

frieze

d/e

Zeitgenössische Kunst und Kultur *Contemporary Art and Culture*

Herbst *Autumn* 2011

Deutsch/English
Ausgabe/Issue 2

Bruce Nauman: Interview

Remaking the Readymade neu gemacht:

Aleksandra Mir
Manfred Pernice
Gitte Schäfer
Daniel Spoerri
Danh Vo

Das Sockelproblem *The Pedestal Problem*



DE €8,50 AT €9 CHF 14,50



frieze

frieze
Leitender
Geschäftsführer /
Chief Operating
Officer
Nick Hough
Herausgeberin /
Publisher
Anna Starling
PR-Beraterin /
PR Consultant
Camilla Nicholls
Designberater /
Design Consultant
Paul Barnes
Senior Marketing-
& Vertriebsleiterin /
Senior Marketing &
Circulation Manager
Claire Rocha da Cruz
Kommunikations-
koordinatorin /
Communications
Coordinator
Belinda Bowring
Marketingassistentin /
Marketing Assistant
Antoinette Tostivint
Buchhaltung /
Financial Controller
Ravinder Gill
Buchhaltungsassistenz /
Accounts Assistant
Tom Evans
Berlin
frieze & frieze d/e
Zehdenicker Straße 28
10119 Berlin, Deutschland
tel +49 30 2362 6506
fax +49 30 2362 6505
berlin@frieze.com
www.frieze.com/de
London
frieze
1 Montclare Street
London E2 7EU, UK
tel +44 20 3372 6111
fax +44 20 3372 6115
info@frieze.com
www.frieze.com
New York
frieze
41 Union Square West
Suite 1001, New York
NY 10003, USA
tel +1 212 463 7461
Vertrieb / Distribution
DPV Network GmbH
Düsterstraße 1-3
20355 Hamburg
Deutschland
www.dpv.de
Druckerei / Printer
Medialis Offset
Druck Berlin
www.medialis.org
www.frieze-magazin.de
twitter: @frieze_de
Facebook: frieze d/e

60 Das Sockelproblem *The Pedestal Problem*

Wo fängt die Skulptur an und wo hört sie auf? Seit Rodin ist diese Frage umstritten. Heute finden Künstler sehr unterschiedliche Antworten auf die ewige Frage nach dem Sockel *Where does a sculpture start and where does it end? Since Rodin, the answer has been unclear. Today, artists are finding very different solutions to the persistent problem of the pedestal*
Manuela Ammer

70 Geschichte als Versteckspiel *Hide-and-Seek History*

Auf der Suche nach der Vergangenheit hat Martin Gostner hat eine vergängliche Art von Skulptur gefunden und eine neue Zeitmaschine erfunden: den Erker *In search of the past, Martin Gostner found a fleeting form of sculpture and invented a new time machine: the bay window*
Andreas Schlaegel

80 Die digitale Steinzeit *The Digital Stone Age*

Egill Sæbjörnsson Installationen bringen Musik, Theater und Animation zusammen und schaffen dadurch Bühnen, auf denen die analoge mit der digitalen Welt kollidiert *Using music, performance and animation, Egill Sæbjörnsson creates hybrid stages where analogue and digital worlds collide*
Dominikus Müller

86 Maß für Maß *Measure for Measure*

Leonor Antunes verwendet ikonische Bauten als Ausgangsbasis für präzise skulpturale Installationen, die architektonische Modelle mit Messsystemen fusionieren *Leonor Antunes uses iconic buildings as points of departure for precise sculptural installations which confound architectural models with measuring systems*
Ludwig Seyfarth

92 Readymade, neugemacht *Remaking the Ready-Made*

In „Le Musée sentimental“ verwendete Daniel Spoerri gefundene Objekte, um die Geschichte einer Stadt zu erkunden. Aus Anlass des 30. Jubiläums von „Le Musée sentimental de Prusse“ in Berlin, fragt frieze d/e vier Künstler – Aleksandra Mir, Manfred Pernice, Gitte Schäfer und Danh Vo – nach ihrem Umgang mit gefundenen Gegenständen *Daniel Spoerri used found objects to explore a city's history in 'Le Musée sentimental'. On the 30th anniversary of 'Le Musée sentimental de Prusse' in Berlin, frieze d/e asks four artists – Aleksandra Mir, Manfred Pernice, Gitte Schäfer and Danh Vo – to explain their approach to the found object*
Jennifer Allen

Aleksandra Mir
Triumph
Detail
2009
Verschiedene Materialien
Mixed media
Maße variabel
Dimensionen variable

100 Fokus / Focus

Nevin Aladağ
Kito Nedo

Elodie Pong
Quinn Latimer

104 Ein Amerikaner in Düsseldorf *An American in Dusseldorf*

Bruce Nauman sprach mit Noemi Smolik über die Anfänge seiner Zusammenarbeit mit europäischen Galeristen, Kuratoren und Künstlern – und darüber, wie man eine Leuchtreklame in ein schwarzes Quadrat verwandelt *Bruce Nauman spoke with Noemi Smolik about his first projects with European gallerists, curators and artists – and about how to turn a neon sign into a black square*

