. Von unten nach oben wird dieses Formgefüge kleinteiliger und verdichtet sich. Das glatte, glänzende Material der Aluminiumgussplatten unterstreicht das Gesetzmäßige, Mathematische dieser Arbeit, das durch ihre Aufstellung in freier Natur verstärkt zur Wirkung kommt.

Gudrun Danzer

Fritz Hartlauer's work occupies a unique position within modern Austrian art, with very few reference points. While most of the protagonists of modern Austrian art have remained attached to the abstraction of nature – ultimately to figuration – during the 1950s Hartlauer developed a purely abstract geometric system of order. In 1995, Peter Weibel revealed parallels to serial sculpture and the Minimal Art of the 1960s in Hartlauer's work and pointed out certain scientific discoveries relating to the basic principles of formal growth in nature (chaos theory and fractals) that Hartlauer's vanguard pieces effectively anticipated. Interestingly, Hartlauer came from a completely different background: he was interested in C.G. Jung's model of archetypes, comparative religious studies and metaphysics. He was searching for a way to make the universal human frame of reference visible, together with the fundamental principles of organic and inanimate nature. The formal analysis and geometrisation of the human head led him to a dynamic-symmetrical system consisting of constructive basic elements, which he referred to as the "primal cell system" and expressed in drawings, reliefs and sculptures. The basic element of the "primal cell" is the square, from which the octagon and the cross derive when another square is placed over a corner. The stele "Vertical extract from the cell" is composed of four identical reliefs executed on rectangles that rest on their narrow end and together form a square base. An intricate network of lines produces a wealth of individual geometric shapes that derive from doubling and combining the basic elements. Moving upwards, the design disintegrates into smaller and smaller parts and becomes increasingly dense. The smooth, shiny material of the cast aluminium slabs adds to the regular, mathematical nature of this work, which is also emphasised by its natural surroundings.



Richard Fleissner
Körperteil-Hürden / Body part hurdles, 1994

Fleissners „Körperteil-Hürden“ erscheinen als große, halbkreisförmige Figur, die sich ausnimmt wie ein halbes Schaufelrad. Eine Zeichnung von Leonardo da Vinci aus dem Codex Atlanticus zeigt ein ähnliches technisches Konzept in Gestalt eines Schwimmbaggers. Taschen oder Fächer mit leicht durchhängendem Boden sind an einer Art Rad angebracht; das Ganze wirkt auf den Besucher wie eine unbequeme Leiter, die er überwinden muss. Unabhängig davon, wie man sie lesen möchte, ist die Skulptur nach einem einfachen ästhetischen Formprinzip komponiert, das ihr Kompaktheit gibt und außerdem Ort und Material in ihrer Wirkung stark hervortreten lässt. Die Geometrie des Kreissegments, vor allem aber auch die Monumentalität des Objektes machen es zu einer Figur, die den Ort wie ein Dinosaurier beherrscht. Der Bezug zum Körper ist aus dem Objekt-Status der Plastik selbst hergeleitet, genauer aus der Auffassung des Objekts als etwas, das sich vor einem als Hindernis aufbaut, sich einem entgegenstellt, sich einem entgegenwirft (von lat. ob-icere). Das Objekt ist also ein, wie das auch im Deutschen schön erfasst ist, Gegen-Stand.

Elisabeth von Samsonow

Fleissner's work "Body part hurdles" appears as a large, semi-circular figure that looks like one half of a paddle wheel. A drawing by Leonardo da Vinci in the Codex Atlanticus depicts a similar technological concept in the form of a dredger. Pockets or shelves with a slightly sagging bottom are mounted on a sort of wheel. The construction strikes the viewer as a particularly uncomfortable ladder that must be surmounted. Independent of how we choose to interpret the sculpture, it is composed on the basis of a simple aesthetic formal principle that makes it appear compact and emphasises the effect of its site and material. The geometry of the circular segment and the monumentality of the object in particular make it a figure that dominates the site like a dinosaur. The reference to the human body derives from the object status of the sculpture itself, or, more precisely, from the interpretation of the object as something that plants itself in front of us like a hurdle, that opposes us, throws itself against us – an object in the true sense of its Latin root: ob-icere.



Franz Pichler
o. T. / Untitled, 1988/91

Das auffällige Raum-Ensemble setzt bereits von weitem eine deutliche Markierung an der Grenze zwischen Skulptur und Architektur, also an einem Übergang, an dem sich – im Durchschnitt – freie und funktionelle Formqualitäten immer wieder aufs Neue voneinander unterscheiden. Beginnend mit einer antinaturalistischen Farbgebung scheint das Werk den Blick auf reine, dem technischen Bereich zuzuordnende Konstruktionselemente zu lenken. Würde man sich dann folgerichtig auf das Modell eines Skelettbaus festlegen, wäre das Entdecken des Unregelmäßigen im Regelmäßigen die nachfolgende Erfahrung.

Die Anordnung besteht aus einfachen Elementen auf der Basis von L-Profilen, die in ihrer Zusammensetzung nur scheinbar identisch sind, auch wenn jeweils die gleiche Grundstruktur den Ausgangspunkt bildet. Es handelt sich also um den künstlerischen Vorgang des Umschichtens, bei dem die vorwiegend in ihren Umrissen sichtbaren Kuben immer neu – modulartig – zusammengestellt werden. Unter diesen Voraussetzungen rahmen vier über Eck angeordnete Einheiten einen rechtwinkligen Platz, der sich letztendlich als Raum zu erkennen gibt: abgeschlossen und dennoch jederzeit und aus allen Richtungen einsehbar. Das heißt, dass die Charakteristika des einen wie des anderen Genres (Architektur versus Skulptur) sich aus ihrer starren Definition auflösen, dass die mit den spezifisch eingesetzten Gestaltungsmitteln hergestellte Transparenz zugleich einen Außen- und einen Innenraum erfahren lässt und dass zudem eine eindeutige Positionierung der vier Elemente nicht nur in der Vorstellung ins Wanken gerät: Ein Versetzen der konstruktiven Skulptureinheiten mit Verzicht auf die vier als „Eingänge“ wahrgenommenen Leerstellen würde ein passgenaues, geschlossen verdichtetes Ensemble ergeben und unsere Aufmerksamkeit neuerlich auf das Verschieben von Wahrnehmungsparametern richten.

Werner Fenz

Even from a distance, this striking ensemble establishes a distinct interface between sculpture and architecture; a transition stage in which – on average – free and functional formal qualities differ from each other over and over again. Starting with its anti-naturalist colouring, the work seems to open up a view of purely constructional elements taken from a technological context. Taking the work to be a model of a frame construction, the viewer's experience would consist in discovering the irregular in the regular.

The ensemble consists of simple elements on the basis of L-profiles that only appear to be identical in their composition, even though their basic structure is the same. This is the artistic process of rearrangement: as with modular structures, the cubes, mostly visible in their outlines, are combined in different ways, over and over again. In this system, four units arranged at an angle form a rectangle that turns out to have spatial qualities: although enclosed on all sides, it is still possible to look into and through it from all directions. This means that the characteristics of both genres – architecture versus sculpture – shake off their rigid definitions. The transparency created through the specific use of means of design in this work enables us to experience both an interior and exterior space, and the positioning of the four elements begins to look increasingly ambiguous, not only on a theoretical level: if the constructional sculpture units were to be shifted in such a way that the four empty spaces that we perceive as "entrances" would disappear, the result would be a precisely fitting, compressed ensemble, and our perceptive parameters would once again be jolted.





Tom Carr
Open, 1991

Seit den 80er Jahren verfolgt Tom Carr einen Weg, der ihn monumentale Plastiken erschaffen lässt, deren Formen jeder Theorie vorausgehen und jenem Zustand zu entspringen scheinen, in dem man sich seiner Handlungsmöglichkeiten der Welt gegenüber bewusst wird: teilen und zusammenfügen, einfangen oder durchqueren ... Der Bildhauer begreift den Bezug zwischen Materie und Raum als Metapher des Geistes, der sich selbst entdeckt.

„Open“, eine gigantische Zusammenfügung zweier identischer Stahlrohrstrukturen, materialisiert den Übergang eines Gebildes in die Transparenz. Der zentrale Spitzbogen in Menschengröße fordert den Besucher auf, mitzumachen. Von vorne gesehen, streckt das Werk seine „Flügel“ aus und lädt zum Aufstieg ein. Die vertikale, mit Schwarz betonte Achse gerät zu einem Pfeil: Das Werk lebt als Projekt. Der Betrachter ahnt den „Abflug“ und seine Utopie; die Dynamik reißt ihn mit. Vom Profil her aber überwiegt die Schwere: Nun scheint sich „Open“ nach der Landung in sich selbst zurückziehen zu wollen.

Die Bedeutung des Werks ändert sich mit dem Blickwinkel und der Distanz: Es geht mal um Umkehr, mal um Entfernung – und um die Ambivalenz jeden Lebens. Und zwischen den beiden Konzepten hat „Open“ auch noch Platz für die Kinder, die auf ihm herumklettern möchten.

Durch die Verwendung der Farben Schwarz, Grau und Weiß, die die Metallstruktur gliedern und die Symmetrie verletzen, „atmet“ dieses Werk. Je nach Licht oder Jahreszeit verschwimmen seine Teile mit der Umgebung oder heben sich von ihr ab: Durch den Schnee werden die weißen Teile unsichtbar, durch das Laub die dunklen Linien, sodass sich das Werk ständig neu erfindet. Es passt sich an, zieht sich zurück oder bietet sich der Landschaft an, mit der es kooperiert. Die Natur entscheidet, vereint oder trennt. „Open“ kündigt auf diese Weise die im Raum schwebenden Fragmente an, mit denen Tom Carr seit 2002 experimentiert. Zusammengenommen, ergeben Carrs Experimente eine Reflexion über die Diskontinuität des Bewusstseins.

Françoise Barbe-Gall

Since the 1980s, Tom Carr has pursued a path characterised by monumental sculptures which focus on the vitality of archetypes: inaugural forms preceding any theory in the moment where the necessity to come to terms with the world leads to their imperious emergence – to divide and to bring up, to articulate, to link and to exceed, to capture or to cross through... The sculptor anticipates the relationship between material and space as a metaphor of the mind which discovers itself.

“Open” is a huge assembly of two identical structures of steel pipes materializing the passage of an individual, of light, and of air, into transparency. The high central arch encourages the visitor to commit himself. The front view shows the sculpture spreading its wings: an invitation to climb on it. The vertical axis is accentuated in black as an arrow's movement, because the work has come to life in the project. The observer feels that it will take off immediately, although this is a utopia. Dynamism carries you away. In profile view, however, the sculpture seems clumsy: “Open” has landed – and makes you feel that it has withdrawn into itself, that there is space left over and overlapping, which makes the observer find his way back into the world's complexity.

The sculpture's intention changes with perspective and distance; it speaks of return or estrangement, of the ambivalence inherent in life... And in-between these two concepts, the sculpture becomes a playground in the form of a climbing wall for children.

Black, grey and white punctuate the metal structure, breaking up its symmetry and making it breathe. According to the light or the season, whole parts of it merge with the environment, the white with the surrounding snow, the dark lines with the leaves, so that the sculpture continuously re-invents itself, just like a story. It mimics and takes refuge behind itself, offering itself to the landscape in which it takes part. Nature decides, combines or dismantles. Thus, “Open” announces the motif of fragments suspended in space, which Tom Carr has been exploring since 2002, developing a reflection on the discontinuity of conscience.

Gustav Troger

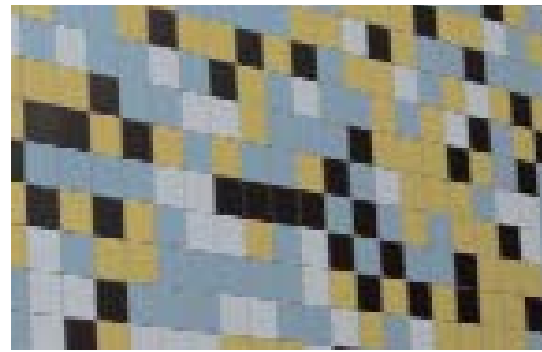
**Materialprobe: Sieg über die Sonne, Kunst sich über die Natur lustig zu machen /
Sample: Victory over the sun, the art of mocking nature, 2004**

Der Titel ist Programm: „Materialprobe: Sieg über die Sonne, Kunst sich über die Natur lustig zu machen“. Beton, Spiegel, Polyester und Farbe setzt Gustav Troger ein, um ebendiese Werkstoffe zu erproben. Natürlich nicht im wortwörtlichen Sinn eines mechanischen Dauertests, sondern im metaphorischen. Die installative Plastik mit dem nahezu literarischen Namen setzt mit der Bewegung des Betrachters um sie herum einen Reigen innerer und äußerer Bilder in Gang. Troger platziert die Figur eines Kindes auf eine rechteckige Betonfläche im Rasen, unter eine schräge Wand gleicher Größe, die wie aus dem Boden geklappt wirkt. Die Hautfarbe der Figur entspricht dem Typ „Schokoladebraun“, wie man ihn von Puppen kennt. Hat die verspiegelte Innenfläche der Wand den Körper gebräunt? Wohl nicht, denn ihr Winkel macht sie zur Reflexion der Sonne untauglich. Es ist allein der Wille des Künstlers, der einen irritierenden Sieg über die Sonne feiert. Es ist seine Imagination, welche sich über die Natur lustig macht. „Materialprobe“ steht in der mittlerweile langen Reihe von Arbeiten, bei welchen Troger mit Verspiegelungen arbeitet. Vom Porsche über (Kunststoff-)Pferde, Säulen und Altäre bis hin zu einer lebensgroßen Kopie der Filmagentenkarikatur Austin Powers zerlegt der Künstler scheinbar eindeutig kodierte Teile einer komplexen Wirklichkeit mittels kleiner Spiegelstücke optisch; dasselbe passiert auch mit der in den Scherben reflektierten Umwelt. Sachverhalte werden in Frage gestellt oder zumindest einer allzu schnellen Klassifikation entzogen. Die Objekte werden zu Katalysatoren für das Nachdenken über das Wesen von Realität. Motto: Wie wirklich ist die Wirklichkeit?

Walter Titz

The title of this work is also its programme: "Materialprobe: Sieg über die Sonne, Kunst sich über die Natur lustig zu machen" (Sample: Victory over the sun, the art of mocking nature). Gustav Troger uses concrete, mirrors, polyester and paint, "testing" these materials – not in the literal sense of a mechanical endurance test, but in a metaphoric sense. Moving around this installative sculpture with its almost literary name, viewers will experience a series of internal and external images triggered off by the work. Troger places the figure of a child on a rectangular concrete space on the grass, below a tilted wall of the same size that seems to have been folded out of the ground. The figure's skin colour is chocolate brown, like that of certain dolls. Did the mirrored inner surface of the wall tan the body of the figure? Probably not, as the wall is placed at such an angle that it cannot reflect the sun. What triumphs over the sun here is nothing less than the will of the artist. It is his imagination alone that mocks nature. "Materialprobe" is part of a long series of works in which Troger works with mirrors and reflections. By means of tiny mirror fragments, the artist optically dismantles seemingly unambiguously coded elements of a complex reality and their environment, ranging from a Porsche, (plastic) horses, columns and altars to a life-size model of caricature agent Austin Powers. Facts are thus questioned or at least removed from hasty classification. Objects become catalysts for questioning the nature of reality. The motto: how real is reality?





Jörg Schlick
Made in Italy, 2003

Als Multiartist führte Schlick seine Untersuchungen an den Schnittstellen zwischen Ästhetik, kunstimmanenten sowie wissenschaftlichen Fragen und markt- oder gesellschaftspolitischen Problemstellungen durch. Nicht abgesetzt wird die Skulptur „Made in Italy“ im Park situiert, sondern sie gräbt sich als über sieben Meter hohe und nahezu vier Meter breite Wand in einen künstlich errichteten Hügel. So wird die konstruierte Veränderbarkeit von Leben und die gezielte Einflussnahme darauf neben „natürlich“ wachsenden Bäumen in diesem Kunstwerk evident. Wissenschaftlicher Ausgangspunkt ist der Abschluss des Humangenomprojektes im Jahr 2001, in dem 3,2 Milliarden Basenpaare, aus denen sich die menschliche DNS zusammensetzt, entschlüsselt wurden. Die vier Bausteine des Erbgutes, die Basen Adenin, Thymin, Cytosin und Guanin, ersetzt Schlick durch billigst produzierte Fliesen in vier unterschiedlichen Farben, die aus dem Einrichtungsdesignerland Italien importiert wurden. Scheinbar einem Zufallsgenerator unterworfen und doch einem System folgend, manifestiert sich in dieser Arbeit ein Ausschnitt der Welt, des Lebens, der Natur. Das Prinzip der dem Chaos innewohnenden Überfülle, der eruptiven und Grenzen sprengenden Entladung wird minutiös gebändigt und in ein ästhetisches Sichtfeld überführt. Schlick zerstört unsere Vorstellungen von einem Gesamten und verweist auf das Fragmentarische, das Hybride, auf Brüche. Die Bedeutung der einzelnen Arbeit wird dem Erzeugen eines Musters, eines Rhythmus, einer stringenter Dynamik untergeordnet. Der Zerlegung des Bildes in einzelne Pixel, die durch neue Erkenntnisse über das Licht im 19. Jahrhundert ihren Anfang nahm und seine Lesbarkeit erst aus einer gewissen Distanz möglich machte, wird fortgeschrieben. Informationen, gewonnen aus der Erfahrung und der wissenschaftlichen Durchdringung von Materie erzeugen Splitter, die trotz des immer erweiterten Wissens keine Lesbarkeit, aus welcher Distanz auch immer, mehr zulassen.

Elisabeth Fiedler

As a multi-artist, Schlick scrutinised the intersections between aesthetics, scientific problems and those intrinsic to Art, as well as market-related and socio-political questions. The sculpture “Made in Italy” has not simply been deposited in the park, but rather it has been dug into an artificial elevation, and stands as a seven-metre tall and almost four-metre wide wall. Thus, life’s artificial changeability and the potential influence on it become evident in this piece of art adjacent to “naturally” growing trees. Scientifically it is based on the conclusion of the human genome project in 2001, in which 3.2 billion base pairs forming the human DNA were mapped. Schlick replaces the four elements of the genetic material – the bases adenine, thymine, cytosine and guanine – with low-cost tiles in four different colours, imported from the interior-design-Mecca, Italy. Seemingly subject to random generation, yet following a certain system, a section of the world, of life, of nature is manifested in this work. The principle of the overflow intrinsic to chaos, the eruptive discharge that knows no bounds is meticulously tamed and transferred to an aesthetic field of vision. Schlick destroys our ideas of a whole referring to fragments, hybrids and breaks. The importance of the individual work is subjected to the creation of a pattern, a rhythm, and some stringent dynamics. The deconstruction of the image into single pixels, which began with new knowledge about light in the 19th century making it readable only from a certain distance, is now continued. Information gained from experience and scientific pervasion of material creates splinters, which despite continuously enlarged knowledge do not allow for readability, from whatever distance.