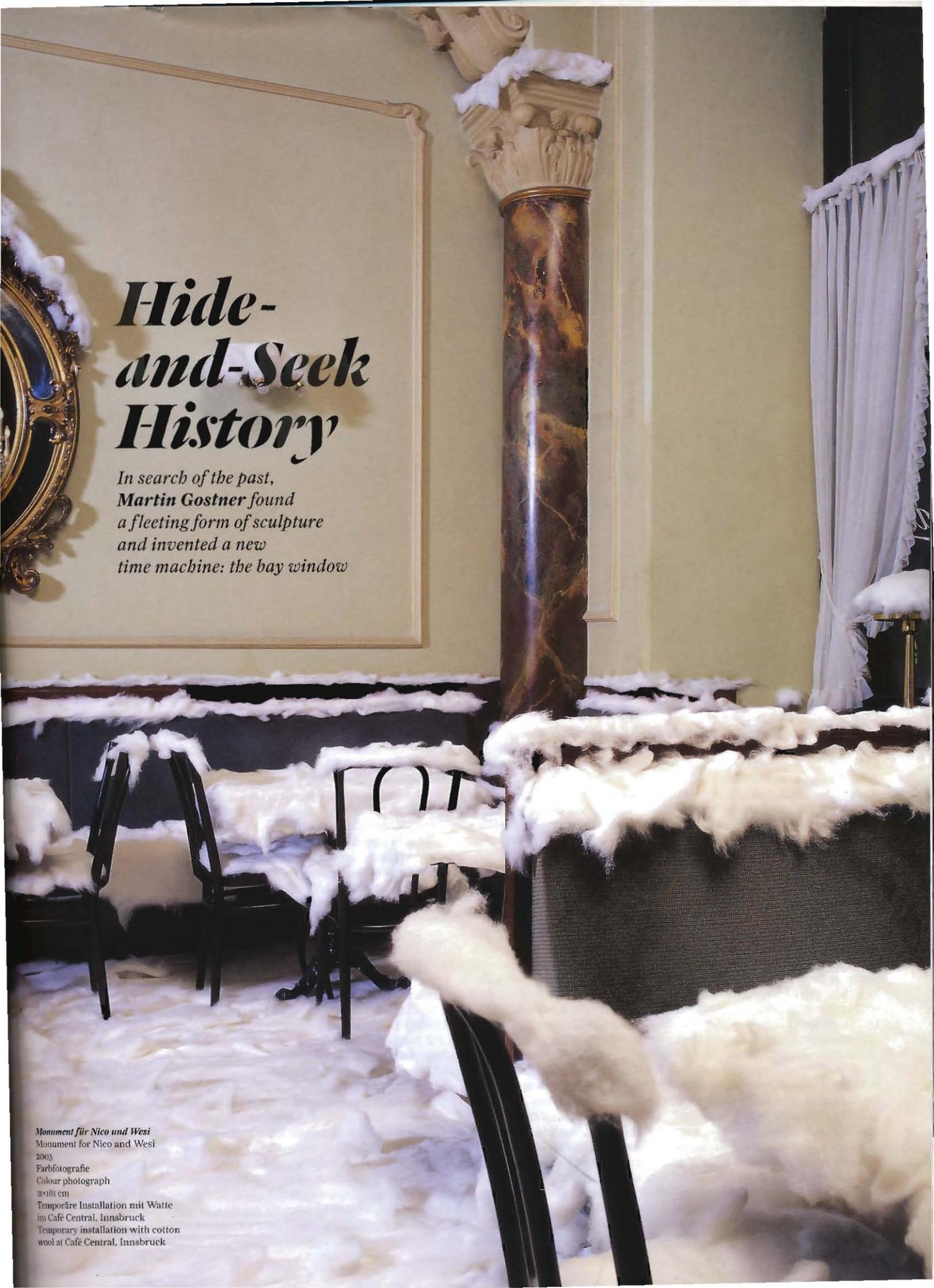




Geschichte als Versteckspiel

Auf der Suche nach der
Vergangenheit hat **Martin Gostner**
eine vergängliche Art von Skulptur
gefunden und eine neue Zeitmaschine
erfunden: den Erker

Andreas Schlaegel



Hide- and-Seek History

*In search of the past,
Martin Gostner found
a fleeting form of sculpture
and invented a new
time machine: the bay window*

Monument für Nico und Wesi

Monument for Nico and Wesi

2003

Farbfotografie

Colour photograph

11181 cm

Temporäre Installation mit Watte

im Café Central, Innsbruck

Temporary installation with cotton

wool at Café Central, Innsbruck



„Bitte wenden. Sie verlassen den digitalisierten Bereich!“ Das Navi hatte schon protestiert, als ich in den Feldweg abgebogen war, aber nach kaum 100 Metern hatten wir wohl das Ende seiner Welt erreicht. Mit dem Wagen komme ich ohnehin nicht weiter, also zu Fuß über das Feld. Irgendwo hier müsste es sein. Ich bin auf der Suche nach einer Arbeit von Martin Gostner, der fünften aus seiner „Erker“-Serie. Ich weiß nicht, wie sie aussieht. Und auch nicht, ob ich sie finden werde.

Kann ein Acker einen Erker haben? Unter dem Oberbegriff „Erker“ subsumiert Gostner seit letztem Jahr eine Reihe von Arbeiten, die er an konkreten Orten positioniert. Und er formuliert dabei die Eckpunkte eines Gedankenkonstrukts, das er „Erkerkultur“ nennt. Konkret kündigt er dabei die möglicherweise nur temporäre Platzierung einer Arbeit an, mit präzisen GPS-Daten und ergänzenden Titeln. Was ich suche heißt, in vollem Umfang: *Erker (5), All follies loose when cotton rules, ab 11.06.11, wahres Cannae - Lago di Sangue, Castelluccio Valmaggiore, 41°22'38.62"N 15°14'13.91"E 374m*. (Erker 5, Alle Torheiten lösen sich auf, wenn Baumwolle herrscht, ab 11.06.11, wahres Cannae - See aus Blut, Castelluccio Valmaggiore, 41°22'38.62"N 15°14'13.91"E 374m, 2011).

Für den „See aus Blut“, von dem im Titel die Rede ist, war der punische Feldherr Hannibal verantwortlich, der das zahlenmäßig überlegene römische Heer während des Zweiten Punischen Krieges am 2. August 216 v. Chr. in einen Kessel lockte und vernichtete. Zehntausende fielen. „Cannae“ wurde zu einem nationalen römischen Trauma, und heute noch steht der Name sprichwörtlich für eine vernichtende Niederlage, ist die Rede davon, „ein Cannae zu erleiden“.

Angeblich kann man in den apulischen Äckern heute noch antike Scherben finden, aber hier ist davon nichts zu sehen: Die Felder sind teilweise umgepflügt, die Erde ist satt dunkelbraun. Wie Blutwurst. Ich kriege Hunger. Aber Spuren des Blutbads findet man nicht mehr und auch sonst nichts Ungewöhnliches. Langsam wird es dunkel. Dabei wollte ich doch herausfinden, warum diese Arbeit genau hier gesehen werden soll und nicht an einem anderen Ort. Soll hier eine künstlerische Arbeit in die Geografie historischer Ereignisse eingeschrieben werden? Oder ist eher das Gegenteil der Fall und die Vergangenheit wird näher an eine gegenwärtige Denkweise gedrückt, verbunden mit einer Vorahnung von Enttäuschung?

Gostners Interesse an der Historie und ihren Lesarten ist in vielen seiner Arbeiten manifest, beispielhaft zu sehen in der Ausstellung „Of Milk and Honey“ (2003) im Folkwang Museum in Essen. Unter dem Titel *Friede in Westfalen* (2003) hatte der Künstler den Boden des Ausstellungssaals in ein Wattemeer verwandelt. Die weiße, weiche und unförmige Masse weckte ambivalente Erinnerungen und Assoziationen: an kindlichen Spaß am formbaren Material, aber auch an Wunden, Sterilität und Verunreinigungen. Eine einsame Leitplanke deutete eine Autobahnspur an, wie eingeschneit, der Zeit und dem Raum enthoben. Die Verbindung zwischen diesen beiden disparaten historischen Elementen (dem Autobahnbau und dem Ende des Dreißigjährigen Krieges im Westfälischen Frieden von 1648) ließe sich in der Überlagerung zweier euphemistischer Bezugnahmen konstruieren: Die Autobahn war das zum Klischee geronnene Pseudoargument dafür, dass „unter Hitler nicht alles schlecht war“. Und obwohl der Westfälische Frieden die Landkarte Europas nachhaltig prägte, markierte er weniger den Beginn eines Paradieses, in dem die im Ausstellungstitel besagte Milch und Honig flossen, sondern stellte vielmehr den Punkt totaler Erschöpfung aller beteiligten

Erker (5)
Bay Window (5)
2011

ER KRIEG UEBER MIR

MONTE CIMONE

9.09.2010

5°49'19''N

11°20'42''E

094M



Kriegsparteien nach exzessiven und weiträumigen Zerstörungen dar.

Cannae würde sich hier nahtlos einreihen, denn trotz der Ausmaße dieser historischen Katastrophe und dem damit verbundenen nationalen Trauma wandelte sich die Wahrnehmung dieses Ereignisses im Laufe der Jahrhunderte. Durch eine veränderte militärische Taktik sei es den Römern letztlich gelungen, die Karthager „auf ewig aus der Geografie und der Geschichte zu fegen.“ So zumindest beschwor der faschistische Diktator Benito Mussolini in einer Rede aus dem Jahre 1941 anhand der Schlacht von Cannae die Unheugsamkeit der Italiener: „Unsere Fähigkeit, uns sowohl im moralischen als auch im materiellen Feld zu erholen, ist wirklich formidabel und konstituiert eine der besonderen Eigenheiten unserer Rasse.“¹

Wie in einem Labor hatte Gostner diese Aspekte in Bezug auf Geschichte und Subjektivität schon einmal exemplarisch in einer Installation in der Galerie Giti Nourbakhsh ausgebreitet. Dort legte er unter dem Titel „Futurum Exaetum“ (2006) die gesamte Galerie mit Watte aus. In Watte packt man besonders zerbrechliche Dinge, Watte stopft man sich in die Ohren, wenn sie entzündet sind oder wenn man nichts mehr hören will. Es ist ein

Material mit beinahe therapeutischer Qualität. Fünf Plexiglaskästen standen wie leere Aquarien in der wolkig weichen Einöde, alle ebenfalls mit Watte ausgelegt, und eröffneten so vielfache Modellszenarien der Ausstellungssituation. Jeder Kasten trug eine in weißer Handschrift geschriebene, irritierend konkrete Frage: „Wie werde ich gewesen sein?“, „Was wird aus mir geworden sein?“, „Wer wird mich gewollt haben?“ oder „Wie viel werde ich gehabt haben?“ Und, als sei der Galerieraum nur eine größere Variation der kleineren Glaskisten, las man außen am Galeriefenster: „Wann werde ich es gekonnt haben?“

Die Zeitform der Fragen, das „Futurum Exaetum“, das für in der Zukunft abgeschlossene Entwicklungen benutzt wird, impliziert die Vorstellung eines erwarteten Vollzugs. Aber: Wie kann der Betrachter die Antwort kennen? Gut gepolstert stehen diese Fragen sprichwörtlich im Raum, als Inszenierung eines poetischen Spiels, das sich über die sinnliche Erfahrung unvermittelt in sprachlich-konzeptionelle Bereiche ausbreitet, um dann bei jedem Schritt konkreter zu werden. Die Gegenwart hestimmt die Zukunft, ob als gesellschaftliche Vision oder als privater Wunsch.