Christoph Lissy
Figur mit eingeschlossenen Steinstücken /
Figure with enclosed stone elements, 1988

Die „Figur“ von Christoph Lissy ist in einem erweiterten Sinn als grundsätzliche Gestaltungstypologie zu verstehen. In seinem Wesen und seiner künstlerischen Bedeutung spiegelt das Werk auf eigenständige Weise die Kunstentwicklung der späten 1980er Jahre wider, einer Zeit, in der sowohl ein neuer Bezug zum Gegenstand als auch zum Raum gesucht und gefunden worden ist. Ein bewusst nicht übersehbares konstruktives Element mit den beiden vertikalen „Trägern“ und dem horizontalen Pendant bildet das tektonische Zentrum, von dem aus sich die raumplastische Komposition entwickelt. Sie wird von einer assoziativen Grammatik bestimmt. Immer wieder sind wir vor dem eleganten, zugleich aber auch gegen die üblichen Erfahrungsmuster agierenden Werk nicht nur versucht, sondern auch angehalten, uns auf vertraute ästhetische Objekte zu beziehen. Im Verlauf dieses Prozesses begeben sich die Betrachter in eine Welt der Allusionen. Aus diesem aktivierten Vorgang des Herstellens von Vergleichen gewinnt die Arbeit ihre konkrete Bedeutung. Sind es einmal technisch-konstruktive Details, die wir in der Beobachtung verfolgen, so rücken das andere Mal gestalthafte Verbindungen in den Vordergrund des Interesses. Weder die dynamische Schichtung der „überdachten“ Formen noch deren trotz des Materials Leichtigkeit suggerierender Charakter bringen die auf solider Statik aufgebaute Anordnung aus der Ruhe und aus einem fein ausbalancierten Gleichgewicht. Entscheidend ist, dass der Künstler nicht Gegenstände des Alltags zu einer neuen Zeichensprache reduziert – er entwickelt diese Sprache mit neuen, selbst gefundenen Vokabeln. Die daraus geformten, nur in einem in sich stimmigen Raum zusammengefassten Elemente könnten trotz verschiedenster Assoziationsketten in keiner anderen als in dieser Konstellation existieren.

Werner Fenz

The „Figure“ by Christoph Lissy is to be seen as a principal typology of design in a wider sense. In its character and artistic meaning, the work independently reflects artistic development of the late 1980s, a period in which both a new reference to the object and to space was looked for and found. A consciously very obvious constructive element with two vertical “supports” and a horizontal pendant forms the tectonic centre, out of which the spatial-sculptural composition is developed. It is determined by an associative grammar. We are repeatedly tempted, but also invited to refer to familiar aesthetical objects when faced with this elegant work that still acts against the usual patterns of experience. Its viewer moves into a world of allusions in the course of this process. The work gains its concrete meaning from this activated comparative process. At one time it may be the technically constructive details which we pursue in our observation, whilst at other times the concrete connections attract our interest. Neither the dynamical layering of “roofed” forms nor their character suggesting lightness despite the material disturb the arrangement based on solid static, or shake the finely tuned balance. What is decisive is that the artist does not reduce everyday objects to a new language of symbols – he develops this new language with a new self-found vocabulary. The elements resulting from this and put together only in a per se coherent space can only exist in this and no other constellation, despite various association chains of association.



Tobias Rehberger
Asoziale Tochter / Antisocial daughter, 2004

Tobias Rehberger bewegt sich im Grenzbereich zwischen bildender Kunst, Bildhauerei, Architektur, Design und Film und verarbeitet dabei unterschiedliche Medien, Stile und Materialien.

Soziale und ökologische Fragen sind ihm dabei ebenso wichtig wie das Problem der gesteigerten Geschwindigkeit innerhalb einer ökonomisch-dynamisierten und entindividualisierten Zeit mit deren gesellschaftspolitischen Auswirkungen. Im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum greift er auch das Thema der Wahrnehmung auf, indem er durch Eingriffe innerhalb bestehender Strukturen Sehgewohnheiten verändert und die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der Kunst stellt.

Die Skulptur „Asoziale Tochter“ steht als abstrahierte und reduzierte Baumform zwischen Mischwaldbäumen, umgeben vom Unterholz und Gebüsch einer Lichtung. Nicht aber die Abbildung der Natur, deren Vereinnahmung oder gar eine camouflierte Unterwanderung hat Rehberger hier im Sinn, sondern er weist die organisch anmutende und mit Blüten besetzte Skulptur in grellem Magenta eindeutig als Fremdkörper aus. Als Imitation, als Nachgeformtes wird die Künstlichkeit des Baumes hervorgehoben, ortsspezifisch eingepasst; sie bildet gleichzeitig einen Irritationsfaktor. Diesen setzt Rehberger ganz bewusst in ein Waldstück, eine vernetzte Struktur, deren Wachstum das fremde Material trotz seiner formalen Annäherung nicht assimilieren wird. Die zwangsläufige Vernetzung mit der Welt, die Funktion des Einzelnen oder des Kunstwerks, das sich seinen eigenen Bezugsrahmen geschaffen hat, wird zur ironischen Überhöhung innerhalb eines sich scheinbar selbst regulierenden Systems. Die gegenseitige Bedingtheit und gleichzeitige Ausgesetztheit, die schmuckhafte, jahreszeitlich unbeeinflusste Erscheinung einer vegetabilen Form verbindet die romantisch-märchenhafte Atmosphäre um diese Skulptur und die archetypische Reduktion eines Lebenssymbols mit ökologischen und gesellschaftsrelevanten Aspekten.

Elisabeth Fiedler

Tobias Rehberger's work is situated in the borderland between the visual arts, sculpture, architecture, design and film, moving between different media, styles, and materials.

Rehberger's work emphasises the relevance of social and ecological questions, such as the problem of a madly accelerated pace in an economically dynamised, de-individualised age and its socio-political consequences. In the context of Public Art, Rehberger also addresses the topic of perception, challenging viewing habits by intervening in existing structures and asking the question of what function art has within our society.

His sculpture "Asoziale Tochter" is the abstracted, reduced shape of a tree in the middle of a mixed forest, surrounded by the brushwood and shrubs of a clearing.

Rehberger's point here is not the depiction or monopolisation of nature, and least of all its camouflaged subversion: Rehberger's organic-looking, magenta-coloured sculpture, dotted with oversized blossoms, is clearly a foreign body in this setting. The artificialness of the tree is emphasised as an imitation, a simulation; fitted into its site-specific context, it also constitutes an irritating factor. Rehberger deliberately places the sculpture in a forest setting, a cross-functional structure that nevertheless is unable to assimilate the foreign material, despite its formal rapprochement. The unavoidable interaction with the world, the function of the individual or of the work of art that has created its own frame of reference, becomes the ironic inflation within an apparently self-regulating system. The mutual conditionality and concurrent exposure of the natural and the artificial and the decorative appearance of a vegetable form that is independent of the season connect the romantic fairy-tale atmosphere surrounding the sculpture with the archetypal reduction of a symbol of life with ecological and socio-political aspects.





Ingeborg Strobl
o. T. / Untitled, 1989/90

Grabsteine sind eine besondere Art der outdoor sculpture, und manche Kunsthistoriker gehen davon aus, dass der Grabstein, der aufgestellte Stein, der einen bestimmten Ort markiert, das erste Kunstwerk oder Bild gewesen sei. Ingeborg Strobl hat an gut gewählter Stelle zwei eher kleinere Steine von der Art, wie sie sich als Allerweltsgrabsteine auf den Friedhöfen finden lassen, nebeneinander aufgestellt. Die beiden Steine erinnern an die mosaïschen Gesetzestafeln, die ebenfalls paarweise und in ähnlicher Form dargestellt werden.

Die Steinsetzung bildet auch ein wichtiges Element der klassischen Gartengestaltung, wobei die Inschrift dem Wanderer etwas zuflüstert, das ihn nachdenklich machen soll. Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth beispielsweise hat in der Eremitage und in Sanspareil im Stil des 18. Jahrhunderts so genannte Kenotaphe aufstellen lassen, leere Gräber, Ehrenmale, die erinnern sollen, ohne die sterblichen Überreste des Verstorbenen zu enthalten. Auf halbüberwucherten Steinen liest man da etwa „Manibus Dorotheae“, „Für die Totengeister von Dorothea“. Ingeborg Strobl ruft diese Tradition einer Gartenkunst, die mit dem Toten- und Gedächtniskult in Verbindung steht, in ihrer Arbeit wach. Die Inschrift auf den Steinen ist in der gewöhnlich auf Grabsteinen vorkommenden Art der Gravur mit Goldaufgabe gehalten und wendet sich direkt an den Besucher, den „viator“: SEI GEDULDIG MIT DEINEM EIGENEN SCHATTEN.

Die Griechen hatten ihre Toten als Schatten aufgefasst, die sich im Totenreich Hades befinden. Geduld mit seinem Schatten zu haben kann sich also einerseits auf den Tod beziehen, sodass die Installation als ein subtiles Memento Mori entziffert werden könnte, aber auch als eine Mahnung in psychoanalytischer Hinsicht: dass man nämlich mit seinem Schatten, der das in die Welt projizierte Abgespaltene bedeutet, vorsichtig umgehen soll. Die beiden Steinkörper wirken wie Doubles, von denen einer jeweils der Schatten des anderen ist.

Elisabeth von Samsonow

Gravestones constitute a particular kind of outdoor sculpture, and some art historians go as far as thinking that the gravestone – a stone set up to mark a certain location – was in fact the first work of art; the first picture. In a well-chosen spot, Ingeborg Strobl set up two small stones of the rather ordinary kind that can be found in graveyards everywhere. The two stones are reminiscent of the Mosaic tablets of the law, which are also frequently depicted in pairs and with a similar shape.

Stone settings are an important element of classic garden design. The stone inscriptions were intended to whisper a message to the wanderer that would make him pause and think. Margravine Wilhelmine of Bayreuth, for instance, had so-called cenotaphs in the style of the 18th century set up in the Hermitage and in Sanspareil, empty graves or monuments to commemorate persons not actually buried at the site. On half-overgrown stones, inscriptions such as “Manibus Dorotheae”, “For the Death Spirits of Dorothea”, are still legible. Ingeborg Strobl evokes this tradition of a garden art that is closely connected with the commemorative cult of the dead. The inscription on Strobl’s stones is similar to the standard gold engravings on gravestones and addresses the viewer – the “viator” – directly: “SEI GEDULDIG MIT DEINEM EIGENEN SCHATTEN”: “BE PATIENT WITH YOUR SHADOW”.

The ancient Greeks thought of their dead as shadows who gathered in Hades, the Underworld. The exhortation to be “patient with your shadow” might thus be understood to refer to death on the one hand, which would make the installation a subtle Memento Mori, or as an appeal in a psychoanalytical context on the other: handle your shadow carefully, it is your split-off part that is projected onto the world. The two stones look like doubles; like each other’s shadows.

Erwin Wurm
Fat Car, 2000/01

Das Auto als Symbol der Mobilität spielt in der Kunst des 20. Jahrhunderts eine bevorzugte Rolle, von Marinettis Manifest von 1909 („Ein Rennwagen ist schöner als die Nike von Samothrake“) bis zu den Auto-Kompressionen von Cesar, Arman, Vostell. Gerade Nouveau Realisme, Fluxus und Happening haben vom einbetonierten Auto Wolf Vostells bis zum „Betonporsche“ von Gottfried Bechtold die Immobilität betont. Damit setzen sie eine Tradition innerhalb der Objektkunst fort, welche Objekte in Kunst verwandelt.

Innerhalb dieser Kunstbewegungen von Duchamp bis zur Aktionskunst ist auch das skulpturale Werk von Erwin Wurm zu situieren. Neben seinem spielerischen Umgang mit der Gebrauchsfunktion von Objekten konzentriert er sich auch auf die Materialität bzw. Materialverfremdung der Plastik. Duchamp befragte erstmals die Skulptur nach ihrem Materialzustand, als er 1919 in seiner Arbeit „Air de Paris“ immaterielle Luft ausstellte. In der Folge machten seit den 1960er Jahren zahlreiche Künstler wie Yves Klein, Carl André oder Richard Serra die Materialzustände der Skulptur zum Gegenstand ihrer künstlerischen Untersuchungen.

Erwin Wurm thematisiert mit seinem „Fat Car“ den klassischen Begriff des Volumens einer Skulptur, indem er ein Automobil durch Materialaufschichtung einer Extension unterzieht, sodass der Gebrauchsgegenstand seine natürlichen Proportionen und seine Form verliert. Das Auto wird durch den Polyesterzusatz nicht nur ein „fettes Auto“, also ein um Volumen erweitertes Objekt, wie es Wurms bisherige Praxis der Pulloverskulpturen am Menschen schon zeigte, sondern es wird auch von einem metallenen Gegenstand zu einem optisch weichen Objekt in surrealistischer Tradition. Das Auto scheint zu zerfließen wie bei Dalí; es wird nicht nur durch sein enormes Volumen und seine „Fettleibigkeit“ unbeweglich, sondern auch durch seine Weichheit. Es erscheint als groteskes Monster.

Christa Steinle

The car as a symbol for mobility plays a favoured role in the art of the 20th century, stretching from Marinetti's Manifesto of 1909 ("A racing car is more beautiful than the Nike of Samothrace") to the 'car compressions' by Cesar, Arman, and Vostell. Mainly in the Nouveau Realisme, Fluxus and Happening movements, immobility was highlighted by works such as the car cast in concrete by Wolf Vostell or Gottfried Bechtold's "Concrete Porsche". Thus they continue a tradition within object art of turning objects into art.

Erwin Wurm's sculptural work is to be placed within these art movements from Duchamp to Action Art. In addition to his playful treatment of the function of use of objects, he also focuses on the material and material manipulation of sculpture. Duchamp was the first to fathom the material state of sculpture, when in his 1919 work "Air de Paris" he exhibited immaterial air. Subsequently since the 1960s, numerous artists such as Yves Klein, Carl André and Richard Serra have made the material status of sculpture the object of their artistic examination.

With his "Fat Car", Erwin Wurm addresses the classic concept of the volume of a sculpture. Through putting additional layers of material onto a vehicle, he extends it to the extent that the object of use loses its natural proportions and form. With the polyester added, the car not only becomes a "fat car" but also an object expanded by volume, as was also shown in Wurm's up-to-date practice of jumper sculpture on people. The car, however, is also transformed from a metal object into a visually soft object in a more surrealist tradition. The car seems to melt like in Dalí's work, it becomes immobile not only due to its "obesity" and enormous volume, but also due to its softness. It appears to be a grotesque monster.





Jeppe Hein
Did I miss something, Exemplar 1/3, 2002

Die flüchtig angelegten Skulpturen von Jeppe Hein sind unmittelbar mit Körperlichkeit und Bewegung verbunden. In ihrem Bezug auf räumliche Verhältnisse und vor allem im öffentlichen Raum wird der Begriff von Skulptur in seiner Repräsentationsfähigkeit durch das Spiel von Prä- und Absenz hinterfragt. Die Beziehung zwischen physischer und psychischer Erfahrung wird in Form eines einfachen und unmittelbaren Dialogs ermöglicht und spielt mit dem Vorhandensein von statischen Voraussetzungen und deren Überführung in einen flexiblen und dynamischen Raum. Die von Hein erstellte Ordnung wird transparent, ohne erforscht oder beeinflusst werden zu können. Man ist dieser Ordnung ausgesetzt, die, einmal erfahren, als geheime Aufforderung wirkt, die man aus Lustgewinn gerne wiederholt befolgt. Eine minimale Ortsveränderung zieht hier eine Grenzüberschreitung in Richtung einer neuen, unerwarteten Erfahrung nach sich, die als Realität nach Verlassen des Standorts nur noch imaginär bzw. virtuell existiert. So wählt Hein für den Skulpturenpark als Auslöser für das Sichtbarwerden seiner Arbeit ein künstlich angelegtes Wasserareal, um welches mehrere Ruhebänke stehen. Bewusst als Interaktion, unbewusst als Wahrnehmungsstörung intendiert, lotet er das Verhältnis zwischen Formgebung und Verschwinden der Form aus. Nimmt man auf einer bestimmten Bank Platz, entwickelt sich inmitten des Bassins eine die Baumkronen überragende Wasserfontäne als optisch und akustisch wahrnehmbares Kunstwerk, das den Besucher als Auslöser und Reglementeur spielerisch einbindet. So erscheint die Arbeit unter dem bezeichnenden Titel „Did I miss something“ in Anlehnung an Yves Klein als „immaterielle Architektur“, als Verweis auf barocke Gartengestaltung und ebenso auf eine politisch-männliche Machtkonzeption, wobei die latente Aggressivität in ihrer gleichzeitigen Schönheit und durch die jederzeit mögliche Dematerialisierung der Arbeit den ironisch-humorvollen Ansatz Heins verdeutlicht.

Elisabeth Fiedler

Jeppe Hein's volatile sculptures are directly connected with physicality and movement. In their reference to spatial relations and, most of all, in the public space, the concept of sculpture is scrutinised in its capability to represent, by means of the game involving absence and presence. The relationship between physical and psychological experience is enabled with a simple and immediate dialogue; it plays with the reflection about static pre-conditions and the transfer thereof into a flexible and dynamic space. The order established by Hein becomes transparent without the possibility of being researched or influenced. We are exposed to this order, which, once experienced, becomes a secret order that one likes to repeat for pleasure. A minimal shift of site causes here a frontier crossing toward a new and unexpected experience that as a reality, after leaving behind the one location, will only exist virtually or in the imagination. Thus Hein chooses for Sculpture Park Austria, and as a trigger for making his work visible, an artificial water area around which several benches for resting are placed. Intended consciously as an interaction, and subconsciously as a perception disorder, he fathoms the relationship between designing and eliminating form. Upon sitting down on a certain bench, in the middle of the basin a water fountain is created which reaches higher than the treetops. It presents itself as a visual and acoustic work of art, playfully including the visitor as the trigger and controller. The work is published with the title "Did I miss something", following Yves Klein as "immaterial architecture" and referring to baroque garden design. At the same time it refers to some kind of political-male power concept, whereby latent aggression with its simultaneous beauty and by means of the potentially spontaneous de-materialisation of the work, highlights Hein's ironic-humorous approach.





Susana Solano
Ajuste en el Vacío / Adjustment to the vacuum, 1995/96

Susana Solano's Bildhauerei weist enge Bezüge zu Raumfragen auf. Nicht nur das Verhältnis von Skulptur und Umraum, sondern auch die räumlichen Qualitäten der Skulptur selbst sind Thema ihrer Arbeit. Mit dem dreiteiligen Werk „Ajuste en el Vacío“ („Anpassung an das Vakuum“) setzt die Künstlerin skulpturale Körper im leeren Raum zueinander in Beziehung und verleiht damit diesem Verfahren als konzeptueller Handlung Form und Sichtbarkeit. Dazu hat Solano drei zylindrische Körper von unterschiedlicher Länge geschaffen, die aus transparenten Gitterstrukturen mit massiven Einfassungen bestehen. Eine Dynamisierung dieser Formen entsteht durch den ellipsoiden Grundriss der Zylinder. Deren Sockel sind so in den Boden eingelassen, dass es aussieht, als ob die Skulptur als sockellostes Gebilde in prekärem Gleichgewicht auf der Erde aufliege bzw. auf ihr schweben würde. Erst in ihren einander zugewandten Positionen formieren sich die Einzelteile zu einem korrespondierenden Ganzen, das eine schwebende Dynamik vermittelt. Die Skulptur umfängt den leeren Raum und thematisiert ihn anhand ihrer transparenten Strukturen und Zwischenräume. Das Nichts, die Leere wird so als integraler Bestandteil des Werks erfahrbar. Leerer Raum erhält durch die zylindrischen Körper und deren Beziehungen zueinander eine präzise Strukturierung und nimmt umgekehrt den metallenen Werkkomponenten ihre Schwere und Massivität. Entscheidend für die Interpretation dieser Arbeit ist aber auch die Einbeziehung des Betrachters, der sich in den Zwischenräumen bzw. neben den einzelnen Teilen bewegt und sie mit seinem Blick verknüpft. Im Umschreiten ergeben sich permanent neue Perspektiven auf diese Arbeit; dem Zuschauer bieten sich immer andere Konstellationen und Überschneidungen der einzelnen Elemente an. Skulptur wird so als Bewegungsform erkennbar, die zwar auf materielle Träger angewiesen ist, aber auch das Potenzial besitzt, diese Träger gleichsam in Schwingung zu versetzen.