Die Ambivalenz des Zeitlichen ist besonders im surreal anmutenden Foto *Monument für Nico und Wesi* (2003) nachvollziehbar, das auf eine Installation zurückging, für die der Künstler im Innsbrucker Café Central für eine Nacht (und für das Foto) jede verfügbare horizontale Fläche mit Watte auslegte. Durch die fotografische Spiegelung des Motivs entlang einer Mittelachse – einem Rohrschach-Test-Bild nicht unähnlich –, gerät das Café, sonst Ort von Verabredungen, zum theatralischen Nichtort zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Leben und Tod, und zum temporären, wattig gedämmten „Monument“ der Ungewissheit.

Wie in Watte gepackt, so ließe sich Gostner verstehen, konnte das Trauma von Cannae von den Faschisten zum Mythos der Stärke des italienischen Volkes verklärt werden, während gleichzeitig der konkrete Ort des Massakers in Vergessenheit geriet.

Ein von den Normannen um 1080 nach Christus zerstörtes Dorf, Cannae della Battaglia, galt nach dem Fund alter Massengräber als Ort der Schlacht. Auch eine antikisierende Säule wurde dort als Monument aufgestellt. Wissenschaftliche Untersuchungen jedoch ergaben, dass sich die Schlacht höchstwahrscheinlich eher anderswo abgespielt habe, nämlich hier

Erker (4)
Bay Window (4)
2011

**Wir haben Vertrauen
zu Zwentendorf.
Und wir haben Vertrauen
zur Zukunft.**

Die Zentrale des Österreichischen Gewerkschaftsbundes (ÖGB) hat am 12. März 1978 die folgenden Resolutionen beschlossen:

Ja

zu den folgenden Punkten:

1. Die Zentrale des ÖGB hat die Verantwortung für die Zukunft der Atomkraft in Österreich übernommen. Wir werden uns für die Vermeidung von Unfällen und für die Vermeidung von Strahlenschäden einsetzen. Wir werden die Verantwortung für die Sicherheit der Bevölkerung übernehmen.

2. Wir werden die Verantwortung für die Sicherheit der Bevölkerung übernehmen. Wir werden die Verantwortung für die Sicherheit der Bevölkerung übernehmen.

3. Wir werden die Verantwortung für die Sicherheit der Bevölkerung übernehmen. Wir werden die Verantwortung für die Sicherheit der Bevölkerung übernehmen.

Ja zu den folgenden Punkten:

Informations-Abend mit Dipl.-Ing. Anton Stanzl
"Kernkraft - die saubere Alternative"
Gaststätte Kupferpfandl
Friedrichstr. 12 Sonntag 5.11.1978

ÖGB
Österreichischer Gewerkschaftsbund

11. Jan. 2001
1. Feb. 2001
Kontakt: 01 / 544 29 70

SCHWEIGEMARSCH ZUM HOTEL SACHER DIENSTAG 31. MÄRZ 1998
TREFFPUNKT 17 UHR GASTHAUS KUPFERPFANDL FRIEDRICHSTR. 12

Lieber Ernst

Ich habe dich heute nicht zu meinem
Treffen kommen, da ich die Arbeit gerade
gegen die Interessen des Kupferpfandls
von Hotel Sacher kämpfen musste.
Sollte die Zeit noch schrittweise dich
mit mir treffen, so wie ich dich nicht helfen
kann, so auf jeden Fall bei unserem
Parlamentarisch sein Kupferpfandl.
Ich freue mich sehr, darauf dich zu
sehen.
Ernst

WIEN IM MÄRZ

GEDENKEN
ZUM JAHRESTAG DES TODES VON
ERNST
KIRCHWEGER

DAS
UPFERPFAN
GRÜSST
ARLISCHRAN
809 A.HÖFE
872 K.SCHRAN

SCALA
Wiedner Hauptstrasse 106, 1050 Wien

**Das Rad des Lebens
für die Frau?**



Der § 144 muß weg!

Demonstration 7. Mai 1971

Mariahilferstrasse Ecke Gürtel 15 h

Ab 19.30 Treffpunkt Gasthaus Kupferpfandl Friedrichstr. 12
zur Abholbusdiskussion

Aktion unabhängiger Frauen

OFFICIAL TRIBUTE TO
THE BLUES BROTHERS
THE SMASH HIT MUSICAL
LIVE ON STAGE

11. März 2001
MIEN RONACHER
Täglich ausser Montag

Gebietsbezeichnung
RUST-NEUSIEDLERSE

NEIN DANKE!

ORIGINAL RUSTER
QUALITÄTSWEIN

♥ **JA-BITTE!**

Ein 1/4 Liter, Burgenland

Protestveranstaltung der
Ruster Weinbauern am 7. JULI 1998
im Gasthaus Kupferpfandl, Wien
Friedrichstrasse 12, Tel: 587 201
um 19 Uhr!

Der § 16 Absatz 4 muss endlich abgelehnt
werden! Keine Kapazitätsbegrenzung, keine

Werte Gäste! Es werden nur
Original Ruster Qualitätsweine ausser

JEUNESSE

GOSCHTELBERG

0699-77 777



Es geht hier nicht um temporäre Installationen, die anschließend als Dokumentation in den Kunstkontext eintauchen. Gostners „Erker“ sind ohne den Genius Loci nicht denkbar.

auf den Äkern, wo es jetzt angefangen hat zu regnen. Der Matsch klebt an meinen schnell durchweichenden Turnschuhen, die bei jedem Schritt schmatzen. Die Römer trugen Sandalen, da floss das Blut ungehindert heraus. Und Hannibals Truppen? Ich werde einen Aufpreis für die Fahrzeugreinigung bezahlen müssen. Mir bleibt wohl nichts übrig, als unverrichteter Dinge umzukehren. Zurück in den digitalisierten Bereich. „Willkommen!“, begrüßt mich das Navi.