Rainer Fuchs

Susana Solano's sculptures are closely linked to questions of space. Her work focuses not only on the relation between the sculpture and its environment, but also on the sculpture's own spatial qualities. In her three-part work "Ajuste en el vacío", Solano correlates sculptural spheres in an empty space, thus giving form and visibility to this process as a conceptual activity. Solano created three cylindrical spheres of varying lengths that consist of transparent grid-like structures with massive borders. A dynamisation of the spheres is brought about through the ellipsoid layout of the cylinders. Their foundations are embedded in the ground in such a way that the sculptures seem to rest lightly on the earth without any foundations whatsoever, or even hover above ground, maintaining a precarious balance. Only in facing each other do the individual parts form a corresponding whole that puts across a floating dynamic. The sculpture opens up space and at the same time makes space its central topic through its transparent structures and gaps. Emptiness – nothing – is thus experienced as an integral part of the work. Through the cylindrical spheres and their relations with one another, empty space is given a precise structure and, reciprocally, makes the metal components of the work seem less heavy and massive. The viewers themselves also play an essential role in the interpretation of this work, as they will move through gaps between the individual parts, linking them with their gaze. Walking around the object, viewers will notice how their perspective permanently changes, constantly creating different constellations and overlaps between the individual elements. The sculpture thus becomes recognisable as a form of motion, which, though it does need material carriers, also has the potential of making these carriers vibrate gently.

Tobias Pils, Patrick Pulsinger
Leiter, murmelnde Identität / Ladder, murmuring identity, 2005

Beim Anblick einer über die Baumkronen hinausragenden Leiter glaubt man zu halluzinieren. Ein Künstler und ein Musiker haben im Gedenkjahr an Österreich gedacht und das zur Klanginstallation verdichtet. Tondokumente sind eine mögliche, vielleicht die avanciertere Form, ein Denkmal zu setzen. „Österreich ist frei“ oder „American Patrol“ sind hier als solche erfahrbar. Dazu kommen dunkle Sounds, die sowohl an die Vorvergangenheit des Dritten Reiches erinnern als auch die Gegenwärtigkeit des Krieges näher bringen. Die natürliche Geräuschkulisse vervollständigt das Szenario. Die Kunst organisiert gleichsam die Realität.

Die ehrliche Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit ist grundlegend für eine gute Zukunft. Was sloganhaft klingt, kann zu einem Basisproblem für ein ganzes Land werden. Tobias Pils und Patrick Pulsinger beziehen sich darauf. Beim Anblick der Erdhaufen am Fuße der Leiter fragt man sich, was da wohl vergraben liegt. „Leiter, murmelnde Identität“ ist eines der vielen Mahnmale zum speziellen Anlass. Hat Peter Eisenman in Berlin durch ein Stelenfeld seine Gedanken materialisiert, so ist es in Graz eine tönende Leiter. Die symbolische Besetzung der Leiter ist so reich, dass es riskant ist, sich mit dieser Form heute künstlerisch auseinander zu setzen. Aber das Bild trifft präzise den Zustand, den die Künstler kritisieren. Man will über die Leiter entkommen, dabei fehlen jedoch die untersten Sprossen. Die Künstler vermuten das Übel in der Erde vergraben. Die aufgeworfenen Haufen lassen es erahnen. Beim Bewältigen der Vergangenheit feiern die einen bis zum Umfallen, die anderen legen den Finger auf die Wunde. Sowohl Künstler als auch Politiker wollen ihr Publikum überzeugen. Darin gründet wohl auch ihre Rivalität. Obwohl ihre Mittel und Möglichkeiten verschieden sind, versuchen sie es weiter. Noch ragt die Leiter über den Wald hinaus, den die Künstler als Synonym für Österreich sehen.

Günther Holler-Schuster



You would think you were hallucinating if you saw a ladder reaching beyond a treetop. One artist and one musician had Austria in mind when they created this sound installation for the year of commemoration. Sound documents are a possible, if not the most advanced form of creating a memorial. “Österreich ist frei” (Austria is free again) or “American Patrol” can be experienced as such here. In addition there are dark sounds that remind us, on the one hand, of the past of the Third Reich, and on the other, bring the presence of war closer to us. The scenario is completed by the natural soundscape. As if art were organising reality.

An honest coming to terms with one's own past is essential for a positive future. What sounds so much like a slogan could become a basic problem for a whole country. This is what Tobias Pils and Patrick Pulsinger refer to. Looking at the heap of soil at the foot of the ladder, we ask ourselves what might be hidden underneath. “Leiter, murmelnde Identität” is one of the many memorials for the special occasion. Whilst Peter Eisenman materialised his reflections in a field of steles (concrete pillars) in Berlin, here in Graz it is a sounding ladder. The symbolic meaning of the ladder is so rich that it is seems quite risky to deal with this form in an artistic way today. However the image is precisely appropriate for the state criticised by the artists. One would like to flee using the ladder: however, the bottom rungs are missing. The artists presume that evil is hidden in the ground, still visible through the heaps of soil.

Upon coming to terms with their past, some will party till they drop, others will rub salt into the wound. Both artists and politicians would like to convince their audience. This might be the reason for their rivalry. Although their means and opportunities are diverse, they will continue. Still, the ladder reaches beyond the forest which the artists see as a synonym for Austria.





Eva & Adele
Watermusic, 2003/04

Wo Kunst ist, sind Eva & Adele. Kunstmesse Basel, Biennale Venedig, documenta Kassel – das Duo ist zur Stelle. Im perfekten Partnerlook, stets freundlich, stets bereit, sich fotografieren zu lassen. Bedingung: „Schicken Sie uns ein Foto.“ Tausende sind es mittlerweile aus aller Welt. Eva & Adele – Slogan: „Coming Out Of The Future“ – sind seit 1988 ein Kunstwerk. „Watermusic“ wurde von den in Berlin lebenden Künstlern deutscher und österreichischer Herkunft exklusiv für Graz realisiert. Zuerst temporär für den Schlossbergplatz, wo Walter Ritters Taubenbrunnen in einen rosaroten Kubus verpackt wurde. Dieser mutierte für den Skulpturenpark zum Wasser-Haus. Wer dieses Haus – das gleichsam als Archetyp des Modells „Häuschen“ mit Bauten außerhalb des Parks korrespondiert – betritt, taucht ein in die Welt von Eva & Adele. Drei Projektionen zeigen das Paar beim Winken, beim Wassertreten und beim Wasserschöpfen. Das alles wird von dem den Aktivitäten entsprechenden, beruhigenden Videoton untermalt. „Watermusic“ ist Teil eines Werks, das weitaus komplexer ist, als es den Anschein haben mag. In diesem Werk spielen Fragen künstlerischer Kommunikation ebenso eine Rolle wie Aspekte geschlechtlicher Identität und solche des Kunstmarketings. „Logo“ hieß nicht zufällig eine Grazer Eva-&Adele-Schau, für die die Galerie & Edition Atelier in Graz die „Lightbox“, eine Edition in Leuchtkastenform, produzierte. In dieser „Lightbox“ hingen an den mit Eva-&Adele-Logos tapezierten Wänden Gemälde, die in Zeitschriften und Zeitungen erschienene Bilder ihrer Doppelperson reproduzierten, zum Teil als Ausschnitte und Vergrößerungen, die den Druckraster und damit den medialen Charakter der Porträts betonen. „Logo“ zeigt auf charmante Art, was es bedeutet, eine „Marke“ zu sein. Genau das tut auch „Watermusic“. Eva & Adele vermitteln überzeugend, dass man dafür seine Seele nicht verkaufen muss.

Walter Titz



Where there is art, there is Eva & Adele. At the Basel Kunstmesse (art fair), the Venice Biennial, and the documenta Kassel – the duo will be there. In perfectly matching outfits, always friendly, always happy to be photographed. On one condition: “Send us a photo.” They now have thousands from all over the world. Eva & Adele - Slogan: “Coming Out Of The Future” – have been a work of art since 1988. “Watermusic” was realised exclusively for Graz by the two artists of German and Austrian origin, now living in Berlin. At first, temporarily for the Schlossbergplatz, where Walter Ritter’s Taubenbrunnen well was packed into a pink cube. For the sculpture park, it mutated into a water house. Everybody entering this house, which corresponds with buildings outside the park as the archetype of the model “little house”, is submerged into Eva & Adele’s world. Three projections show the couple waving, treading water and scooping water. This is accompanied by a calming video sound corresponding to the activities. “Watermusic” is part of a work which is far more complex than it seems. In this work, questions of artistic communication play the same role as aspects of gender identity and art marketing. Not by coincidence “Logo” was the title of one of Eva & Adele’s shows in Graz, in which they produced the “Lightbox” for Atelier Graz, an edition in the form of a light box, in which, on walls decorated with Eva & Adele logos of their double person, pictures published in magazines and newspapers were shown. Snippets and enlargements highlight the print grid and thus its media character. “Logo” tells in a charming way about the value of being a “brand”. And this is exactly what “Watermusic” does too. Eva & Adele convincingly convey that one does not have to sell one’s soul to this end.



Fritz Wotruba
Große, dunkle Figur / Large, dark figure, 1933

Die „Große, dunkle Figur“ entstand 1933, im Jahr der Machtergreifung Hitlers in Deutschland und des Beginns des autoritären Ständestaates in Österreich. Wotruba, der immer zu seiner proletarischen Herkunft und sozialdemokratischen Einstellung stand, fühlte sich durch das Dollfuß-Regime bedroht und ging für ein halbes Jahr ins Exil in die Schweiz, wo die Figur auch entstanden ist. Zurück in Wien lernte er Elias Canetti kennen, mit dem ihn dann eine intensive Freundschaft verband. Canetti beschrieb in seiner Autobiographie „Das Augenspiel“ (1985) die starke Faszination, die von dieser Skulptur ausging: „Kein Werk eines lebenden Bildhauers hatte mich je so sehr getroffen. [...] Meine Passion für diese Figur wurde zum Kern unserer Freundschaft. [...] Einer seiner [Wotrubas, Anm. d. Verf.] Brüder war Kain, der getötet hat, und sein Leben lang trug er selbst sich mit der Furcht, einmal töten zu müssen. Daß er es nie getan hat, verdankte er dem Stein und diesmal, im ‚Schwarzen Stehenden‘, hat er, wenigstens für mich, zu verstehen gegeben, was ihn bedrohte.“ Die Vorderansicht der Figur zeigt einen in leichter Schrittstellung stehenden jungen Mann mit athletischem Körperbau. Der etwas geneigte Kopf sitzt auf einem kräftigen Hals; das Gesicht wirkt maskenhaft. Während der rechte Arm ruhig herabhängt, ist der linke so vom Körper abgewinkelt, dass sich eine Dreiecksform ergibt; die Hand wird hinter dem Rücken verborgen. Die zentrale Aussage dieses Werkes erschließt sich in der Rückenansicht. Sie liegt in der überdimensionalen Größe dieser Hand, die mit der Innenseite nach außen am unteren Teil des Rückens liegt. Sie scheint zu allem fähig zu sein. Canetti (a.a.O.) schreibt: „Bis zum heutigen Tag bin ich davon überzeugt, daß um dieser Hand willen die Figur entstand, und daß der, der sie aus dem Basalt schlug, sie verbergen mußte, weil sie übermächtig war, und daß der Mund, der nicht sprechen wollte, sie verschwieg und der Ellbogen, der drohend nach außen gerichtet war, den Zugang zu ihr schützte.“

Gudrun Danzer

The "Large, dark figure" was created in 1933: the year Hitler seized power in Germany, and the start of the authoritarian "corporative state" in Austria. Wotruba was always faithful to his proletarian origins and social-democratic attitude, and felt threatened by the Dollfuss regime and exiled himself for six months in Switzerland, where the figure was created. Back in Vienna, he became acquainted with Elias Canetti, and indeed, they developed an intense friendship.

Canetti, in his 1985 autobiography entitled "The eye game", described the strong fascination which emanated from this sculpture: "No other work by a living sculptor has affected me to such an extent. [...] My passion for this figure became the quintessence of our friendship [...] One of his [Wotruba's (author's note)] brothers was Cain, a murderer, and he carried the weight of the fear that he would have to kill at some stage in his life. The fact that he never did so was thanks to stone, and with his "Black, standing", he expressed (at least to me) the things which threatened him."

The frontal view of the figure shows a standing, almost pacing young man with an athletic physique. The somewhat inclined head sits atop a powerful throat; the face appears to be mask-like. Whilst the right arm quietly drops, the left is angled away from the body to such an extent that a triangular shape is formed; the hand is hidden behind the back. The central premise of this work becomes clear with the rear view. The hand appears to be oversized, with the palm side facing outwards, resting on the lower part of the back. The hand seems capable of everything.

Canetti (l.c.) writes that "...Even today I am convinced that this figure was created for the sake of that hand, and that the man who sculpted it from basalt had to hide it because it was omnipotent, that the unspeaking mouth concealed it, and that the elbow – threateningly directed outwards – protected access to it."



Lois Weinberger
Mauer / Wall, 1992

Zuerst gab es die „Steinmandln“ in den Alpen, die stupaförmigen Steintürmchen auf der tibetischen Hochebene, die die Landschaft dominierenden Steinmauern um terrassenförmig angelegte Gärten. Die Mauer ist das Umfassende und zugleich Trennende und deshalb das den Raum Ordnende, also eine Plastik im eigentlichen Sinne. Wo eine Mauer, da ein Garten, das gilt auch für das Paradies. Für diese „Natur“ kann es keine Sehnsucht sein, sich in Kunst zu verwandeln oder in ihr aufzugehen, da sie selbst über Formkraft, Organizität, Baupläne, Strukturen und die Fähigkeit, ihre Ansätze zu verbessern, verfügt. Sie ist eine Techno-Künstlerin, die ihre Plastiken lebend zur Welt bringt. In den Elementen der Erde ist sie am Werk, weshalb die Bildhauer sich nicht selten vor ihrem Material klein fühlen.

Weinberger hat die Analyse des „Gartens“, der Pflanzen und Lebewesen, die in ihm ihr Dasein haben, zum Thema seiner künstlerischen Arbeit gemacht und dabei gewissermaßen die Wände der Galerie versetzt. Das „Draußen“ wird mit einem kulturellen „Innenraum“, welcher ein Raum der Beschreibung, Kartierung und Bezeichnung ist, verschränkt: Dieses Thema führt zur outdoor sculpture als angemessener Aufgabe. „Mauer“ besteht in einer Anordnung von Steinen von unterschiedlicher Größe, die nummeriert sind, wodurch die Addition bzw. Zählung die einfache Anhäufung überschreibt. Der Künstler wird zum Epitotechniker, der sich der Technik, die die Natur seit jeher beherrscht, erst im zweiten Akt bedient, und der das Material mit einem Logos kodiert. Anstatt mit Millionenziffern, die an das Weltalter der Steine gemahnen würden, sind sie wie in einer Anleitung für ein Bauklötzchenspiel bezeichnet. Die Menge der Steine ist kompakt auf einen Sockel gehäuft, als Memorial vor die Landschaft gestellt, die sie nicht zu umfassen vermag, obwohl der Titel das nahe legt. Diese „Mauer“ schließt die Landschaft nicht ein, sondern aus, indem sie in ihr vorkommt.

Elisabeth von Samsonow

First there were the "cairns" in the Alps, the stupa-shaped stone towers on the Tibetan plateau, and the landscaped stone walls around multi-levelled gardens. The wall is all-embracing, but at the same time seceding, and therefore organises the space: a sculpture in the true sense of the word. Here a wall, there a garden: this is true for paradise, too. There can be no yearning for this "nature" to transform itself into art or to merge into it, given that nature itself possesses enough power of shape, organicity, structural design, structures and the capacity to improve its approach. It is a techno-artist, delivering its sculptures to the world in live form. It is at work with the Earth's elements, which is the reason why the human sculptor often feels small when faced with its material. Weinberger has taken the analysis of the "garden" – including the plants and living things which exist within it – as the theme of his artwork, and in doing so has relocated the gallery walls, to an extent. The "outside" is restricted by a cultural "inside area", an area of description, mapping and identification. This theme leads to the "outdoor sculpture" being a commensurate task.

A "wall" exists as an ordering of stones of varying sizes, whereby the addition or counting of these numbered stones exceeds their simple stacking up. The artist becomes an epi-technician who uses technology – which nature has controlled for an eternity – second of all, and who codifies the material with a logos. Instead of using a million numbers which would remind us of the age of the stones, they are identified as if in an instruction manual for a building block game. All the stones are piled up onto a plinth as a memorial, placed facing the landscape which they cannot surround, although the title suggests this. This "wall" does not enclose the landscape: rather it excludes it, by being found within it.

Werner Reiterer
gesture, 2003/04

Eine in ihrer Farbigkeit zur umgebenden Natur extrem kontrastierende Plane wächst immer wieder aufs Neue aus einer Senke zur Kugel empor, um kurz nach ihrer vollen Entfaltung mit einem lauten Knall ihr Volumen zu verlieren und, wenn auch nur für kurze Zeit, formlos, wie eine achtlos abgelegte Kunststoffhaut, sich auf dem Gras auszubreiten.

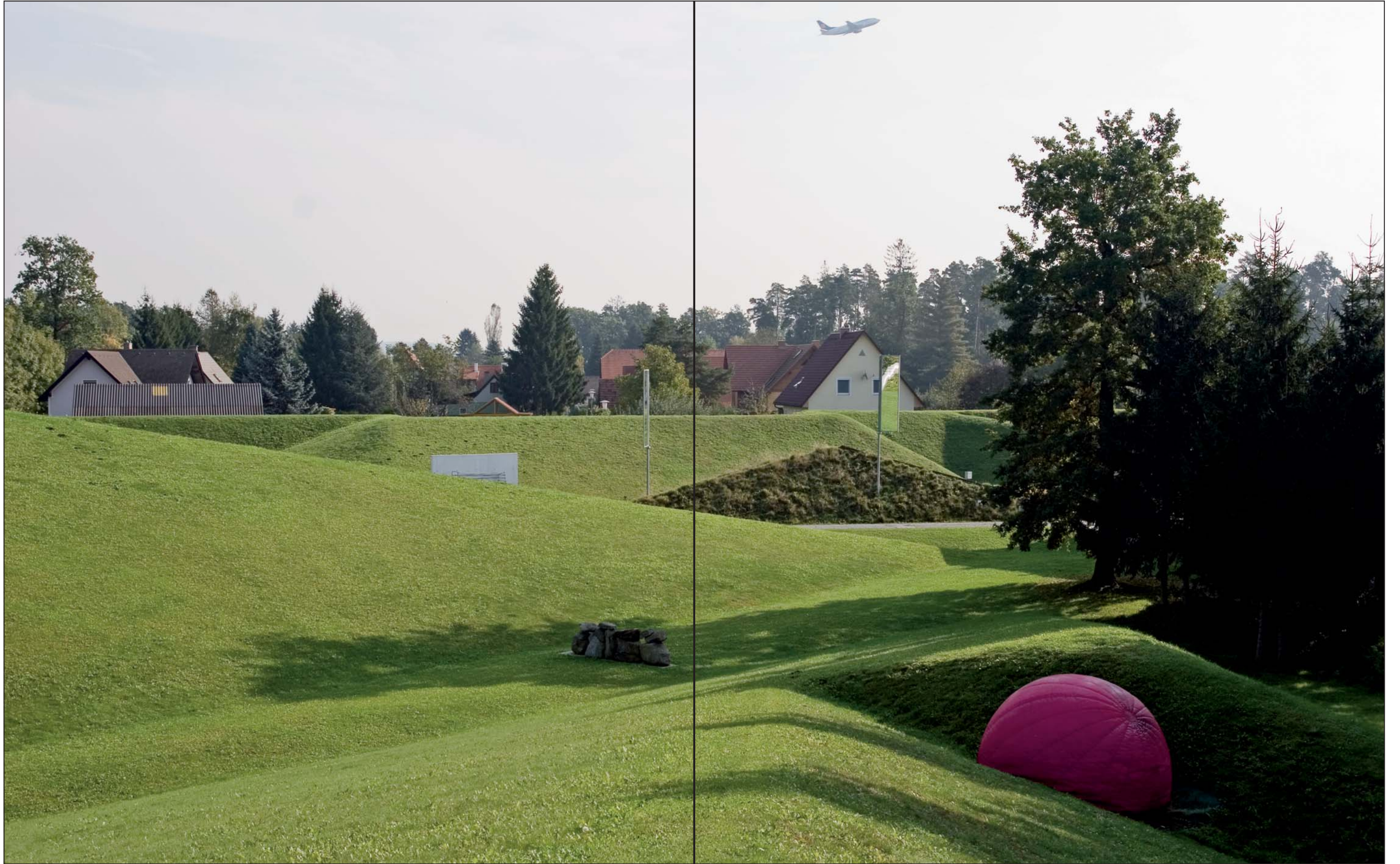
Liegt der Skulptur in den überwiegenden Beispielen das Prinzip der Dauerhaftigkeit und Unveränderbarkeit zugrunde, schreibt sich dieses Objekt als eine sich permanent wiederholende Geste in die Landschaftsformation ein. Dadurch konterkariert sie diese als künstliche Natur angelegte Rahmenform, nicht ohne auf deren Struktur Bezug zu nehmen. Das heißt unter anderem, dass Täler und Hügel, dass Statik und Tektonik in der Sprache der Kunst ebenso zitiert wie verfremdet werden. Dieses permanente Aufsteigen und Zusammenfallen korrigiert einerseits einen verfestigten Skulptur- und Objektbegriff, andererseits sehen wir uns einer Art spielerischem Modell für den gerafften Nachvollzug geologischer Gestaltungen gegenüber. Einer der Grundzüge von Werner Reiterers Kunst liegt in der Destabilisierung unserer Wahrnehmungsgewohnheiten. Er legt es darauf an, uns nicht mit ausgefallenen, referenzlosen Kunststücken zu verwirren, sondern an jenen Schnittstellen anzusetzen, wo eingeübte Erlebnis-muster aufgebrochen werden, wo durch das Verrücken von Bezugssystemen jenes Vakuum entsteht, das postwendend mit einer neuen Konfiguration von Inhalten aufgefüllt werden kann. Es sind, wenn man diesen Terminus verwenden will, nicht unbedingt auf Antrieb in allen ihren Dimensionen nachvollziehbare, meist konzeptuell ausgerichtete visuelle „Spielformen“, die zudem nicht im weit entfernten Land der Kunst, sondern auf der Ebene des alltäglich Sichtbaren in Erscheinung treten. Dafür steht auch – als grell farbige Intervention in einem Skulpturenpark – die repetierte Geste der Formwerdung und des Formverlusts eines Ballons.

Werner Fenz

A plastic cover, its garish colour forming an extreme contrast to the surrounding natural ambience, is blown up into a perfect ball, only to collapse again with a loud bang shortly after its completion, and to then spread across the lawn like a shapeless, carelessly shed plastic skin before the whole process begins again.

Unlike most of the other sculptures in the park, which are based on the principles of permanence and immutability, this object intervenes in its landscaped surroundings as a gesture that continuously repeats itself, thus thwarting its artificially natural framework while at the same time referring to its structure. Among other things, this means that valleys and hills, statics and tectonics are both quoted and alienated by the language of art. This permanent rising and collapsing motion corrects an ingrained interpretative concept of sculptures and objects on the one hand, and constitutes a playful, fast-motion model of geological processes on the other. One of the key characteristics of Werner Reiterer's art is his effort to destabilise our habits of perception. His intention is not to confuse viewers with outlandish, reference-less artistic feats, but to draw attention to those interfaces where ingrained patterns of behaviour are challenged and where, through a shift of the frames of reference, a vacuum is created that can immediately be filled with a new configuration of content. The dimensions of Reiterer's pieces are not always fully transparent at first sight – they are visual "games" with a conceptual basis, and they do not manifest themselves in the far-away land of art, but on the level of everyday visual impacts. These principles are also apparent in the luridly coloured intervention in the sculpture park – the balloon that continuously repeats the process of taking and losing shape.





Oswald Oberhuber
Korb / Basket, 1989

Oswald Oberhuber hat seit den 1950er Jahren ein multimediales künstlerisches Universum entworfen, womit er als eine der herausragenden Leitfiguren für die Entwicklung der Moderne in Österreich Geltung erlangt hat.

1970 lieferte Oberhuber für die steirische-herbst-Ausstellung „österreichische Kunst – Skulpturen, Plastiken, Objekte“ im Schlosspark Eggenberg in Graz als künstlerischen Beitrag „Zwei Holzkisten“ und das „Haus ohne Dach“. Konstruktionen aus rohen Holzlatten, die seinen zwischen Architektur und Objekt angesiedelten radikalen Skulpturenbegriff deutlich machen. Oberhuber geht in der Formgestaltung seiner Skulpturen nicht von einem anthropomorphen oder körperabstrahierten Ansatz aus, sondern er stellt die Skulptur in Bezug zum Raum, zur Architektur oder zum Möbel. So befestigt er seine Kunstwerke oft an der Wand und stellt sie nicht auf den Boden. Für seinen Skulpturenbegriff bestimmend ist also eine „Syntax des Raumes“ (Peter Weibel), so dass sich für jede seiner Skulpturen ein offenes Referenzsystem der Objektbeschreibung ergibt.

Auch die im Skulpturenpark auf einer weißen Betonwand montierte Eisenkonstruktion „Korb“ reagiert, je nach Lichtsituation und Betrachterperspektive, auf den sie umgebenden Raum. Eine einfache, aus Eisenstangen zusammengeschweißte Konstruktion kann aus der Ferne wie ein komplizierter Quader wirken, dessen Konstruktionsstäbe Schatten werfen, die mit den realen Stäben interferieren und damit dem Quader die Komplexität eines mehrdimensionalen Gebildes geben, das den Quader auflöst. So wird eine geschlossene Form zu einer offenen Geometrie. Der gegenständliche Bezug zu einem Korb, der zwischen einem Futtertrog und einem echten Korb schwanken kann, bleibt vorhanden, der Korb wird aber durch die künstlerische Bearbeitung gleichzeitig zu einem abstrakten geometrischen Körper. Syntax und Gebrauchsfunktion verschmelzen miteinander.

Christa Steinle

Oswald Oberhuber developed an artistic multi-media universe from the 1950s onwards which made him a highly valued, outstanding leader of the development of Modernism in Austria. In 1970 Oberhuber made two artistic contributions for an exhibition entitled “österreichische Kunst – Skulpturen, Plastiken, Objekte” (Austrian art – sculptures, objects) at the Schloss Eggenberg park within the context of the “steirischer Herbst” art festival. His works, “Zwei Holzkisten” (Two wooden boxes) and “Haus ohne Dach” (House without a roof) – constructions made of raw timber slats – highlight his radical sculptural concept, somewhere between architecture and object. In the design of his sculptures, Oberhuber has no anthropomorphic or physically abstract approach, but positions the sculpture in reference to space, architecture or furniture. He would frequently fix his sculptures to the wall and not place them on the ground. Hence the determining factor for his sculptural concept is a so-called “syntax of space” (Peter Weibel), so that for each of his sculptures we have an open system of reference of object description.

The iron construction mounted on a white concrete wall in the sculpture park also reacts according to the incidence of light and the perspective of the beholder to the surrounding space. A simple construction welded together could be perceived as a complicated cuboid from afar. Its constructive rods, cast shadows which interfere with the real rods thus giving the cuboid the complexity of a supra-dimensional structure, which at the same time resolves its puzzle. In this way, a closed form becomes open geometry. The graphic reference to a basket – varying between a trough and a real basket – is preserved; at the same time, however, with artistic treatment the basket becomes an abstract geometrical body. Syntax and function are thus fused.



Tobias Pils

**Zog den Helfer unterm Teppich hervor /
Pulled the helper from under the carpet, 2004**

An einer Weggabelung hat Tobias Pils zwei Masten mit Spiegeln aufstellen lassen. Auf je einer Seite sind die Spiegel mit Texten bedruckt: „HAUFEN WERFEN“ steht da zu lesen bzw.: „ZOG ich. und du. die schlafzündung geht weiter. am strohhalm“. Die mit dem Schriftsteller Ferdinand Schmatz gemeinsam entwickelten Texte lassen sich nur zum Teil auf den konkreten Ort beziehen. Während das „Haufen werfen“ auf die künstliche Hügellandschaft des Parks anspielt, repräsentiert der andere Text in seiner Poesie das ungebundene Denken. Auch der Werktitel „zog den helfer unterm teppich hervor“ handelt von semantischer Dynamik bzw. von einer Gratwanderung zwischen prägnanten Worten und deren offener Bedeutung. Dass Bedeutungen nichts Starres sind, sondern veränderliche Phänomene, vermitteln nicht nur die zu lesenden Worte, sondern auch die sich ständig im Wind drehenden Spiegel. Immer geben sie anderes wieder und verändern so unablässig ihren Inhalt. Die zwei Wege, die zwei Spiegel und die zwei Texte symbolisieren zwei Welten, die dialektisch aufeinander verweisen und sich immer dann auch faktisch miteinander verbinden, wenn ein Spiegel sich im anderen spiegelt. Pils geht in seinen Überlegungen metaphorisch von einem realen Weg und einem Traumpfad aus, also von zwei Komponenten, die sich unterscheiden und für ihre jeweilige Bestimmung dennoch aufeinander angewiesen sind. Offenheit und Gerichtetheit, Freiheit und Norm sind in dieser Arbeit verkoppelt. Die Spiegel drehen sich zwar und bieten immer neue Bilder, aber ihre Drehung beruht auf einer genauen Konstruktion, und die Spiegelungen verdanken sich der strengen Physik des reflektierenden Lichts. Dass die Spiegelmasten auch an Fahnen auf Stangen erinnern, die zum einen an das freie Flattern der Banner im Wind denken lassen, zum anderen aber als allgemein verbindliche Zeichensysteme für nationale und ideologische Kollektive und Normen stehen, fügt sich in dieses Bild relationaler Gegensätze ein.

Rainer Fuchs

The sculpture by Tobias Pils consists of two poles with mirrors that were set up at a fork in the path, with words and sentences printed on one side of each mirror. The texts, only some of which refer to the specific location of the sculpture park, were developed in cooperation with writer Ferdinand Schmatz. The phrase "Haufen Werfen", a pun on the several meanings of the word "Haufen" (heaps) in German, alludes to the artificially landscaped hills of the park, while the poetry of other sentences on the mirror represent free thought. The title of the work "zog den helfer unterm teppich hervor" also talks of semantic dynamics, of a tightrope walk between pithy words and their meanings, which remain open. The message that meanings are never fixed, but should rather be seen as phenomena that are open to change, is not only projected by the words on the mirrors, but also by the mirrors themselves, which keep twisting and turning in the wind. As the mirrors never reflect the same scene twice, their content is constantly changing. The two paths, the two mirrors and the two texts symbolise two worlds that refer to each other on a dialectic and also on a factual level whenever one mirror is reflected in the other. Pils's approach is based on the assumption of a real path and a dream path, two components that differ from each other but still depend on one another for their respective definition. This work interlinks openness and direction, freedom and norm. Although the mirrors keep turning and producing different reflections, their rotation is based on a precise construction, and the mirroring depends on the strict physical principles of reflecting light. That the mirror poles are also reminiscent of flagpoles, with the associated images of flags flying in the wind, but also of universally binding sign systems for national and ideological collectives and norms, adds yet another dimension to this structure of relational opposites.







Manfred Erjautz
The Silent Cell, 1992/94

Dass ein Kunstwerk neben seiner primären äußeren Erscheinung noch andere Inhalte liefert, ist hinlänglich bekannt. Die Pyramiden in Ägypten sind nicht nur Grabmäler, die Stilleben des 17. Jahrhunderts sind nicht nur delikate gemalte Dekorationsgegenstände, auf den Fassaden der barocken Paläste sind ganze ikonographische Programme zu lesen, die über die herrschaftlichen Bewohner Auskunft geben. Vergessen wir nicht die Zahlenmystik, die sich auch durch die Musik hindurchzieht, und die orientalischen Ornamente, die voller inhaltlicher Anspielungen sind. Wenn plötzlich vor einer Fassade ein überdimensionaler Hot Dog vor einem steht, aus dem ein freundlicher Koch herauslacht, so wissen wir, welche Bestimmung dieses Gebäude hat – und das nicht erst, seit es Las Vegas gibt. Kunstwerke sind Texte, sind Informationen, die der Eingeweihte lesen und verstehen kann.

Manfred Erjautz setzt mit seiner Kunst genau an diesem Punkt an. Logos, Strichcodes, Werbetexte, Gegenstände und Materialien mit festgeschriebener Inhaltlichkeit (z.B. Lego-Bausteine) sind seine wichtigsten Rohstoffe. Damit führt er uns eindringlich vor Augen, dass wir in Textstrukturen eingebunden sind – in der Kunst, mehr noch im Alltag. So hat zum Beispiel nahezu die ganze dem Publikum zugewandte Oberfläche unserer Städte im Wesentlichen die Bestimmung, unsere Aufmerksamkeit zu erwecken. Die Umgebung wird lesbar, die Werbung ist Teil der Gebäudetechnik geworden – von den beweglichen Medienwänden im öffentlichen Raum ganz zu schweigen. Erjautz baut seine Skulptur als Gebäude bzw. Zelt. Die konstruierenden Elemente sind Metall gewordene Linien, abgeleitet von Computerstrichcodes. Den Boden im Inneren bildet eine Kunstrasenfläche. Nur der informierte Besucher dieser Zelle, die man betreten kann, ist von einem Text umgeben. Alle anderen sind in ein abstraktes Konstrukt eingesperrt, das sie möglicherweise an Bekanntes erinnert – vielleicht an ein Zelt, irgendwo auf einer Wiese.

Günther Holler-Schuster

The fact that a piece of art provides more information than merely its primary exterior appearance is widely known. The pyramids in Egypt are not only tombs, still lifes of the 17th century are not only delicately painted decorative objects. Entire iconographic programmes can be read into the façades of baroque palaces, giving information about their stately inhabitants. Let us not forget the mystics of figures that are also present in music and oriental ornaments filled with allusions. If we are suddenly confronted with an enormous hot dog out of which a friendly chef smiles at us, we know what the building is designated for – and this not only since Las Vegas. Works of art are texts, information that can be read and understood by the insider.

This is exactly what Manfred Erjautz aims at with his art. Logos, bar codes, advertising texts, objects and material with specified content (Lego) are his main materials. Thereby he vividly illustrates the fact that we are bound in text structures, in art even more so than in everyday life. Thus, for instance, the whole surface of our towns directed at the public has essentially the task of attracting our attention. The environment becomes readable, advertising has become part of building technology, not to mention flexible media walls in public spaces. Erjautz builds his sculpture as a building or tent. Constructive elements are lines turned into metal, derived from computer bar codes. Inside the ground is artificial lawn. Only informed visitors to this cell are surrounded by a text. Everyone else is locked in an abstract construction, which will possibly remind them of something familiar – a tent in a field.





**Karin Hazelwander
Perambulator, 1993**

Die Skulptur „Perambulator“ von Karin Hazelwander wirkt wie eine Anordnung, die eine Funktion haben könnte. Offenbar ist sie als „stark spazieren Gehende“ (lat.: perambulare) gedacht, als eine Spaziermaschine. Jüngere skulpturale Arbeiten von Hazelwander zeigen, dass sie sich auch für den Simulator interessiert, ein Apparat, auf den ästhetische Projektionen auftreffen. Die Serialität der Teile, die die Gestalt einer dynamischen Kurve haben, erinnert an industrielle Konstruktionsweisen, bei denen die Kraft über rotierende Platten wirkt. Ebenso denkt man auch an die Gerätschaften, die die Traktoren über die Felder ziehen und die, je nach Reichtum des Landes, mehrere „Scharen“ breit sind: Hier handelt es sich um ein „fünfschariges“ Gerät. Die Assoziation mit einem landwirtschaftlichen Gerät, das nicht selten – ähnlich wie militärische Geräte – das Endprodukt einer hochtechnischen Entwicklung ist, stellt den Bezug zum Boden her, einem Ort, der in einem Skulpturenpark eine maßgebliche Rolle spielt. Landwirtschaftliche Geräte tragen nicht selten stolze lateinische Namen, die die Unterscheidung vom künstlerischen Readymade gar nicht so einfach machen. Einer der gebäuchlichsten Begriffe für solche Maschinen lautet etwa „Kultivator“. Auf Hazelwanders Skulptur verschiebt sich die Marke, die eine imaginäre Bewegung andeutet, vom oberen Rand der ersten Kurve bis zum unteren der fünften und letzten. Diese Marke ist als Loch im Korpus ausgebildet. Die Skulptur stellt diagrammatisch eine Rotation dar, die das Objekt, würde sie tatsächlich von ihm vollzogen, ein Stück nach vorne gerollt hätte. Die projizierte Bewegungsübertragung von einem „Maschinenteil“ auf das nächste ist übrigens von Aristoteles in seiner kleinen naturphilosophischen Schrift „Über die Bewegung der Lebewesen“ auf erstaunlich technonide Weise als Bedingung der Möglichkeit des Gehen-Könnens diskutiert worden: Spazierengehen als voraussetzungsreicher Akt.

Elisabeth Samsonow

Karin Hazelwander's "Perambulator" appears to be an assembly with a function. It is obviously designed as a perambulating machine, one that "walks through, over, about" (Latin: perambulare). More recent sculptural works by Hazelwander show that she is also interested in the Simulator, an apparatus that receives aesthetic projections. The seriality of the parts and their dynamic curve shape are reminiscent of industrial construction methods where force is exerted over rotating slabs. Another association conjured up by the work is that of the agricultural appliances that are pulled across fields by tractors and that, depending on the soil, measure several shares or blades. The "Perambulator" would thus be a five-blade machine. This association with agricultural machinery, which, like military appliances, is often the result of a highly specialised technological development, creates a reference to the soil, which is also of essential importance in a sculpture park. Agricultural machines frequently have proud Latin names that make it quite difficult to distinguish them from the artistic Readymade. One of the most common terms for such machines, for instance, is "cultivator". In Hazelwander's sculpture, the mark indicating an imaginary movement shifts from the upper edge of the first curve down to the lower edge of the fifth and last one in the form of a hole in the corpus. In a diagrammatic form, the sculpture constitutes a rotation that, if the object were to execute it, would roll it forward. The projected transfer of motion from one "machinery part" to the next is also mentioned by Aristotle in a surprisingly technoid context in his small natural philosophical treatise "On the motion of animals" as a condition for being able to walk: perambulating as an act that depends on many assumptions.

Erwin Wurm
Bunker, 1987

Seit Beginn der 1980er Jahre hat Erwin Wurm ein vielschichtiges skulpturales Register entwickelt, das zwecks Erforschung der Grundlagen der Bildhauerei von zunächst formalen Überlegungen zur Dreidimensionalität über anthropomorphe Plastiken aus bemaltem Holz und Metall, ab den 1990er Jahren über konzeptuelle Fragestellungen bezüglich Absenz und Präsenz, Volumen, Gewicht, Schwerkraft und Statik bis hin zu Staub- und Pulloverkulpturen führte und schließlich im semiotischen Medium von Fotografie oder Video als skulpturale Handlungsformen mündete: Personen werden nach Anweisung des Künstlers oder nach eigenem Wunsch mit Alltagsgegenständen in das Dispositiv der Fotografie eingeschrieben und mutieren, da sie einer Zeitstruktur unterworfen sind, zu „One minute sculptures“.