Martin Gostner hatte mir vor meiner Reise von seiner Idee der „Erkerkultur“ erzählt. Er habe sehr lange nach einem Begriff gesucht, der es ihm erlaubt, die eigene künstlerische Position ebenso neu zu bestimmen, wie dem Betrachter die Möglichkeit einer anderen Perspektive anzubieten.

Was macht einen Erker aus? Er vergrößert den Wohnraum nach draußen und verändert den normalerweise rechtwinkligen Grundriss um eine Ausbuchtung, von der aus sich andere Blickwinkel ergeben. Er schafft nicht nur durch die exponiertere Lage einen erweiterten Blick nach draußen, sondern auch einen etwas distanzierteren nach innen. Von außen zeigt der Erker nicht an, was in ihm steckt. Er wirkt wie eine Beule, eine Erweiterung des Hauses, aber ohne dessen Struktur zu durchbrechen oder signifikant zu verändern. Sichthar wird immer nur der Erker, während das Innere des Hauses verborgen bleibt. Was aber hat der Erker im italienischen Acker verloren?

Das Motiv des Erkers ist natürlich eine Art Trick. Es geht Gostner nicht um Architektur, sondern um eine Art Gedankenexperiment; um eine theoretische Konstruktion, die es ermöglicht, eine Position zu finden, die einen so nah wie möglich an die Perspektive des Anderen bringt, ohne in sie überzugehen. Gostner beschreibt es im Gespräch so: „Das utopische Potential des Erkers besteht darin, dass er es einem erlaubt, fast in eine andere Welt hinauszutreten, ohne dabei die eigenen vier Wände verlassen zu müssen.“

Nun stellt diese Idee von Erkerkulturen keinen festgelegten theoretischen Entwurf dar und auch keine Utopie im klassischen Sinne. Sie versteht sich eher als eine Form des offenen Protests, die sich gegen die statischen

Strukturen, das Absicherungs- und Legitimationsbollwerk einer „vorgefertigten Utopie“ richtet. Erkerkultur will der Künstler verstanden wissen als „eine Kulturform, die sich aus sich selbst entwickelt und gleichzeitig Beweglichkeit zulässt. Sie entfaltet sich situationsabhängig und optional.“ Es ist eine Haltung, die auch als Akt oder Form von Sinnstiftung betrachtet werden kann.

Mit dem Titel „Erker“ hat Gostner eine Metapher aus Architektur und dem Umgang mit Raum gefunden, die er ebenso zeitlich anwendet, im Hinblick auf den Umgang mit der Historie. „Durch die Idee des Erkers wird es möglich zeitunabhängig zu agieren, beispielsweise in einem anderen Jahrhundert, und die Situation heute zu reflektieren, ohne dabei auf Historisierendes zurückgreifen zu müssen.“

So kragen die Erker aus dem Zeithorizont und stehen damit in ausgeprägter Differenz zu linearen Narrativen, wie sie etwa in der widersprüchlichen Legendenbildung um die Schlacht von Cannae am Werk sind.

Hier wird deutlich, wo die Grenzen und die Qualitäten dieser Idee der Erkerkultur liegen. Sie kann keine festgefügteten Idealvorstellungen vermitteln. Sie ist eher so etwas wie ein Vehikel für einen offenen Prozess, der sich eigenständig dynamisch weiterentwickelt. Die besondere Situation, die darin sowohl dem Betrachter wie dem Künstler eingeräumt wird, erlaubt eine übergreifende Sinnstiftung – „aber nicht von vorneherein“, insistiert der Künstler. „es ist eher wie bei einer Pflanze, bei der man nicht sagen kann, wo sie nun hinwachsen wird, wenn sie erst einmal gepflanzt ist. Es gibt nur eine ungefähre Richtung, aber keine festgezimmerte Struktur.“ Man kann Erkerkultur insofern auch als Strategie hegrefen, die dem Künstler wie dem Betrachter die größtmögliche Freiheit lässt, sich dahin zu bewegen, wo es am interessantesten ist. „Eigentlich ist es ja eher ein ‚Wandererker‘“, lacht der Künstler und verweist auf den „Urerker“. „Das ist der schwangere Bauch, in dem die Mutter ihr Kind mit sich herumträgt. Wir haben alle im Erker angefangen.“

Aber wie geht das weiter? Besteht die Arbeit von Gostner nur mehr im sorgfältigen Verbergen von schwer auffindbaren Exponaten, wird er bald

ganz Osterhase? Fast. Die „Erker“-Arbeiten werden vom Künstler in situ produziert, installiert und sind nicht translozierbar. Möglicherweise verschwinden sie auch wieder, wenn ein Unbefugter das Objekt zerstört. Sie entstehen ohne expliziten Auftrag und erst, wenn sie existieren oder existiert haben, wird ihre Existenz bekannt gegeben.