Erwin Wurms Outdoor-Skulptur „Bunker“ erscheint als abstrakte Wandskulptur: Zwei Metalleimer, die mit der Hohlseite auf einer roten Metallplatte fixiert wurden, sind die Grundelemente. Von dieser Arbeit lassen sich die dialektischen Traditionslinien des Objektbegriffs der Avantgarde des 20. Jahrhunderts von Duchamps Readymades bis zu den Objets trouvés der Surrealisten zurückverfolgen.

Die beiden Eimer sind grundsätzlich benützbare Gebrauchsgegenstände, die jedoch, herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext, unbrauchbar gemacht wurden und sich nun als abstrakte geometrische Elemente vom Objekt zur Skulptur verwandeln. Wurm unterläuft auch den Blick auf die Gegenstandswelt, indem er den an die Schwerkraft gebundenen Zustand eines Objekts in einen Schwebezustand verkehrt. Eimer stehen normalerweise auf dem Boden. Wurm verändert jedoch die Präsentationsform, indem er die Bodenplatte, die den Sockel ersetzt, mit den beiden Eimern aufklappt und damit die Sichtweise einer Bodenskulptur mit jener einer Wandskulptur ersetzt.

Christa Steinle

From the beginning of the 1980s, Erwin Wurm developed a multi-faceted sculptural register, which led, for the purpose of exploration into the bases of sculpture, from the primarily formal considerations of three-dimensionality, via anthropomorphic sculptures of painted wood and metal, and from the 1990s onwards via conceptual questioning in terms of absence and presence, volume, weight, gravity and static, to dust and pullover sculptures, and which finally flowed into the use of the semiotic media of photography and video as the active form. People are registered into the intent of photography by everyday objects, be it at the order of the artist or to satisfy their own desire. They mutate because they are subjected to a temporal structure: the “One minute sculptures”.

Erwin Wurm's outdoor sculpture entitled "Bunker" appears to be an abstract wall sculpture: two metal dustbins – fixed to a red metal panel at the concave side – are the fundamental elements of it. The dialectic lines of tradition of the object concept of the 20th-century avant-garde, from Duchamp's Readymades to the Surrealists' objets trouvés, can be traced from this work.

Both dustbins are basically useable consumer items which have however been taken from their original context and rendered un-useable, whilst transforming themselves as abstract, geometrical elements from being objects into being a sculpture. Wurm also undermines our perspective on the world of objects by mixing the gravity-bound condition of an object with abeyance. Dustbins are normally found on the ground. Wurm, however, modifies the form of presentation by opening up the ground panel (with which he has replaced the original bases) in both dustbins, thereby replacing the perspective of a ground sculpture with that of a wall sculpture.



Erwin Bohatsch
Wand / Wall, 1992

Erwin Bohatsch arbeitet seit Beginn der 1980er Jahre als Maler und Grafiker. Zunächst zählte er zu den maßgeblichen Vertretern der Neuen Wilden in Österreich, um sich seit den 1990er Jahren zu einem Maler der zweiten Moderne zu entwickeln, der nicht, wie üblicherweise in Österreich, in der Auseinandersetzung mit der Abstraktion in der Naturabstraktion gefesselt blieb, sondern aus der Reflexion des Color Field Paintings eine aktuelle, diskursive Malmethodik vorantreibt. Er ist also Maler und nicht Bildhauer, und dennoch steht im Grazer Skulpturenpark eine Skulptur von Erwin Bohatsch, seine einzige, die er je realisiert hat, ein Auftragswerk.

Man sieht eine massive graue Betonwand, über die eine voluminöse quellende Betonform gelagert ist, die zu Boden drängt. Diese Betonwand bildet das eine skulpturale Element und soll eine Leinwand andeuten. Sie ersetzt das Podest, den Sockel einer Skulptur. Das zweite skulpturale Element, das hängende Betonvolumen, soll das langsam über die Leinwand kriechende Rinnen der Farbe simulieren. So wie der Maler während des Malprozesses die Farbpaste aus der Tube auf die Leinwand quetscht, so wälzt sich zähflüssig die Betonmasse in fünf Bahnen über die Wand, bis das Tropfen zum Stillstand kommt und die weiche, flüssige Form zur harten, festen Form erstarrt. Es handelt sich dabei aber nicht nur um eine Materialverfremdung, d.h. die Übertragung eines Materialzustandes auf ein anderes Material, sondern man kann diese fünf Bahnen auch als die Hand des Künstlers sehen, die sowohl den Pinsel führt als auch ein Bild umklammert bzw. den Lehm zu einer Skulptur knetet.

So überführt Bohatsch die malerische Erfahrung in eine skulpturale Erfahrung. Der aktive Gestus des Auftrags von Farbe auf Leinwand des Malers Bohatsch erfährt eine Umsetzung in eine überzeitliche Dimension, in die eines steinernen Denkmals durch den Bildhauer Bohatsch.

Christa Steinle



Since the beginning of the 1980s, Erwin Bohatsch has been working as a painter and graphic designer. At first he was one of the major representatives of the "Neue Wilde" movement of "fierce" painting in Austria, before developing – since the 1990s – into a painter of second modernism. As such, and unusually for Austrian art, he did not remain paralysed into dealing with abstraction in natural abstraction, but was spurred on to a topical discursive painting method on the basis of reflecting on colour field painting. Hence he is a painter and not a sculptor, and yet we find a sculpture by Erwin Bohatsch at Sculpture Park Austria. It is the only one he has ever made – a commissioned work. One sees a massive grey concrete wall, above which a voluminous swelling concrete shape is positioned, pressing toward the ground. This wall forms one sculptural element and is supposed to simulate a screen. It replaces the pedestal of a sculpture. The second sculptural element, the hanging concrete volume, is supposed to simulate running colour slowly creeping across the canvas. Just as when painting the painter squeezes colour paste onto the canvas, the gooey mass of concrete rolls in five tracks over the wall until the dropping ceases and the soft and fluid mass turns to a rigid form. However, this is not only a transformation of material, i.e. the transfer of one material state into a different material, but one could also understand the five tracks as the artist's hand, conducting the brush and embracing an image or kneading clay into a sculpture. Thus Bohatsch transfers his experience as a painter into sculptural experience. The active gesture of applying colour onto the painter's canvas is transferred into a supratemporal dimension – the one of the stone memorial by Bohatsch the sculptor.





Bruno Gironcoli
o. T. / Untitled, 1995/96

Ende der siebziger Jahre begann Bruno Gironcoli jene monumentalen Plastiken zu entwerfen, die für sein Schaffen bezeichnend wurden und die ihre typische Erscheinung einer gleichermaßen differenzierten wie ambivalenten Struktur verdanken – einer hybriden Mischung verschiedenartigster Elemente, in der Vegetables neben streng Geometrischem, Anthropomorphes neben Apparativem steht und welche diesen mächtigen Gebilden ihr technoid-biomorphes Aussehen verleiht. Trotz der auffälligen Nähe seiner Formenwelt zu realen Dingen sieht Gironcoli in all diesen Elementen zuerst die bildhauerische Idee, den formalästhetischen Gedanken abseits konventioneller Bedeutungen. In der Folge jedoch ist es nicht allein das Objekt, was uns diese Arbeiten zu vermitteln suchen. Anfang der sechziger Jahre kam Gironcoli mit dem Werk Alberto Giacomettis und der surrealistischen Plastik in Berührung. Er begann sich mit den Schattenseiten der menschlichen Existenz, Gewalt, Unterdrückung bis hin zu den Tabuzonen abgründiger Sexualität zu beschäftigen – ein Themenkomplex, der auch seinen Großplastiken zugrunde liegt. Gironcoli begreift diese als Organismen, welche archaische Prozesse wie Werden und Vergehen, Leben und Tod widerspiegeln. Indem er diesen maschinenartigen Konstruktionen Zeichen der Fruchtbarkeit und des Lebens einverleiht, verweist er auf die starre Unerbittlichkeit naturgegebener wie sozialer und ökonomischer Prozesse, welche den Einzelnen mit rigider Perfektion in einen fortwährenden Strom von Zugeständnissen und Abhängigkeiten verstricken und in ihrem totalitären Anspruch jegliche Form von Individualität und Sinnlichkeit zu nichte machen. Nicht zuletzt sind diese Werke Ausdruck eines kulturellen Allgemeinzustands, der sich für den Künstler in unterdrückten Leidenschaften, wachsender Entmündigung und Lebensangst manifestiert.

Peter Peer

Bruno Gironcoli began at the end of the 1970s to create the monumental sculptures that became so characteristic for his creations. They owe their typical appearance to a structure which is both ambivalent and differentiated, a hybrid mixture of the most diverse of elements, in which vegetable elements are juxtaposed with strictly geometrical ones, anthropomorphic elements grow besides mechanical ones, lending these powerful figures their technoidal biomorphic appearance. Despite this clear approximation of his figurative world to reality, Gironcoli sees in all his elements first of all the sculptural idea, the formal aesthetic thought beyond conventional meaning. Consequentially, however, it is not only the character of the object that the works try to convey. At the beginning of the 1960s Gironcoli first encountered surrealist sculpture and Alberto Giacometti's work. He embarked on dealing with the downsides of human existence, with violence, oppression and even taboos of sexuality. This thematic complex is also at the basis of his large-scale sculptures. Gironcoli understands them as organisms reflecting archaic processes such as coming into being and decay, and life and death. By incorporating symbols of fertility and life in these machine-like constructions, he refers to the rigid implacability of natural processes, as well as social and economic ones. Processes that, in rigid perfection, weave the individual into a continuous stream of concessions and dependencies suffocating any kind of individuality and sensuality with their totalitarian pretence. Not least, these works are the expression of a general cultural state, manifesting itself for the artist in oppressed passion, growing incapacitation and fear of life.





Martin Schnur
o. T. / Untitled, 1995

Das Anliegen der Arbeit von Martin Schnur ist das Bild. Sein theoretischer Ausgangspunkt ist dabei die Skulptur. In ihrer traditionellen Auffassung versucht diese auch, Realität abzubilden. Doch ist es eher in der Zweidimensionalität möglich, von einem Abbild der Realität zu sprechen. Künstler wie Jasper Johns oder Frank Stella haben in den 1960er Jahren darauf hingewiesen, dass ein Gemälde keineswegs nur rechteckig bzw. quadratisch sein muss. Auch ist das Gemälde nicht nur ein Bild, sondern ebenso Objekt wie jeder andere dreidimensionale Gegenstand. Zusätzlich verändert dieses besondere Objekt auch seine Umgebung. Somit wird das Dargestellte plötzlich sekundär, denn das Gemälde ist so gesehen nicht mehr Träger eines narrativen Inhalts, sondern eigenständige Realität.

Schnurs Objekt „o.T.“ erfüllt in seiner Materialität die Anforderungen der Skulptur. Man liest seine Elemente (Rahmen, Figuren) aber als Bestandteile eines Bildes. Die vier Aluminiumfiguren, die am Stahlrahmen montiert sind, zeigen aus dem Bildgeviert hinaus, als wollten sie darauf hinweisen, dass das Ereignis außerhalb der eigentlichen Bildfläche stattfindet. In der Tat rahmt das Objekt einen Ausschnitt der Wirklichkeit ein – und bestimmt so gleichsam ein Stück Realität, das zum Bild wird. Diese Skulptur spricht von der Malerei und die wiederum von der Problematik des Bildes – als Abbild der Natur. Somit wird dieses Kunstwerk zu einem „Apparat“, der das Sehen bestimmt und zur Erzeugung von Bildern beiträgt. Der Betrachter muss durch die Bewegung, die er vollführt, aktiv mitarbeiten. Dieses Umschreiten verweist wiederum auf die Mehransichtigkeit der Skulptur. Schnur gibt in diesem Werk der Malerei etwas, was ihr nicht selbstverständlich eigen ist. Die Skulptur wird andererseits auf eine funktionale Ebene gestellt. Die Figuren scheinen darauf hinzuweisen, dass der Betrachter die Sphäre außerhalb des Kunstwerks in die Gesamtdisposition integrieren soll.

Günther Holler-Schuster

Martin Schnur's chief concern in his work is the picture. His theoretical starting point is sculpture. And according to the traditional approach, sculpture is an attempt to depict reality. However, one is more likely to hear of reality being depicted in two-dimensional form. In the 1960s, artists such as Jasper Johns or Frank Stella referred to the fact that a picture does not necessarily have to be rectangular or square. Also, the picture is not only an image but also an object like every three-dimensional object. In addition this special object will also change its environment. Thus what is represented suddenly becomes secondary. The painting is no longer the carrier of imaginary contents, but an independent reality. In its material character, Schnur's work "Untitled" fulfils all requirements for sculpture. We read its elements (frame, figures), but we read them as parts of an image. The four aluminium figures, mounted to the steel frame, point out of the rectangle of the picture, as if to refer to the fact that the real event takes place outside the actual picture surface. Indeed the object frames a section of reality, a piece of reality becoming a picture. This sculpture alludes to painting and, again, the problem of the image – the depiction of nature. Thus, this piece of art is turned into an "apparatus" determining vision and contributing to the creation of images. With the movement which has to be carried out, the beholder must actively collaborate. The act of walking around it refers to the multiple angles of vision onto a sculpture. In this work, Schnur seems to assign something to painting which is not a natural intrinsic part of it. On the other hand, sculpture is placed on a functional level. The figures seem to refer to the fact that the beholder should strive to integrate the sphere outside the work of art into the complete character.

Joannis Avramidis
Figur III / Figure III, 1963

Die künstlerische Arbeit von Joannis Avramidis ist der Suche nach einer zeitgemäßen Formensprache für die Darstellung des Menschen in seiner Wesenheit gewidmet. Hierbei beruft sich Avramidis bewusst auf seine griechische Abstammung und nennt, nach Vorbildern befragt, in erster Linie die Antike und die italienische Renaissance. Er stellt sich somit in jene Tradition der europäischen Kulturgeschichte, für die der Mensch das Maß aller Dinge ist.

Ausgehend vom Studium der Natur sucht er nach der objektiven Form oder Formel, nach der Struktur und Gesetzmäßigkeit des menschlichen Körpers, die allem Individuellen zugrunde liegen. Er unterzieht die Figur mathematisch-räumlicher Bearbeitung und entwickelt ein konstruktives System für ihren Aufbau. Als Referenzpunkte der Kunstgeschichte sind hier Künstler wie Paul Cézanne, Fernand Léger, Oskar Schlemmer, Constantin Brâncuși und natürlich auch Fritz Wotruba, dessen wohl bedeutendster Schüler Avramidis war, zu nennen.

Aus seinen Zeichnungen nach der Natur gewinnt Avramidis die Längsprofile der verschiedenen Außenansichten der Figur; die Querschnitte haben ineinander geschobene Kreise zur Grundlage. Für die weitere Vorgehensweise ist die exakte Zeichnung dieser Konstruktion Voraussetzung: Der Künstler schneidet die Längs- und Querprofile aus Aluminiumblech aus und baut aus diesen das Gerüst für die Figur. Für den Bronzeguss füllt er die sich ergebenden Kompartimente mit Gips und erhält auf diese Weise die Gussform.

Hoch und schlank ragt die „Figur III“ über der kreisrunden Plinthe (dem Sockel der Figur) auf. Alles Zufällige, Individuelle und auch jede Bewegung sind eliminiert. Und doch sind trotz weitgehender Abstraktion die Volumina der einzelnen Körperabschnitte deutlich zu erkennen. Die Grenzen der Längsprofile werden durch klare vertikale Einschnitte wiedergegeben. Die Figur nähert sich der Form der Säule an – der grundlegenden Maßeinheit im Tempel der griechischen Antike und dem klassischen Symbol für das menschliche Maß.

Gudrun Danzer

Joannis Avramidis's oeuvre is characterised by the search for a contemporary formal language to depict man in his essence. Avramidis quite deliberately draws on his Greek roots and names the art of the ancient world and the Italian Renaissance as his most important inspirations, thus placing himself within a tradition of European cultural history that considers man the measure of all things.

Starting out with a study of the natural form, he searches for the objective forms or formulas, the structures or laws of the human body that are the basis of everything individual. He subjects the figure to a mathematical-spatial manipulation and develops a constructive system for its composition. Referential points in the history of art would be the works by Paul Cézanne, Fernand Léger, Oskar Schlemmer, Constantin Brâncuși and of course Fritz Wotruba, of whom Avramidis was probably most eminent student.

His drawings from nature provide Avramidis with the longitudinal sections of the different exterior views of the figure; the cross-sections are based on intertwined circles. The next steps require the exact drawing of this construction: the artist cuts out the longitudinal and cross sections from aluminium sheets and uses them to build the frame for the figure. For the bronze cast, he fills the resulting compartments with plaster-of-Paris, thus producing the casting mould.

“Figure III” rises from the circular plinth as a tall, slim creature. Everything coincidental, everything individual, every possible movement has been eliminated. But although the figure is largely abstracted, the volumes of the individual body sections are still clearly recognisable. The delineations of the longitudinal profiles are expressed by distinct vertical incisions. The figure approaches the shape of a column – the fundamental measuring unit in the temples of ancient Greece, and the classic symbol for the dimensions of the human form.





Heinz Leinfellner
Die große Ruhende / Large dormant, 1964/65

Bereits in den vierziger Jahren beschäftigte sich Heinz Leinfellner mit dem Motiv liegender bzw. „ruhender“ Figuren, einem geradezu klassischen Thema der Kunst seit der Antike, welches Maler wie Bildhauer gleichermaßen faszinierte. Für das 20. Jahrhundert stand vor allem das Werk Henry Moores Pate, der von den drei Grundstellungen der menschlichen Figur – stehen, sitzen und liegen – in der liegenden das größte Potenzial für den Bildhauer sah, da sie in Bezug auf Komposition und Umgang mit dem Raum ein Höchstmaß an Freiheit zuließe. Wie der große Engländer war auch Leinfellner den Strömungen der klassischen Moderne verpflichtet, wobei er seine „Ruhenden“ im Lauf der Jahrzehnte auf stilistisch vielfältige Weise variierte. Am Anfang standen neoklassische Figuren, welche ihre Nähe zur Plastik Aristide Maillols zeigten. Darauf folgten Werke, die mit ihrer pastos-bewegten Oberfläche, die einer flimmernden Aura gleich die voluminösen Gliedmaßen und eigenwillig proportionierten Körperteile hervorhebt, an den Plastiker Matisse erinnern. Intensiv setzte Leinfellner sich auch mit der Kunst der Primitiven auseinander, wobei er zu ähnlichen Lösungen wie Picasso und André Derain gelangte. Schließlich führte sein Weg zu jener kubistisch-konstruktivistischen Formensprache, welche das Bild der österreichischen Nachkriegsplastik nachhaltig prägte und u.a. im Werk Fritz Wotrubas (dessen Mitarbeiter und Assistent Leinfellner gewesen ist) exemplarischen Ausdruck fand. Leinfellners „Große Ruhende“ setzt sich aus grob behauenen, geometrisierend-vereinfachten Einzelformen zusammen, welche sich jedoch in der präzisen Erfassung der gelösten Körperhaltung wie selbstverständlich zu einem natürlichen Ganzen verbinden. Dabei verzichtete der Künstler nicht darauf, die verschiedenen Richtungen, in welche Arme, Beine, Rumpf und Kopf weisen, einer ausgewogenen Komposition einzugliedern, womit Kunst- und Naturform zu einer perfekten Synthese geführt sind.