Es geht dabei nicht um temporäre Installationen, die anschließend als Dokumentation in den Kunstkontext eintauchen. Gostners „Erker“ sind ohne den Genius Loci nicht denkbar, dem der Künstler mit dem Titel einen Namen gibt. So hat er auch zwei Serien mit Plakaten (anonym im öffentlichen Raum angebracht, die im Original und auch als Collage von Dokumentationsfotos in den Ausstellungsräumen gezeigt wurden) nachträglich umhennannt. Die erste Serie, Teil der Ausstellung „Kupferpfandl – und darüber“, die 2001 in der Secession Wien stattfand, versteht der Künstler nun als die erste Erker-Arbeit und hat sie nachträglich mit dem Titel *Erker (1): Promenade Des Autrichiens, ab 30. Jänner 2001, Wien-Stadtraum, 48°12'31"N 16°22'21"E 192M, Kooperation mit Wiener Secession (Ö). (2001)* versehen. Diese Plakate warben für Veranstaltungen einer erfundenen Gaststube, dem „Kupferpfandl“ – eine offensichtliche Anspielung auf die auffällige Kuppel der Secession. Wollte man den Plakaten glauben, empfahl sich das Kupferpfandl als ein wahrer Spiegel der wichtigsten Ereignisse der österreichischen Geschichte seit dem Zweiten Weltkrieg.

Der vierte *Erker*², und damit die erste Arbeit, die explizit unter dem neu gefundenen Serientitel geplant worden war, wurde ihrerseits in eine raumfüllende Installation „abgeleitet“. „Eine bauliche Ableitung aus einem Erker wäre etwa ein Abfluss. Die künstlerischen Ableitungen des Erkers hingegen berufen sich auf ihre Abstammung von ihm“, erklärt Gostner sein Vorgehen.

Unter dem Titel „Entleerung des Erkers 4 vom Monte Cimone in die Galerie...“ (2010) kippte Gostner seine Sammlung von begleitenden Materialien für diese Arbeit, seinen „Workflow“ in den Ausstellungsraum der Galerie Wildauer – eine Improptu-Installation, ergänzt durch Arbeiten an den Wänden, die als „Ableitungen“

zur nicht ausgestellten Erker-Arbeit zu sehen sind. Begleitet wurde das Ganze von zwei Fotos. Sie zeigen ein kleines Waldstück am Hang des Monte Cimone, dem im Verlauf der österreichisch-ungarischen Südtiroloffensive im Jahre 1916 aus taktischen Gründen die Bergkuppe weggesprengt wurde. Die Fotos hatte Gostner aus seinem Erker-Objekt heraus fotografiert. Das Objekt selbst ist nicht zu sehen, wohl aber zu erahnen, möglicherweise aus Stoff genäht, und ausgerichtet entsprechend der Richtungen, aus denen die Feinde damals aufeinandertrafen: „Richtung Savoyer“, bzw. „Richtung Habsburger“. Da der Großvater des Künstlers selbst an dieser Schlacht teilnahm, und nur knapp und schwer verwundet überlebte, ist dies nicht nur eine Arbeit, in der sich Welt- und Familiengeschichte begegnen. Wären die Sanitäter etwas später gekommen, dann hätte es möglicherweise keinen Künstler gegeben.

Vielleicht werde ich bald einen zweiten Versuch unternehmen, um herauszufinden, ob es den fünften Erker Gostners wirklich gibt. Oder hat ihn der Bauer beim Pflügen entfernt? In der Zwischenzeit erreichte mich die Ankündigung für den sechsten Erker: *Erker (6), Supersäfte Superkräfte*, 27.07.2011 Maria Waldrast N47°07.827' E011°23.966' 1815M. Aber ob der einfacher zu finden sein wird? ●

¹ hier zitiert von <http://www.ibiblio.org/pha/policy/1941/410223a.html>
(Abrufdatum: 6. Juli 2011)

² vollständiger Titel: *Erker (4), Der Krieg über mir*, 19.9.2010. Monte Cimone West 45°49'19"N 11°20'42"E 1094m (2010)

'Please turn round. You are leaving the digitized zone!' The GPS device had already protested when I turned onto the field path, but now, barely 100 yards later, we had reached the end of its world. There was no way I could continue driving anyway, so I set off across the field on foot.

It should be somewhere here. I'm looking for a work by Martin Gostner, the fifth in his 'Erker' (bay window) series. I don't know what it looks like. Or if I'll find it.

Can a field have a bay window? Since last year, Gostner has been using 'Erker' as a general label for works he deposits in specific places. And in so doing, he outlines a conceptual construct which he calls 'Erkerkultur' (bay window culture). Specifically, he announces the (possibly only temporary) location of a work, with precise GPS data and additional titles. The full title of what I am looking for is: *Erker (5), All follies loose when cotton rules*, ab 11.06.11, *wirkliches Cannae – Lago di Saague, Castelluccio, Valmaggiore*, 41°22'38.62"N 15°14'13.91"E 374M. (Bay Window (5): All follies loose when cotton rules, from 11 June 2011, real Cannae – lake of blood, Castelluccio, Valmaggiore, 41°22'38.62"N 15°14'13.91"E 374M., 2011). The blood in the lake in question was shed during the Second



Punio War by the commander Hannibal who lured a numerically superior Roman army into a trap and destroyed it on 2 August 216 BCE. Tens of thousands fell. 'Cannae' became a national Roman trauma, and the name is still used proverbially in Italian to refer to a crushing defeat.

Supposedly, ancient shards can still be found in the fields of Apulia, but there are none to be seen here: some of the land has been ploughed, and the earth is a rich dark brown. Like black pudding. I start to get hungry. But no traces of the bloodbath remain, and there is nothing else unusual either. It's gradually getting dark. And I wanted to find out why this work has to be seen precisely here and not in some other place. Is the idea to inscribe an art work into the geography of historical events? Or rather the reverse: to bring the past closer to a present mode of thinking, paired with a presentiment of disappointment?

Gostner's interest in history and its interpretation is evident in many of his works, for example in the show 'Of Milk and Honey' at the Folkwang Museum in Essen (2003). Using the title *Friede in Westfalen* (Peace in Westphalia, 2003), the artist transformed the floor of the exhibition hall into a sea of cotton wool. The soft, white, amorphous mass

awakened ambivalent memories and associations: the child's enjoyment of the malleable material but also wounds, sterility and soiling. A lone crash barrier hints at the presence of an autobahn, as if snowed under, detached from time and space. The connection between these two disparate historical elements (the autobahn and the end of the Thirty Years' War with the Peace of Westphalia in 1648) can be constructed in the overlapping of two euphemistic frames of reference: the autobahn became a clichéd pseudo-argument in support of the view that 'it wasn't all bad under Hitler'. And although the Peace of Westphalia made a lasting impact on the map of Europe, it did not mark the beginning of a paradise where the milk and honey in the title might flow but rather the point of total exhaustion for all warring parties after an extended period of excessive and wide-ranging destruction.

Cannae fits perfectly here, for despite the extent of the historical disaster and the national trauma associated with it, perceptions of the event have changed over the centuries. By modifying their military tactics, the Romans finally succeeded in 'wiping [Carthage] out from geography and history forever'. Or at least this is how fascist dictator Benito Mussolini

Nach der Arbeit
After Work
1999
Watte, Stahl, Kunststoff
Cotton, steel, plastic
80x50x20 cm



described the Battle of Cannae in a 1941 speech evoking the indomitable nature of the Italians: 'Our capacity to recuperate in moral and material fields is really formidable and constitutes one of the peculiar characteristics of our race.'¹

Gostner had already elaborated on these aspects relating to history and subjectivity in a laboratory-like installation at Galerie Giti Nourbakhsh. Working with the title *Futurum Exactum* (Future perfect, 2006), he lined the whole gallery with cotton wool, a material that people also use to package particularly fragile objects and to stuff in their ears if they have an infection or if they don't want to hear anything. It is a material with an almost therapeutic quality. Five Perspex boxes stood like empty aquariums in this fluffy wilderness, all also lined with cotton wool, opening up multiple model scenarios for the exhibition situation. A disconcertingly specific question was written on each box in white: 'How will I have been?', 'What will have become of me?', 'Who will have wanted me?' or 'How much will I have had?' And, as if the gallery space itself were nothing but a large version of the smaller glass boxes, the outside of the gallery window bore the inscription: 'When will I have been able to do it?'

The grammatical tense of the questions – the future perfect for actions completed in times ahead – implies an expectation of something coming to pass. But how can the viewer know the answer? These well-cushioned questions stand there in the space, staging a poetic game that spreads immediately via sensory experience into linguistic and conceptual areas, becoming more concrete with every step. The present shapes the future, whether via a vision of society or a private wish.

Such temporal ambivalence is especially evident in the surreal-looking photograph *Monument für Nico und Wesi* (Monument for Nico and Wesi, 2003), based on an installation for which the artist covered every available horizontal surface inside Innsbruck's Café Central with cotton wool for one night (and for the photograph). By means of a symmetrical reflection, which works like the image of a Rohrschach test, the café is transformed from a meeting place into a theatrical non-place between past and present, life and death, and a temporary, cotton-wool-insulated 'monument' to uncertainty.

One reading of Gostner's work is that the fascists were able to transform the trauma of Cannae into a myth about

the fortitude of the Italian people by wrapping this trauma in cotton wool while the specific site of the massacre fell into oblivion.

A village destroyed by the Normans around 1080 CE at Cannae de Battaglia was thought to be the site of the battle since the discovery of mass graves there. An antique-style column was erected as a monument at the site. But scientific studies showed that the battlefield was more likely to have been elsewhere: here in the fields where it has now started raining. The mud sticks to my quickly waterlogged trainers that squelch with every step. The Romans wore sandals; the blood could flow out unhindered. And Hannibal's troops? I will have to pay a surcharge for cleaning the car. I have no choice but to turn back without having accomplished my mission. Back to the digitized zone. The GPS device greets me with a 'Welcome!'

Before I set off, Gostner told me about his idea of 'Erkerkultur' (bay window culture). For a long time, he was looking for a concept that allows him both to redefine his own artistic position and to offer the viewer the possibility of a different perspective.

What are the defining qualities of a bay window? It extends the living space towards the outside and alters the

Werde ich gemocht haben?
(*Futurum exactum*)
Will I have wanted?
(Future perfect)
2006
Watte, Plexiglas
Cotton, perspex
35×75×51 cm

usually rectilinear ground plan by adding a bulge offering different viewpoints. With its prominent position, it creates not only an expanded view outwards but also a slightly more distanced gaze inwards. From outside, the bay window doesn't show what is within, it looks like a swelling, expanding the house but without breaking through or significantly altering its structures. The bay window is always visible while the interior of the house remains hidden. But what is the bay window doing in this Italian field?

The motif of the bay window is of course a kind of trick. Gostner is interested, not in architecture, but in a thought experiment – a theoretical construct that makes it possible to find a position bringing one as close as possible to another person's point of view without merging with it. Gostner puts it like this: 'The Utopian potential of the bay window consists in the way it allows one almost to walk out into a different world but without leaving one's own four walls.' This idea of 'bay window culture' does not represent a fixed theoretical concept, nor is it a Utopia in the classical sense. It is to be understood more as a form of open protest against static structures, against the safeguarding and legitimizing stronghold of a 'prefabricated Utopia'. The artist sees 'bay window culture' as 'a form of culture that develops out of itself at the same time as permitting mobility. It develops out of specific situations and on the basis of options.' It is a position that can also be viewed as an act or form of creating meaning.