Peter Peer

Heinz Leinfellner dealt with the motif of resting or “dormant” figures as early as in the 1940s. It has been a rather classical topic in art since ancient times, fascinating both painters and sculptors equally. As regards the 20th century, Henry Moore's work was a prime example. Of all basic postures of the human figure, standing, sitting and resting, Moore saw the biggest potential for the sculptor in the resting position as, in relation to composition and treatment of space, it allowed for the highest degree of freedom. Just like the great Englishman, Leinfellner too felt obliged to the trends of classical modernism, though he stylistically varied his “dormants” in the course of the decades. At the beginning, there were neo-classicist figures showing some proximity to Aristide Maillol's sculptural work. They were followed by works which, with their pastous-lively surface, wrapped voluminous extremities and idiosyncratically proportioned body parts in a flickering aura, reminding us very much of Matisse's sculptures. He intensively occupies himself with primitive art, and he came to similar solutions as Picasso and André Derain. In the end, his path led to the cubist-constructivist language of forms, which sustainably coined the image of Austrian post-war sculpture, finding exemplary expression in the works of Fritz Wotruba amongst others (Leinfellner was his colleague and assistant). Leinfellner's “Große Ruhende” (Large dormant) is composed of roughly trimmed, geometrically simplified individual shapes that in the precise capture of the relaxed posture, however, combine to a natural whole. The artist did not forget to create a well-balanced composition as to the various directions in which arms, legs, torso and head point, thereby creating a perfect synthesis between art and natural form.

Hans Aeschbacher
Figur II / Figure II, 1955

Die Liebe des Künstlers zum Material ist in allen seinen Werken unübersehbar. Dessen besondere Beschaffenheit war für Hans Aeschbacher stets wesentlich für die jeweilige Ausformung einer Skulptur. Der zweite Drehpunkt der bildhauerischen Arbeit des Zürichers war der menschliche, vor allem der weibliche Körper. Weshalb Kritiker von „Monumenten der Fruchtbarkeit, Idolen des Lebendigen, Wegweiser zurück für den Gang zu den Urmüttern“ sprachen. Auch Aeschbachers grafisches Œuvre ist stark von der Auseinandersetzung mit weiblichen Formen, dem weiblichen Torso geprägt. Auch bei „Figur II“, der im Skulpturenpark präsentierten Arbeit Aeschbachers, ist dies der Fall. Mitte der fünfziger Jahre begann für den Bildhauer nach einer Phase, die durch die Einbeziehung des Materials Lava geprägt war, jene Ära rund drei Meter hoher Granitsäulen, die Aeschbacher „Figuren“ nannte. Charakteristisch an ihnen sind ihre schlanken, symmetrischen, entlang vertikaler Achsen aufwärts strebenden Teile, die sich aneinander zu reiben scheinen. Insgesamt eine ebenso elegante wie kompakte Werkgruppe, für die „Figur II“ aus dem Jahr 1955 ein exzellentes Beispiel darstellt. Es ist ein spannendes Spiel mit Dynamik und Statik, das der gelernte Buchdrucker und Autodidakt an seinem harten Material souverän erprobt. Andere Werke weisen Aeschbacher als Meister aus, der dem harten Stein mittels spiralartiger, technisch sehr anspruchsvoller Öffnungen größtmögliche Leichtigkeit und Entmaterialisierung abzugewinnen vermochte. Die Reduzierung des Körperhaften auf skelettartige Strukturen verfolgte der Plastiker auch bei Arbeiten in Beton und Plexiglas. Bei Letzterem erprobte er die Möglichkeit, die Spektralfarben des Lichts als Gestaltungsmittel zu nutzen.

Walter Titz

One can clearly see the artist's love for the material, the special structure of which was of particular importance for Hans Aeschbacher in designing each sculpture. The human, mainly female body is the second pivot in the work of this Zurich-born sculptor. This is why critics spoke of "moments of fertility, idols of the sanguine, signposts directing the way back to the first mother". Aeschbacher's graphical work, too, is strongly coined by the theme of female shapes, the female torso. This is also the basis for Aeschbacher's work exhibited in the sculpture park, "Figur II". In the mid-1950s, after a phase that was characterised by the use of lava as a material, the sculptor began an era of creating approximately three-metre-high granite columns, called "Figures" by Aeschbacher. Their special characteristics are slender, symmetrical parts striving upward along vertical axes, seemingly rubbing against one another. All in all, it is a group of works that is both compact and elegant, and of which "Figur II" from 1955 is an excellent example. It is a thrilling game of dynamics and static that is mastered elegantly and with confidence by the trained typographer and autodidact with his hard material. On the other hand, Aeschbacher was a master in gaining the greatest possible lightness and dematerialisation from the hard stone by means of spiral-like and technically very demanding openings. The sculptor also pursued the reduction of the bodily structure to skeleton-like structures in his work with concrete and Plexiglas. With the latter, he also tried to use the colours of light as means for the design.





Marianne Maderna
Zukommender / Approaching figure, 1984

Im Zentrum von Marianne Madernas Werk steht die Auseinandersetzung mit dem Menschen. Es geht ihr dabei nicht um die menschlichen Figur allein, um die Verarbeitung formaler Probleme, sondern um die Visualisierung des Inneren, eines von Gefühlen, Emotionen und Stimmungen durchwebten Zustands, welche sie durch die analytische Beobachtung von Bewegungsabläufen und Körperpositionen zu finden sucht.

Der Weg dahin führt über eine sukzessive und konsequente Reduktion, über das Weglassen all jener Elemente, welche für den erstrebten Ausdruck nicht unmittelbar von Bedeutung sind, wodurch aber Volumen, Zwischen- und Umraum stärker zur Geltung kommen. Erst in der geklärten, abstrakten Form wird die Idee, der situative Kontext sichtbar, und mit der Abstraktion kommen wiederum Prinzipien der klassischen Bildhauerei zum Tragen, welche sich über die Begriffe der Ponderation, des Verhältnisses von Stand- und Spielbein und damit über Grundhaltungen der menschlichen Figur definieren.

Wenn auch die Themen von Anfang an feststehen, konkretisieren sich die Werktitel erst im Verlauf des Arbeitsprozesses. Da sie die Entstehung der Werke vom ersten Gedanken bis zu seiner endgültigen Kristallisation begleiten, sind sie wesentliche Interpretationshilfen. Wie die meisten der Figuren Madernas zeigt auch der „Zukommende“ eine extrem reduziert dargestellte Situation – er ist ein um „Selbstbehauptung bemühtes Wesen“ (Wolfgang Hilger). Maderna beruft sich in ihren Arbeiten vor allem auf persönliche Eindrücke und Erlebnisse. Doch handelt es sich bei ihren Arbeiten um nichts weniger als die Verbildlichung archetypischer Situationen und menschlicher Grundstimmungen.

Peter Peer

At the centre of Marianne Maderna's work is the investigation of the human condition. She is not only concerned with the human shape, i.e. with the solution of formal problems, but also with the visualisation of what is "inside": a mood, a state of mind that is woven through with feelings, emotions and atmospheres, and that she tries to pinpoint via the analytical observation of motion sequences and body positions.

She arrives at this state via a successive and consistent reduction which eliminates all elements that are not of immediate importance for the desired expression, thus emphasising volumes and the spaces between and around them. Only this clarified, abstract form makes the idea and the situational context visible, and the abstraction is borne by the principles of classic sculpture that define themselves via the concepts of ponderation and the relation between the supporting leg and the free leg, thus defining the basic positions of the human body.

Although Marianne Maderna chooses her subjects before she starts on a piece, the titles develop only during the sculpturing process. As they accompany the creation of the pieces from the first inspirational thought to their final crystallisation, they are essential aids for interpretation. The sculpture "Zukommender" also unmistakably reflects a human situation in the form of "a creature at pains to assert itself" (Wolfgang Hilger). Although Maderna mainly refers to personal impressions and experiences in her works, they nevertheless succeed in depicting archetypal human situations and moods.

**Hans Kupelwieser
Gonflable 6, 2002**

Seit Beginn der 1990er Jahre beschäftigt sich Hans Kupelwieser mit pneumatischen Skulpturen, die er „Gonflables“ nennt. Aus einer 1994 entwickelten Serie fand eine der aufgeblasenen Aluminiumskulpturen ihren definitiven Standort im Skulpturenpark. Der Entstehungsprozess unterliegt einem Zufallsprinzip, da die Skulpturen, wie schon der Titel verrät (franz. gonflable = aufblasbar), ihre Form erhalten, wenn unter höchstem Druck speziell verschweißte, dünne Alubleche aufgeblasen werden. Das Resultat ist nicht vorhersehbar; je nach Luftdruck verformen sich die Bleche und bilden verschiedene Oberflächenstrukturen mit Einbuchtungen, Falten und Graten aus. Sie funktionieren als geschlossenes Bodenobjekt oder als begehbare Wandobjekt wie etwa die Installation „Blase in die Ecke“, eine 2004 in der Neuen Galerie Graz im Hof des Gebäudes montierte Metallblase, die in der Luft zu schweben schien. Das von Kupelwieser verwendete Material Aluminium lädt zur Reflexion historischer Positionen ein, wie z.B. Andy Warhols „Silver Clouds“ von 1966, jene mit Helium gefüllten metallisierenden Polyesterfolien, die wie Silberwolken durch den Ausstellungsraum der New Yorker Leo Castelli Gallery trieben, oder die pneumatischen Objekte aus transparenten PVC-Hüllen, wie sie von österreichischen Künstlern und Architekten – etwa Hans Hollein, Walter Pichler oder Hausrucker-Co – in den 1960er Jahren als futuristisches Wohndesign entwickelt wurden. Doch bei Kupelwieser kommt als entscheidendes Kriterium die Materialäuschung hinzu. Sein Material ist nicht die mittels Luftdruck leicht verformbare Kunststoffolie, sondern ein schwer formbares Metall. Dieses Material simuliert eine Funktion und Fähigkeit, die real nicht existieren. Die Verschränkung von Materialerweiterung und Operationserweiterung, das Spiel mit Form und Funktion bilden einen eigenständigen Faden im komplexen Gewebe der zeitgenössischen Skulptur, den Kupelwieser stetig weiterspinn.

Christa Steinle

Since the beginning of the 1990s, Hans Kupelwieser has been working with pneumatic sculptures that he calls “Gonflables”. One of the aluminium sculptures of a series dating from 1994 has found a permanent home in the sculpture park. The creation process of the figures has a strong random element as the sculptures are given their shape when specially welded, thin aluminium sheets are pumped up under maximum pressure (“gonflable” is French for “inflatable”). The result can thus not be predicted in advance – the sheets change shape depending on the air pressure and develop different surface structures with indentations, folds and ridges. They are either exhibited as closed, floor-based sculptures or accessible wall objects, such as the installation “Blase in die Ecke” (Bubble in the corner), a metal bubble mounted in the courtyard of the Neue Galerie Graz in 2004, which seemed to hover in the air. Aluminium, Kupelwieser’s material of choice, invites reflection on historical positions, such as Andy Warhol’s “Silver Clouds” from 1966, the metalised, helium-filled polyester balloons that floated through the exhibition area of the New York-based Leo Castelli Gallery, or the pneumatic objects made from transparent PVC wrappers that were developed as futuristic interior design objects by Austrian artists and architects in the 1960s, for instance by Hans Hollein, Walter Pichler or Hausrucker-Co. But with the illusionary use of material, Kupelwieser adds an important dimension to the concept: his material is not plastic film, which is easily shaped by air currents, but a metal that is considerably harder to mould. This material simulates a function and ability that do not exist in reality. The interlinking of material and operational expansion, playing with shapes and functions, constitute an independent thread in the complex fabric of contemporary sculpture, a thread that Kupelwieser keeps developing further.



Herbert Boeckl
Atlantis, 1940/44

Herbert Boeckl war in erster Linie Maler und gilt als einer der wichtigsten Vertreter des österreichischen Expressionismus. Neben „Atlantis“ ist nur eine weitere Skulptur – die Bronze „Springendes Pferd“, 1929 – von ihm bekannt. In den 1930er Jahren hatte Boeckl bereits einen prominenten Platz in der nationalen Kunstszene inne. Ab 1935 wirkte er als Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien, wo er ab 1938 den legendären „Abendakt“ leitete und viele seiner Schüler maßgeblich beeinflusste. Boeckls Interesse am plastischen Gestalten zeigt sich auch in seinen Gemälden: Zu Beginn der 1920er Jahre setzte er die Farbe wie Modelliermaterial ein. Er trug sie direkt aus der Tube auf die Leinwand auf, sodass sie ihre Wirkung nicht nur als Farbe, sondern auch als physisch fühlbare Substanz entfalten konnte. Das Thema des weiblichen Aktes variierte er in seinem Werk immer wieder, häufig in großen Formaten. Die Plastizität und Unmittelbarkeit, mit der er in diesen Bildern die physische Präsenz des weiblichen Körpers beschwört, machen sie zu Hauptwerken der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts.

Für die Bronzeplastik „Atlantis“, die er ursprünglich in Wachs modelliert hatte, orientierte sich Boeckl stärker an den Gestaltungsprinzipien der Malerei als an jenen der Plastik. Die Figur ist in ihrer Stellung mit dem Gemälde „Sitzender gelber Akt mit Maske“ von 1935 verwandt. Während der gemalte Akt sich jedoch entspannt an die Kissen lehnt, fehlen der Skulptur die stützenden Elemente. Durch die zurückgelehnte Haltung gerät sie in ein labiles Gleichgewicht; Spannung und Unsicherheit entstehen. Auch die raue Oberfläche mit dem auf ihr spielenden Licht steht in enger Beziehung zur Malerei. Vergleicht man „Atlantis“ mit den gleichzeitigen Heroenfiguren der NS-Kunst, wird Boeckls Distanz zu dieser Art der Idealisierung und sein Anspruch auf Vermittlung einer anderen Realität bewusst.

Gudrun Danzer

Herbert Boeckl was primarily a painter and is considered one of the protagonists of Austrian Expressionism. „Atlantis“ is in fact one of only two sculptures known to be by Boeckl, the other being the bronze sculpture „Jumping Horse“ from 1929. By the 1930s, Boeckl had already made a name for himself on the Austrian art scene. In 1935, he became a professor at the Academy of Fine Arts in Vienna, where he was in charge of the legendary „Abendakt“, the evening life drawing class, from 1938 onwards, and became an influential figure in the development of many of his students.

Boeckl's interest in sculpture is also apparent in his paintings: in the early 1920s, Boeckl used paint like sculpting material, applying it onto the canvas directly from the tube, so that it developed its effect not only as a shade of colour, but also as a physically tangible substance. The female nude and its many variations form a central subject in Boeckl's work, and one that he often painted in large formats. The plasticity and immediacy with which he conveys the physical presence of the female body in these pictures make them key works in 20th-century Austrian painting.

For the bronze sculpture „Atlantis“ that he had originally moulded in wax, Boeckl orientated himself more on the compositional principles of painting than those of sculpturing. The posture of the figure is related to the „Seated Yellow Nude with Mask“ from 1935, but while the painted nude is leaning back into the pillows in a relaxed manner, the sculpture lacks all supporting elements. Its reclining posture gives it a precarious balance, creating a sense of tension and insecurity. The rough surface with the light playing on it is also closely related to painting. Comparison of „Atlantis“ with the heroic sculptures of NS art that were created around the same time shows Boeckl's distance to this kind of idealisation and his claim to an entirely different kind of reality.





Rudolf Molacek
Rose, 1999

Das Ausgangsmedium für Rudi Molaceks künstlerisches Schaffen war die Fotografie. Seit 1984 wandte er sich der Malerei zu, wobei er seine Erfahrungen als Fotograf, das Bild als technisches Dispositiv zu interpretieren, auch auf das Tafelbild anwandte. Er begann mit den Trägermaterialien und den Techniken zu experimentieren, konfrontierte die Ölmalerei mit der Computermalerei oder mit dem Siebdruck. Das klassische Motiv der Blume, vor allem der Rose, unterwirft er den verschiedenen ästhetischen Prozeduren, denn sie stellt für ihn das Symbol der Populärkultur schlechthin dar, als ein Zeichen der Demokratisierung, das ein breites emotionales Spektrum abdeckt. So komponiert er mit Plastiktulpen in serieller Anordnung ein Blumenbeet oder entwickelt mit schematisierten Rosensiebdrucken florale Teppiche, Tischtücher oder Glastische. Ganz elitär behandelt er die Blüte der Rose in seinen Aluminiumskulpturen, die in allen Farben – rosa, gelb, grün, blau, schwarz, weiß etc. – an öffentlichen Orten, in Parkanlagen und Gärten platziert sind. Die schwarze Rose hat ihren Standort im Skulpturenpark gefunden, wo sie als überdimensionale Bodenskulptur ihre Aura gegen die Natur entfaltet. Das Motiv der Rose ist aus der technischen Medienwelt generiert und wird in die Dreidimensionalität einer Skulptur überführt, die wiederum in der Natur ihren Ort findet. Molacek sieht sich nicht als Blumenmaler oder Landschaftsgestalter; seine Referenzen sind die Pop-Art-Artisten der New Yorker Szene von Andy Warhol, Jasper Johns bis Claes Oldenburg, die in ihren Arbeiten nebensächliche Dinge mit superlativistischer Deutlichkeit in einen ikonenhaften Status versetzten. So stilisiert auch Molacek die geöffnete Blütenform der Rose zu einem monumentalen Emblem, um auf effektvolle Weise ihren ästhetischen Reiz mit Hilfe des Materials und der Überdimensionalität einerseits zu verfremden, andererseits aber auch zu verdeutlichen.

Christa Steinle

Photography used to be the basic medium for Rudi Molacek's artistic creation. In 1984 he turned to painting and used his experience as a photographer in interpreting the image as a technical system, and also in transferring it to the panel. He started to experiment with carrier materials and techniques, contrasting oil painting with computer painting or serigraphy. He submits the classic motif of the flower – mainly the rose – to various aesthetic procedures. For him, the rose is the symbol of popular culture par excellence: a symbol of democratisation, covering a wide emotional range. Thus with plastic tulips in a serial arrangement, he composes a flowerbed or develops floral carpets, tablecloths or glass tables using schematic rose serigraphy. The rose blossom receives an elitist treatment in his alloy sculptures, which come in all colours – pink, yellow, green, blue, black, white etc. – and are placed in the public space, in parks and gardens. The black rose is located in the sculpture park, where she unfolds her aura against nature in the form of a gigantic ground sculpture. The motif of the rose was derived from the world of technical media and is transferred to the three-dimensional character of a sculpture, thus again finding her place in nature. Molacek does not perceive himself as a flower painter or landscape designer. His points of reference are the New York scene pop artists stretching from Andy Warhol, to Jasper Johns and Claes Oldenburg, whose superlative explicitness in their works gave otherwise negligible objects an icon-like status. Thus Molacek also conventionalises the open rose blossom as a monumental emblem, in order to alienate but also to effectively highlight its aesthetic attraction in the material and supra-dimensionality.

Markus Wiffling
– 3m Brett / – 3m board, 2004

Lange war die bildende Kunst damit beschäftigt zu illusionieren. Erst die Moderne hat sich bewusst mit dieser Tatsache auseinander gesetzt. Ein analytischer Blick war vonnöten, um derartigen Täuschungsmanövern kritisch zu begegnen. Die Erkenntnis war, dass man sich kein verlässliches Bild von der Wirklichkeit machen kann. Jeder von uns trägt seine eigene Realität in sich und geht von unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten aus.

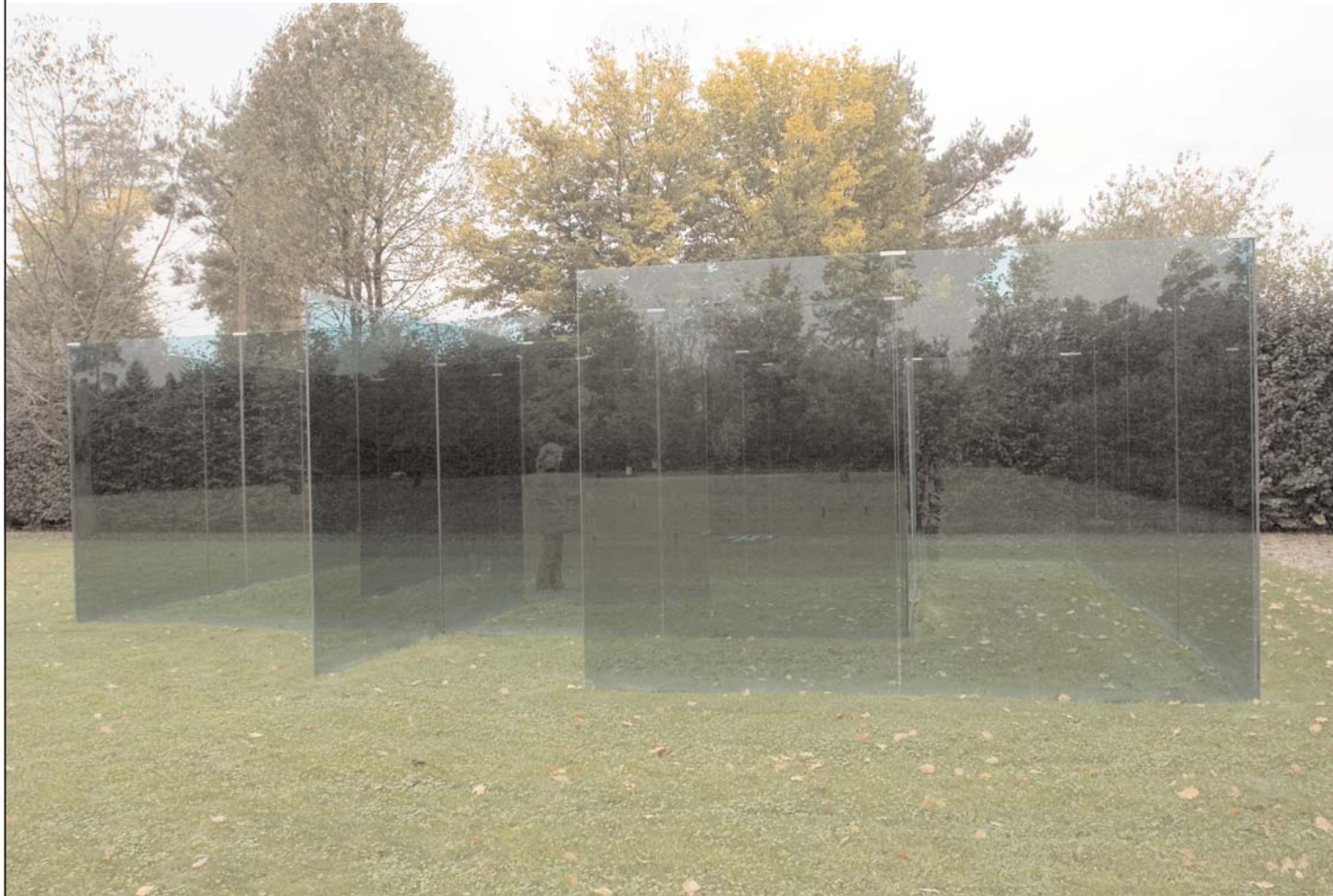
Markus Wiffling beschäftigt sich in seiner künstlerischen Praxis eingehend mit diesem Thema. Als Vertreter einer jüngeren Generation von KünstlerInnen, die sich mit dem Begriff Skulptur auseinander setzen, führt er mit ebenso einfachen wie eindringlichen Mitteln vor, wie leicht man Gesehenes „missverstehen“ kann. Er zeigt, dass wörtlich verstandene physikalische Gesetzmäßigkeiten oder Perspektivenänderungen oft verblüffende Wahrnehmungswechsel erzeugen. Ein Beispiel dafür ist seine Arbeit „– 3m Brett“. Ein Sprungbrett ist nicht vor einem Schwimmbecken positioniert, sondern spiegelverkehrt in einem blau ausgemalten Pool versenkt. Man hat überraschenderweise denselben perspektivischen Eindruck, als würde man das Brett von unten sehen. Die dreidimensionale Anordnung wird zum Vexierbild – zu einem Bild, das durch seine spezielle Konstruktion je nach Blickrichtung unterschiedliche Bildinhalte vermittelt. Eine multistabile Wahrnehmung tritt beim Betrachter auf, wobei die Wahrnehmungsorganisation durch widersprüchliche optische Reize in Konflikt gerät und das Gehirn versucht, die Aktivierung der Rezeptoren sinnvoll zu interpretieren. In der Op-Art stößt man auf ähnliche spontane Reorganisationen der Wahrnehmung. Das menschliche Sehen wird hier als aktiver Sinnesvorgang ausgewiesen. Mit seinem Kunstwerk hat Markus Wiffling eine Erfahrung aus der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität transportiert. Er illusioniert gleichsam eine Realität, die nicht existiert.

Günther Holler-Schuster

For a long time, the visual arts were concerned with illustrating. Modern art was the first to consciously look into this issue. An analytical viewpoint was required to counter such illusory manoeuvres critically. It was recognised that a reliable depiction of reality cannot be made. We all carry our own reality around inside us, and have different starting points for possibilities of perception.

Markus Wiffling deals with this theme in great detail in his artwork. As a member of a younger generation of artists looking into the concept of sculpture, he demonstrates, with simple as well as intense means, how easily we can “misunderstand” what we see. He shows that physical laws of nature, which are understood in a literal sense, often generate intriguing modifications to perception. An example of this is Wiffling’s “– 3m board”. A springboard is placed not in front of a swimming pool but is rather laterally reversed, sunk into a pool sketched out in blue. Surprisingly, we receive the same perspective as if the board were viewed from below. The three-dimensional arrangement becomes a picture puzzle; a picture which, thanks to its special construction, conveys different pictorial contents depending on the line of sight. A multi-stable perception appears to the viewer, whereby the perception organisation clashes thanks to contradictory optical stimuli, and the brain attempts to interpret the activation of the receptors so that it makes sense. One comes across similar, spontaneous reorganisations of perception in Op-Art, where human vision is recognised as a procedure of senses. With this piece, Markus Wiffling has transported a two-dimensional experience into three dimensions. At the same time, he creates an illusory reality which does not exist.

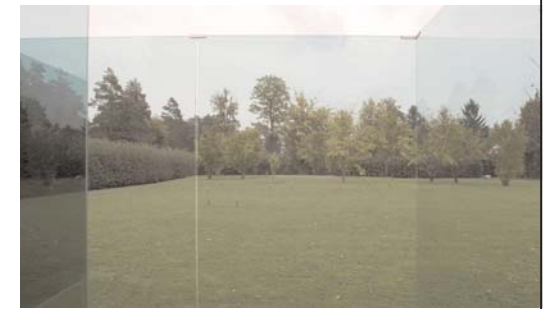




**Matta Wagnest
Labyrinth, 1992**

Das Labyrinth ist eine Vorrichtung, die eine Suchbewegung in Gang setzt. Das berühmte minoische Labyrinth war ein Bauwerk, das durch eine Anzahl von Kehren zu einer zentralen Kehre hinführte und von dieser wieder durch alle Windungen zurück zum Ausgangspunkt. Der Barock interpretierte das Labyrinth als Irrgarten, in welchem man sich als Suchender verlieren bzw. die Erfahrung des Orientierungsverlustes machen sollte, also als Symbol der Welt. Bei Matta Wagnests „Labyrinth“ handelt es sich um einen offenen, gläsernen Riesenkasten, der den Ausblick auf die Landschaft nicht verstellt, sondern ihn, im Gegenteil, ohne Abstriche gestattet. Damit wird auf eine Umkehrung des Regimes der Orientierung und des Sehens hingewiesen, die für die Moderne paradigmatisch geworden ist: Das Spiel mit dem Unsichtbaren, mit dem Entzug, das verschlossene und verdeckte Räume notwendig gemacht hat (die Krypta, das Verhohlene), wird in der Moderne zum Drama des offenen, unverhohlenen Sichtbaren selbst. In Matta Wagnests Skulptur kondensiert der Blick auf dem Glas, auf dieser reinen Durchsichtigkeit, während er zugleich auf einer Landschaft ruht. Das Glas wirkt wie ein Schirm, der das Sehen einfängt, ein Bildschirm, der die „Welt“ präsentiert wie ein Fernseh- oder Computerbildschirm, allerdings zum Preis der Trennung und der Distanz von ihr. Die Bezeichnung des gläsernen Schirms als Labyrinth macht deutlich, dass das sich offen darbietende Sichtbare in diesem Fall nicht weniger geheimnisvoll ist als das verdeckte oder versteckte, da es das System des Sehens und des Gesehenen problematisiert. Größe und Situation kennzeichnen es wiederum als Bauwerk oder räumliche Installation, die dem Aspekt des Sehens eine leibhaftige Erfahrung der Begrenzung im Kinoformat hinzufügt, die sich vor einer wirklich anwesenden Landschaft ereignet.

Elisabeth von Samsonow



The labyrinth is a structure which stimulates a searching movement. The famous Minoan labyrinth was a construction which led through a number of bends to a central bend, and from this, all the way back to the starting point, via the same turns. The Baroque period interpreted the labyrinth in the form of garden mazes, where the purpose is for the seeker to get lost, to experience a general loss of orientation. In this respect, the garden maze is symbolic of the world. Matta Wagnest's "Labyrinth" is a giant, open, vitreous box which does not block the view of the landscape; on the contrary, it grants a view without curtailment. Allusion to an inversion of the regime of orientation and vision is thus made, which has become paradigmatic for the modern period. The game of invisibility and removal, which necessitated closed and shrouded spaces (the crypt, the disassembled), is converted into open, un-disassembled visibility in the modern period. In Matta Wagnest's sculpture, the view condenses on the glass, on this pure transparency, whilst simultaneously resting on the landscape. The glass acts as a screen which captures the vision, a screen which presents the "world" as a TV or computer screen would, although at the cost of its separation and distance from the former. The designation of a vitreous screen as a labyrinth makes it clear that something which presents itself as visible is no less mysterious than something which is shrouded or hidden, as it expounds the problems of the system of vision and occurrence. Size and situation designate it furthermore as a construction or a spatial installation which adds an incarnate experience of the limitations in cinema format to the visible aspect, and which occurs in front of a truly present landscape.



Martin Walde
Siamese Shadow, 2003

Martin Waldes Interesse konzentriert sich auf Kunst als prozessuales Sinnpotenzial in Form von Materialien und Motiven, die selbst Beweglichkeit und Veränderbarkeit in sich schließen. „Siamese Shadow“ nimmt diese Grundintention auf und bezieht sich zudem auf das kommerzielle Umfeld des Skulpturenparks. Die auf Kippstangen montierten Segel erinnern zunächst an die Surfer und Segler, die im Sommer den nahen Teich bevölkern. Sie sind aber nicht einfache Abbilder wirklicher Freizeitszenarien, sondern entwerfen ein poetisch-rätselhaftes Ambiente, das den Wind und die Sonne zu realen Mitspielern macht. Das Werk verleiht den Bewegungen des Windes und der Sonne in Form der wippenden Segel und deren Licht-Schatten-Spiel sichtbare Gestalt. Dennoch macht sich bei ihrem Anblick nicht nur idyllische Sommerstimmung breit, sondern auch Befremden und Melancholie: Denn die Segel leisten eine Art Sisyphusarbeit. Sie wanken im Wind, ohne sich von ihrem Ort wegbewegen zu können. Es sind gleichsam festgefahrene Segel, mit dem Land verwachsen, das sie gewöhnlich hinter sich lassen, wenn sie als Antrieb für maritime Gefährte dienen. Der Werktitel bringt Licht ins Spiel, indem er die schattenden Flächen der Segel auch im übertragenen Sinn als Schatten der Wirklichkeit ausweist. Als „Siamesische Schatten“ lassen die Segel an siamesische Zwillinge denken, die, zusammengewachsen, einander in ihrer Bewegungsfreiheit beschränken und ein leidvolles Bild abgeben. Was zunächst wie eine Übertragung touristischer Sommerstimmung ins Areal der Kunst aussieht, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als Reflexion über eine naive Verklärung von Natur, Landschaft und Freizeit in Bezug auf Kunst. Dass Orte der Kunst, wie dieser Park, nicht einfach verlängerte Arme der Erholungsindustrie sind, sondern primär Orte der Reflexion über solche Klischees, ist eine mögliche Erkenntnis angesichts der in sich gefangenen Bewegungen der bunten Segel.

Rainer Fuchs

Martin Walde's work focuses on art as a process-related potential of meanings in the form of materials and motifs that comprise both flexibility and convertibility. "Siamese Shadow" reflects this intention and at the same time refers to the commercial environment of the sculpture park. The sails mounted on flex poles are reminiscent of the surfers and sailors that populate the nearby artificial lake in summer. However, the sails are not just replicas of real leisure scenarios but also create a poetic, mysterious ambience that involves the wind and the sun on a very real level, making their movements visible in those of the sails, and in their reflections of light and shadow. However, the sails are not just evocative of idyllic summer days, but also create a sense of alienation and melancholy: there is a certain element of Sisyphian labour about them – they flutter in the wind without being able to move anywhere. These are deadlocked sails, fused to the land that they would leave behind in their normal capacity as drive elements for maritime vessels. The title of the work also suggests the influence of light – the shadows cast by the sails, also in a non-literal sense, should be seen as shadows of reality. As "Siamese Shadows", the sails are also reminiscent of Siamese twins, who, through their "fusion", restrict each other's freedom of movement and actually make a pitiful spectacle. Upon closer inspection, what at first glance looks like an artistic representation of touristy summer fun turns out to be a reflection on the naive glorification of nature, landscape and leisure time in relation to art. One possible insight offered by the restricted movements of the multi-coloured sails is that locations for exhibits such as the sculpture park are not simply extended arms of the leisure industry, but primarily places of reflection on clichés of this kind.



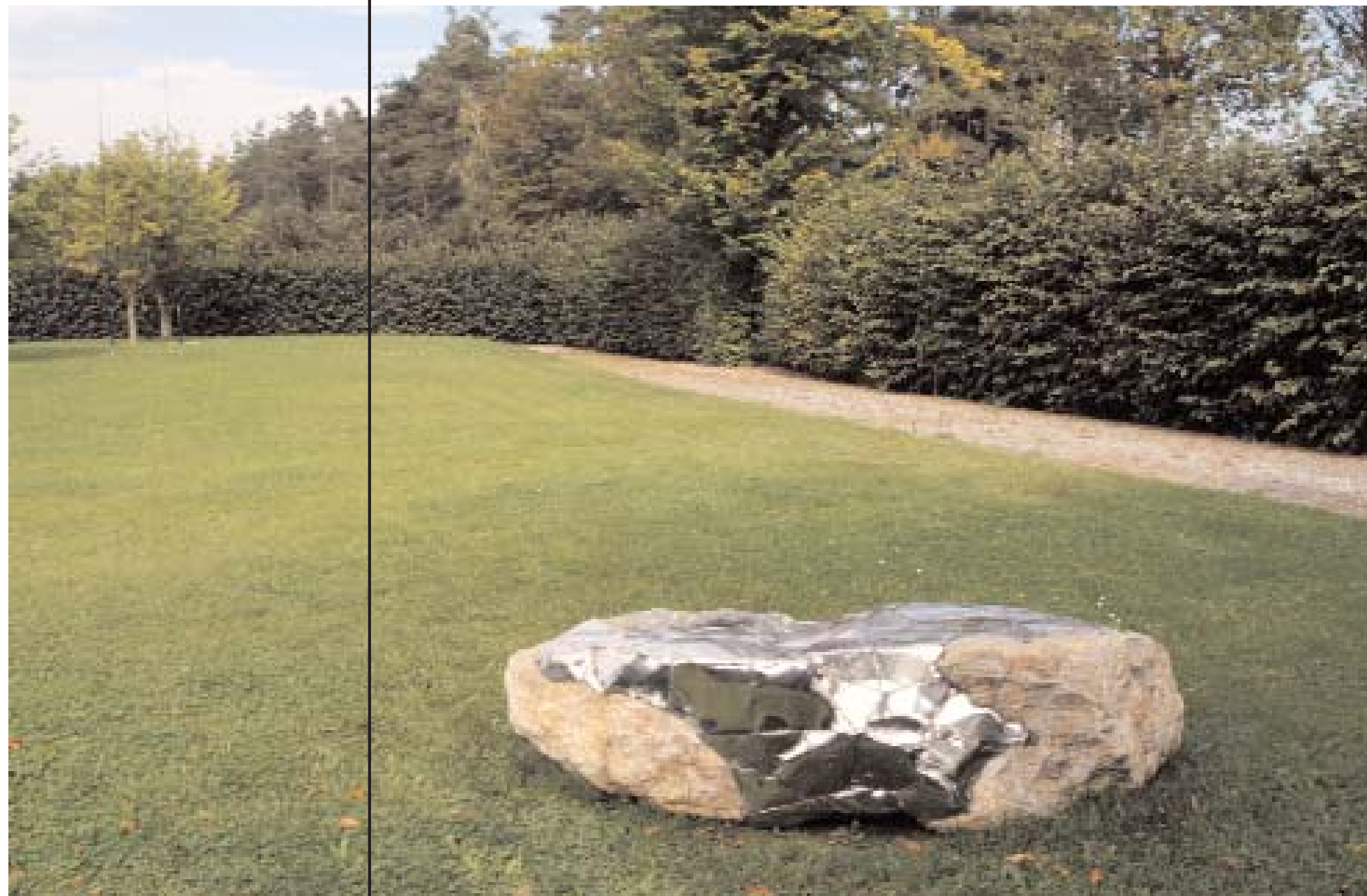
Othmar Krenn

Teilummantelung / Partial sheathing, 1995

In einer Reihe von sowohl klein als auch groß dimensionierten Skulpturen verleiht Othmar Krenn seiner Vorstellung von einem Dualitätsprinzip Ausdruck, das er immer wieder mit unterschiedlichen Materialien und konzeptuellen Ansätzen umkreist. Im Zentrum dieser Werkserie steht die mehrfach variierte Konfrontation von Stein und Metall, die in verschiedenen Typologien vorhanden ist: Steinummantelungen, Steinrasterungen, Scheiben- und Kegelsteine. Diese auf einer immer wieder reflektierten Grundidee basierenden variantenreichen Gestaltungen setzen sich auf den ersten Blick die Verbindung von Natur und Zivilisation zum Ziel. Wird die Beobachtung vertieft, treten die vereinten Gegensätzlichkeiten zutage. Ein jeweils aus Steinbrüchen herausgeschnittener „Findling“ bestimmt einerseits die Form und führt andererseits im Vorgang der Materialwahl von Anfang an ein ambivalentes Verhältnis zu dem vor, was als Natur bezeichnet wird. In der nur durch einen technisch aufwändigen Prozess möglichen Herstellung des geschweißten Stahlmantels setzt sich diese Ambivalenz fort. Die den vorgegebenen Höhen und Tiefen des Steins exakt folgende Verkleidung weist zu gleichen Teilen die Qualität einer Schmuckform und eines beherrschenden Eingriffs in das natürliche Objekt auf. Was das Realfragment aufwertet, ist seine Inbesitznahme und gleichzeitige Zerstörung. Krenn ist sich des schönen Scheins bewusst, mit dessen Hilfe er den Gegensatz von gefundener (natürlicher) und geschaffener (kultureller) Form aufeinanderprallen lässt. Unterschiedliche Stofflichkeiten und deren Verschmelzung ersetzen die traditionellen Symbolformen, wie sie für die Darstellung des nicht erst seit der Verschärfung der Ökologieproblematik aufgetauchten Themas in Verwendung standen und stehen. In welche Richtung der Künstler seine Thesen positioniert hat, lässt sich an einer seiner zahlreichen Aktionen ablesen, als er, in einen Rasterkäfig eingesperrt, im öffentlichen Raum aufgetreten ist.