With the title *Erker*, Gostner has found a metaphor from the sphere of architecture and the treatment of space which he also uses in temporal terms with respect to his treatment of history. 'The idea of the bay window makes it possible to operate independently of time, for example in a different century, and to reflect on today's situation without resorting to historicization.'

The bay windows protrude from the time horizon, standing in stark contrast to the kind of linear narratives that are at work in the contradictory myth-making surrounding the Battle of Cannae.

This makes clear where the limitations and merits of the concept of 'bay window culture' lie. It is not capable of conveying firmly established ideas. It is more like a vehicle for an open process that develops continually, dynamically and independently. The special situation granted to both the viewer and the artist within it allows for an overall creation of meaning – 'but not from the outset', insists Gostner, 'it's more like with a plant, where it's impossible to say how it will grow once it's been planted. There is a general direction but no cast-iron structure.' In this light, one can understand 'bay window culture' as a strategy affording both artist and viewer the greatest possible freedom to move to the most interesting places.

'In fact, it's more of a wandering bay window,' the artist laughs and mentions the 'ur-Erker' (primal bay window). 'That's the pregnant belly in which the mother carries her child around. We all started in the "Erker".'

But where is this leading? Does Gostner's work consist purely in hiding exhibits that are then hard to find? Will he actually become the Easter Bunny? Almost. The works in the 'Erker' series are made and installed by the artist *in situ*, and they cannot be relocated. They may also disappear if an unauthorized individual destroys the object. They are made without an explicit commission, and only when they exist, or have existed, is their existence announced.

These are not temporary exhibitions that eventually enter the art context in the form of documentation. Gostner's 'bay windows' are inconceivable without the *genius loci* named by the artist in the title. The artist later renamed two works: both series of posters which were put up anonymously in public places and shown in the exhibition space as originals and as a collage of documentary photographs. The first poster series appeared in 'Kupferpfandl – und darüber' (Copper pan – and all about it) in 2001 at the Secession in Vienna; the artist now refers to this series as his first 'Erker' piece, which currently goes by the name of *Erker (1): Promenade Des Autrichiens, ab 30. Jänner 2001, Wien-Stadtraum, 48°12'31"N 16°22'21"E 192M, Kooperation mit Wiener Secession (Ö)* (Bay Window (1): Promenade Des Autrichiens, from 30 January 2001, Vienna-Public Space, 48°12'31"N 16°22'21"E 192M, Cooperation with Vienna Secession (AU), 2001). These posters advertised events at an invented bar, the 'Kupferpfandl' – an obvious allusion to the striking dome of the Secession. If the posters were to be believed, the 'Kupferpfandl' commended itself as a true mirror of the most important events in Austrian history since World War II.

A large-scale installation was derived from the fourth 'Erker',² which was also the first to be planned explicitly under the newly discovered series title. 'Deriving something from an "Erker" architecturally would be like adding a draining pipe to it. By contrast, the artistic derivation of the "Erker" refers to its lineage,' says Gostner by way of explaining his approach.

For *Entleerung des Erkers 4 vom Monte Cimone in die Galerie...* (Emptying Erker 4 from Monte Cimone into the gallery... 2010), Gostner tipped his collection of accompanying materials for this piece – his workflow – into the exhibition space at Galerie Wildauer; an impromptu installation, augmented by works on the walls to be viewed as derivations relating to the 'Erker' work that was not on display. All this was accompanied by two photographs. They showed a small wooded area on the slopes of Monte Cimone; its peak was removed by dynamite for tactical

reasons in the course of the Austro-Hungarian South Tyrol offensive in 1916. Gostner took the pictures from inside his 'Erker' object. Although the object itself cannot be seen, one might guess its identity; it seems to be sewn out of fabric and is aligned with the directions from which the foes – the Savoyards and the Habsburgs – approached each other at the time. Since the artist's grandfather fought in this battle, was badly wounded and was lucky to survive, this is not merely a work in which world history and family meet. If the medics had arrived slightly later, then the artist might never have existed.

Maybe I'll make another attempt to find out if the fifth 'Erker' really exists. Or did the farmer remove it while ploughing? In the meantime, I received the announcement for the sixth 'Erker': *Erker (6), Supersäfte Superkräfte, 27.07.2011 Maria Waldrast N47°07.827' E011°23.966' 1815M* (Bay Window (6) Superjuices, superpowers, 27 July 2011 Maria Waldrast N47°07.827' E011°23.966' 1815M, 2011). But will that one be easier to find? ●

Translated by Nicholas Grindell

¹ Quoted from <http://www.ibiblio.org/pha/policy/1941/410223a.html> (accessed 6 July 2011)

² Full title: *Monte Cimone West, Erker 4: Der Krieg über mir, 19.9.10, 55°49'13" N 11°20'42" E* (Monte Cimone West, Erker 4: The war above me, 19.9.10, 55°49'13" N 11°20'42" E, 2010)

Andreas Schlaegel ist Künstler und Autor. Er lebt in Berlin. *Andreas Schlaegel is an artist and writer based in Berlin.*

The motif of the bay window is a kind of trick. Gostner is interested, not in architecture, but in a thought experiment – a theoretical construct to bring one as close as possible to another person's point of view without merging with it.

Entleerung des Erkers (4) in die Galerie
Emptying the bay window (4) into the gallery
2010
Ausstellungsansicht
Installation view