Werner Fenz

In a series of both large and small-scale sculptures, Othmar Krenn expresses his idea of a principle of duality, approaching it again and again with different materials and conceptual modes. At the centre of this series of works is the confrontation between stone and metal, in several variations and typologies: coated stones, stone rasters, stone discs and cones. At first glance, the versatility of the variations on this basic idea that is reflected again and again seem to merely express the connection of nature and civilisation. Upon closer inspection, the dichotomies contained in the work become apparent: the overall shape is based on an erratic block cut out of a quarry, which also, through the choice of material alone, creates an ambivalent relationship to what is commonly referred to as "nature". The welded steel coating – only made possible through a technologically intricate process – continues this theme of ambivalence. The coating precisely follows the heights and depths of the stone and is both a decorative element and a dominating intervention in the natural object. What enhances the real, natural fragment appropriates and destroys it at the same time. Krenn is aware of the illusoriness through which he creates a clash between erratic (natural) and created (cultural) forms. Different materials and their mergence replace traditional symbolic forms that were, and are still, used for representing this theme, not only since the ecology debate has reached its current level of intensity. The direction in which the artist has positioned his theses is also apparent in one of his many performances, where he appeared in public space locked in a rastered cage.





Bryan Hunt
Charioteer, 1982

In den frühen siebziger Jahren schuf Bryan Hunt modellartige Plastiken bekannter amerikanischer Architekturwahrzeichen (Empire State Building, Hoover Staudamm); daneben entstanden stromlinienförmige, puristische Gebilde, die ihre Formen von Luftschiffen herleiten. Beide Gruppen lassen sich mit Hunts beruflichem Weg – er arbeitete zunächst als Raumfahrttechniker und später in der Baubranche – in Verbindung bringen. Um 1976 jedoch taucht er in eine gänzlich neue Werkphase ein: In lebhaft durchmodellierten Plastiken geht er dem Erscheinungsbild amorpher Naturphänomene wie Seen, Flüsse oder Wasserfälle nach. Hunts „Charioteer“ zählt zur Reihe der Wasserfälle: Bronzeskulpturen, welche durch die Kühle und Massivität des Materials die Monumentalität des Naturschauspiels fühlbar machen. Die Struktur der herabstürzenden Wassermassen ist dabei aus dem Naturkontext, aus dem sie umschließenden Terrain vollständig herausgelöst. Sie steht frei und so gesehen bezugslos im Raum, wobei sich die Gestalt des materiell Unbezeichneten allein aus dem Positiv der Skulptur erahnen lässt. Hunt geht es aber nicht um Abbildung: Vielmehr überträgt er die Naturerscheinung in abstrakte, skulpturale Werte, welche dann mit dem aus der Erinnerung geholten Bild der stürzenden, aufschäumenden Wassermassen zu einem emotionalen Kunsterlebnis verschmelzen, das analog zur Wirkung des Naturerlebnisses begriffen werden soll. Mit der Bezugnahme auf ein berühmtes Motiv der antiken Plastik (Charioteer = Wagenlenker) assoziiert er Natur- und Kunstform und verweist damit auf ein archaisches Wahrnehmungsprinzip, das (wie im Mythos) die menschliche Ursehnsucht nach einer Verbindung von Natur und Kultur ausdrückt. Waren Hunts erste Arbeiten noch von den minimalistischen Strömungen der amerikanischen Plastik der sechziger und siebziger Jahre bestimmt, so nimmt er mit diesen Werken, welche die Gefühls- und Gedankenwelt des Betrachters gleichermaßen berühren, eine deutliche Gegenposition ein.

Peter Peer

In the early 1970s, Bryan Hunt created model-like sculptures of famous American architectural landmarks (the Empire State Building, the Hoover dam); he also created, next to them, streamlined, purist forms, deriving their shape from airships. Both groups can be associated with Hunt's professional career – he first worked as a space technician and then in construction. Around 1976 he enters a completely new work phase: in vividly modelled sculptures he pursues the image of amorphous natural phenomena such as lakes, rivers or waterfalls. Hunt's "Charioteer" belongs to the waterfall series: bronze sculptures, which with the coolness and mass of the material convey the striking natural spectacle. In this, the structure of the falling water masses is completely taken out of its natural context: the surrounding terrain. It stands free and without reference in space the shape of the materially undetermined can be guessed from the positive of the sculpture alone. For Hunt, however, it is not about depiction: rather he transfers the natural phenomenon into abstract, sculptural values, which then fuse into an emotional experience of art with the recollected image of falling, foaming masses of water. This experience should be seen to be analogous to the effect of the natural phenomenon. With reference to a famous motif of antique sculpture (The Charioteer) he associates natural form and art form, thereby referring to an archaic principle of perception which – just like in the myth – expresses human yearning for a fusion of nature with culture. Hunt's early works were still determined by the minimalist trends of American sculpture of the 1960s and 70s, but in these works, which equally touch the worlds of feelings and thoughts of the beholder, he takes on a clear contra-position.

Franz West
Who is Who, 1992

Skulptur als Erweiterung des menschlichen Körpers zieht bei West nach sich, dass Möbel in Skulpturen rückgeführt werden und Grundbedürfnisse des Menschen, wie Schlaf, Ruhe, Rückbesinnung oder Kommunikation, nicht einem Nutzobjekt oder dem Design überlassen, sondern als elementare Zustände innerhalb des Lebens in die Kunst eingewoben werden. So haben alle seine Skulpturen den Menschen als Maßstab: Wests Möbel werden zu Bindegliedern zwischen dem Menschen und seinem Unbewussten, dem Menschen und dem Boden, dem er verhaftet ist, und zwischen den Menschen.

In der willkürlich geschnürt anmutenden Form zweier Hocker erscheint die Skulptur einerseits provisorisch und interventionistisch, andererseits wird ihre Bedeutung als unantastbares Kunstwerk hervorgehoben, indem West sie auf ein Betonpodest stellt. Ihrer ephemeren Bedeutung enthoben, werden die Hocker so zu einem Statement, das als durchlässige Struktur und Skulptur gelesen werden kann und gleichzeitig zur Interaktion auffordert. West erzeugt einen Reiz, der aus Anziehung und Zurückweisung entsteht. Ebenso wichtig wie die Bedeutung der Absenz, des Möglichen, des Offenen oder der Erinnerung ist das Faktische, die tatsächliche Benutzung und die zeitliche Begrenztheit dieser menschlich-vergänglichen Möglichkeit auf beständigem Material. Die beiden Hocker, die zur kurzfristigen Erkenntnis des „Who is who“ einladen, bietet West für ein Gespräch, eine psychologische Sitzung an, und er lockt das Unbewusste in seiner Intersubjektivität hervor. Die Dialektik zwischen Kunstwerk und alltäglichem Objekt verläuft parallel zu derjenigen zwischen Beweglichkeit und Starre, zwischen dem Selbst und dem Fremden.

Kommunikation im Sitzen auf einem handgefertigten Kunstwerk lässt die gegenseitige Bedingtheit von Hand und Wort spüren und verweist gleichzeitig auf das Streben dieses Kunstwerks nach praktischer Inanspruchnahme. Dabei wird auch die Frage nach der Sinnhaftigkeit oder der Möglichkeit von Kommunikation und Verstehen aufgeworfen.

Elisabeth Fiedler

In West's work, sculpture as an extension of the human body means that furniture is taken back to sculpture and Man's basic needs such as sleep, rest, contemplation or communication are not left to an object of use or to design, but are woven into art as essential states in life. Thus for all his sculptural work, Man is the gauge. West's pieces of furniture link up Man with his subconscious mind, Man with the ground he is bound to, as well as connecting people.

In the seemingly randomly bound-up form of two stools, the sculpture appears provisional and interventionist on the one hand, whilst on the other highlighting its meaning as an untouchable sculpture, being placed on a concrete pedestal by West. Being deprived of their ephemeral meaning, the stools become a statement, which can be both read as permeable structure and as a sculpture, and as an invitation to interaction. West creates an allure ment through a combination of attraction and rejection. The meaning of absence, possibilities and temporal limitations is as important as the human transitory possibility on an enduring material. West offers the two stools for conversation or a psychological session, thus enticing the subconscious into inter-subjectivity, and inviting a short-lived understanding of "Who is who". The dialectic element between a work of art and an object of everyday use runs parallel to the one between movement and rigour, between self and alien.

Communicating whilst sitting down on a hand-made piece of art lets us feel the mutual entailment of hand and word, at the same time making reference to the fact that this piece of art strives for practical use, as well as to the question of meaningfulness and the possibility of communication and understanding.







Michael Schuster
Betonboot / Concrete boat, 2003

Michael Schuster verbindet in seiner Arbeit medienreflexives und konzeptuelles Handeln mit bild- und objekthaften Bezügen. Sein „Betonboot“ ist eine Reflexion über ortsspezifische Gegebenheiten in sinnlich-objekthafter Gestalt: Das Boot bezieht sich zunächst auf seine konkrete Umgebung, einen Park mit angrenzendem Badensee. Es scheint, als ob das Boot geradewegs aus seinem angestammten Platz geschleudert worden wäre, um in einer anderen Art von Wellenlandschaft zu landen: nämlich im hügeligen Auf und Ab einer künstlichen Landschaft, deren gefaltetes Profil noch an ihre ursprüngliche Nutzung als Gartenschauland erinnert. Damit stellt Schuster nicht einfach eine Skulptur in einen Park, sondern er thematisiert gleichzeitig die Entstehungsgeschichte, die Grenzen und das Umfeld des Areals selbst. Das Gelände mit seinen künstlich angelegten „Wellen“ wird gleichsam zum Teil dieses Werks. Es wird als eine Art natürlicher „Sockel“ für das Boot erkennbar, das, nunmehr ortlos geworden, sein neues Ambiente zur Gänze als Kontext beansprucht und besetzt, auch wenn es nur an dessen Grenze zu liegen kommt. Weil es sich aber nicht um ein „echtes“ Boot in materialgetreuer Ausführung handelt, sondern ganz offensichtlich um einen Betonguss, gibt sich dieses Bootsobjekt als skulpturale Darstellung eines realen Gegenstandes zu erkennen. Damit spielt es wiederum auf die Funktion des Parks als Skulpturenraum an, der in sich künstlich-künstlerische Gebilde beherbergt, die zum größten Teil aus schweren und massiven Materialien bestehen. Schuster verbindet in dieser Arbeit ein Symbol für Freizeitbeschäftigung mit einer Reflexion über die Funktion des Skulpturenparks, seine Inhalte und seinen spezifischen Standort. Durch eine gezielte Irritation von außen bzw. mit Außenbezug wird hier größere Klarheit über das Innere und Eigentliche des Parks erlangt. Auch lässt sich das gleichsam gestrandete Kunstwerk durchaus als ironische Anspielung auf das Thema Skulpturenpark verstehen.

Rainer Fuchs

Michael Schuster's work interlinks media-reflexive and conceptual actions with image- and object-like references. His "Betonboot" is a reflection on location-specific factors in a sensually objectual form: first of all, the boat refers to the leisure area with its lake for bathing that is situated near the sculpture park. It seems as if the boat has been catapulted from its moorings and landed among waves of a different kind – in these artificially created rolling hills, whose pleated profile is still reminiscent of the original purpose of the site, when it housed a garden show. Schuster thus does not simply put up a sculpture in the park, but rather makes the history of the park and the surrounding area the subject of his work. The site with its artificial "waves" quasi becomes part of the work, a kind of natural mooring for the boat that has been uprooted, and that at the same time requires the larger environment of the site as its natural context, even if it only ends up on its edges. Because this is not a "real" boat in the sense of a material replica, but clearly a boat that has been cast out of concrete, the object reveals itself as the sculptural representation of a real thing, thereby again alluding to the function of the park as a sculptural space that accommodates artificial-artistic creations that are mostly made of heavy, massive materials. In this work, Schuster interlinks the representation of the realities of everyday life in a leisure context with a reflection on the function of the sculpture park, its content and its specific site. Through the deliberate irritation from and reference to the outside world, we arrive at a state of increased clarity with regards to the inside, the core of the park. Of course, this "stranded" work of art may also be read as an ironic allusion to the overall sculpture park theme.



Ilija Šoškic

Sole D'Acciaio / Sun of steel, 1989

„Sole D'Acciaio“, „Sonne aus Stahl“, nennt Ilija Šoškic sein skulpturales „Kraftzentrum“. Dreißig Stahl-Strahlen aus geschwungenen Metallamellen hat der herbe Poet aus Montenegro rund um eine Feuersteinkuppel angeordnet. Schwere Blütenblätter, deren Oberflächen zwischen hartem Blau und warmem Rostrot oszillieren und je nach Lichteinfall ihre Aura ändern. „Materialismo magico“, „magischer Materialismus“, nannte das einst ein italienischer Kritiker – Šoškic lebt, abgesehen von kurzen Aufenthalten in der Heimat, seit fast vierzig Jahren in Rom. Dieses Prädikat trifft auf viele Werke des Künstlers zu, der im Umfeld der Arte Povera groß wurde. „Magisch-materiell“ pulsiert nicht nur Šoškic's Stahl-Sonne; von ähnlicher Energie war etwa ein gigantischer „Seestern“, den er zeitgleich schuf. Oder ein „Arcobaleno D'Acciaio“, ein „Regenbogen aus Stahl“, der sich Ende der 1980er Jahre über die Treppe zum Grazer Mausoleum spannte. Ilija Šoškic ist in seinen Arbeiten, die von der Zeichnung über Performance und Skulptur bis zur Installation reichen, dem Mittelmeerraum ebenso verbunden wie jenem Teil Europas, der gemeinhin als Balkan bezeichnet wird („Ilija“ ist in der alten slawischen Mythologie der Gott des Blitzes). Šoškic verknüpft Geschichte und Mythos mit dem Blick auf die jeweilige Gegenwart; Jannis Kounellis ist diesbezüglich wohl sein nächster Geistesverwandter. Seine Materialien sind Eisenbahnschwellen und rohe Eier, Stein und Wachs, Federn und eben Stahl – der Künstler ist ein einfallreicher Zeichner, für den aber die Beschwörung von Symbolen letztlich zweitrangig ist. Das Wichtigste für den Grenzgänger ist eine „Politik des Sinnlichen“, die Unmittelbarkeit des Erlebnisses. Die Mittel, das zu erreichen, sind nicht immer von der meditativen Qualität von „Sole D'Acciaio“: 1975 schoss Šoškic mit dem Revolver ein Loch in eine Galeriewand. Titel: „Maximale Energie, minimale Zeit“.

Walter Titz

„Sole D'Acciaio“, „Sun of steel“, is the title of Ilija Šoškic's sculptural "power centre". Here, the gruff Montenegrin poet has arranged thirty steel rays around a cupola made of flint stone. The surfaces of the heavy "petals" oscillate between a harsh shade of blue and a warm, rusty red, and change their aura depending on the incidence of light. An Italian critic referred to Šoškic's work as "materialismo magico", "magic materialism" (Šoškic has been living in Rome for nearly forty years, apart from short periods spent in his native country). This tag applies to many works by this artist, who grew up on the fringes of Arte Povera. Not only Šoškic's "sun of steel" pulsates with this "magic materialism" – a gigantic starfish that the artist created around the same time also radiates a similar energy, as does the "Arcobaleno D'Acciaio", a "rainbow of steel", which arched over the staircase to the mausoleum in Graz in the late 1980s. Ilija Šoškic's works range from drawings and performance art to sculptures and installations and contain both Mediterranean elements and features of the region that is commonly referred to as the "Balkans" (according to ancient Slavic mythology, Ilija is the god of lightning). Šoškic links history and myth with a view to the present. In this, he closely resembles Jannis Kounellis. Railway sleepers and raw eggs, stone and wax, feathers and, as in this work, steel – Šoškic shows great imagination in the way he uses symbols, but, ultimately, the evocation of symbols is of secondary importance to him. For Šoškic as a wanderer between the worlds, a "politics of the sensual", the immediacy of the experience, must be at the centre of all his endeavours. The means Šoškic uses to achieve this are not always of the meditative kind that are on display in "Sole D'Acciaio". In 1975, Šoškic shot a hole in the wall of a gallery with a revolver. The title of the work: "Maximum energy, minimum time".



Peter Weibel

Der Globus als Koffer / The globe as a suitcase, 2004

Alles, was wir über uns und die Welt wissen, haben wir in Datenbanken, Archiven, Bibliotheken oder anderen Speicherstrukturen verstaut. In analoger oder digitaler Form versuchen wir alles festzuhalten, was uns wichtig erscheint und uns über unsere Existenz und ihre Bedingungen Aufschluss geben könnte. In Laptops und analogen Gebinden wie etwa Koffern tragen wir auch Teile davon mit uns herum. Wir sind also nicht nur das, was durch unsere körperliche Sphäre sichtbar wird – auch wenn wir das Geistige dazu nehmen, sind wir noch immer nicht vollständig. Wir sind auch alles, was wir haben, womit wir uns beschäftigen, was wir äußern und was wir mit uns herumtragen. Wir sind auch unsere Koffer. Wenn wir aber das im Kleinen sind, was die Welt im Großen ist ...

Philosophen, Künstler und Wissenschaftler führen vor, dass unser materielles und körperliches Leben eine Illusion ist und die Wirklichkeit „außerhalb“ zu suchen sei – überall, nur nicht vor unseren Augen. Von Platons Höhlengleichnis bis zu Hollywoodfilmen wie „Matrix“ werden wir damit konfrontiert.

Weibel, kritischer Polyartist und Theoretiker, weist seit den frühen sechziger Jahren darauf hin. Auch mit seiner Arbeit „Der Globus als Koffer“, die in der Tradition der Konzeptkunst und Land Art zu verstehen ist, führt er uns an die Grenzen der Wahrnehmung heran. Ein überdimensionaler Griff eines Koffers, der mitten in der Landschaft steht, lässt den Betrachter vermuten, dass die Weltkugel ein riesiger Behälter ist, gefüllt mit Daten, Organismen und Gegenständen, die ihrerseits auch wieder Informationsträger sind. Man fühlt sich an Kant erinnert, der darauf verwiesen hat, dass weder sinnliche Erfahrung noch der Verstand allein zur wirklichen Erkenntnis der Welt führen. Verstand und sinnliche Wahrnehmung seien zusammenzuführen, sodass Erkenntnis entstehen kann. Weibel, als Künstler und Theoretiker, hat das in seinem Koffer zusammengepackt, um ihn mitnehmen zu können auf dem Weg der Erkenntnis.

Günther Holler-Schuster

We have stored everything we know about ourselves and the world in databases, archives, libraries or other storage devices. We try to record everything we think is important and will help us to learn about our existence and its conditions, in either analogue or digital form. We also carry parts of it along, in the form of laptops and analogue containers such as suitcases. Hence we are not only that what becomes visible through our physical sphere: even upon adding the spiritual component, we still remain incomplete. We are also everything we have, what we deal with, express and carry around with us. We are our own suitcases, too. So, if we are on a small scale what the world is on a large scale... Philosophers, artists, scientists demonstrate to us that our material and physical life is an illusion and that reality should be sought "outside" – anywhere – just not right before our eyes. We are confronted with this almost everywhere, stretching from Plato's allegory of the cave, to Hollywood films such as "The Matrix". Weibel, the critical poly-artist and theoretician, has been making reference to this since the early sixties. In his work "Der Globus als Koffer" (The globe as a suitcase), which is to be understood in the tradition of Concept Art and Land Art, he also takes us to the limits of perception. An enormous suitcase handle placed in the middle of the landscape conveys to the audience that the globe is a huge container filled with data, organisms and objects, which, again, are carriers of information. We are reminded of Kant, who made reference to the fact that neither sensual experience nor reason alone will lead to real insight. Reason and sensual perception are to be brought together in order to make insight happen. Weibel, in his role as an artist and theoretician, has packed this into his suitcase in order to be able to take it with him on his path to cognition.



