



open spaces | secret places

Werke aus der SAMMLUNG VERBUND

13. März – 29. Mai 2013

Vertikale Galerie in der VERBUND-Zentrale

Am Hof 6a, 1010 Wien

sammlung

VERBUND
DN/ND

open spaces | secret places

Werke aus der SAMMLUNG VERBUND

Die Ausstellung *open spaces | secret places* zeigt künstlerische Positionen von 1970 bis heute aus der SAMMLUNG VERBUND. Visualisiert werden Phänomene der Wahrnehmung von Räumen und Orten. Jeff Wall inszeniert an der Peripherie geheimnisvoll Fragmente des Urbanen. Bernd und Hilla Becher, Joachim Koester, und Teresa Hubbard/Alexander Birchler gehen der Brüchigkeit von Gegenwart angesichts der historischen Veränderung in Raum und Zeit nach. Louise Lawler lenkt unseren Blick auf Orte, an denen Kunstwerke aufbewahrt und präsentiert werden. Gordon Matta-Clark dekonstruiert Räume und Häuser, reißt und schneidet diese auf und definiert sie für den Betrachter radikal neu. In Anlehnung daran, schafft Tom Burr seine Skulptur *Split*, ein in zwei Teile gespaltenes Holzhaus. Es handelt sich um eine Replik auf ein mehrsitziges Plumpsklo aus vormoderner Ära, mit der Burr auf „eine verlorene Form von Intimität“ hinweist. Fred Sandback bricht mit der herkömmlichen Vorstellung von Skulptur und schafft mittels aufgespannter Fäden ein Volumen ohne Masse im Raum. Die zunehmende Verräumlichung der Kunst geht mit unserer Lebenspraxis einher, die sich sozial und kulturell durch neue räumliche Gegebenheiten (virtueller Raum, erweiterte Mobilität) stark verändert hat. Gerade wegen dieser fluktuierenden Präsenz scheinen wir unserer Verortung umso mehr gewahr werden zu wollen. Früher fragten wir am Telefon die andere Person „Wie geht's dir?“, heute fragen wir „Wo bist du?“.

Die Ausstellung *open spaces | secret places. Werke aus der SAMMLUNG VERBUND* wurde für das Museum der Moderne Mönchsberg konzipiert und war eben dort von 20. Oktober 2012 bis 3. März 2013 zu sehen. Begleitend zur Ausstellung erschien im Verlag der Buchhandlung Walther König der gleichnamige Katalog.

The exhibition *open spaces | secret places* is showing artistic positions from 1970 until today from the SAMMLUNG VERBUND. The phenomena of the perception of spaces and places will be visualised. Jeff Wall mysteriously stages fragments of urban environments in peripheral areas. Bernd and Hilla Becher, Joachim Koester, and Teresa Hubbard/Alexander Birchler explore the fragility of the present in the light of historical changes of space and time. Louise Lawler draws our attention to places where works of art are stored and presented. Gordon Matta-Clark deconstructs rooms and houses, tears them down and cuts them open, thereby radically redefining them for the viewer. Tom Burr created his sculpture *Split*, a white wooden house cut in two halves, referring to Gordon Matta-Clark's work. It is a response to the multiple-seat outhouse from the pre-modern era, which the artist sees as "a lost type of intimacy". Fred Sandback breaks with the traditional concept of sculptures and uses tensioned threads to create a volume without mass in space. The increasing spatialization of art goes hand in hand with our life style, which has changed considerably in social and cultural terms as a result of new spatial conditions (virtual space, increased mobility). It is this fluctuating presence which seems to make us more acutely aware of our location. In the past we asked other people on the telephone „How are you?“, today we ask „Where are you?“. The exhibition *open spaces | secret places. Works from the SAMMLUNG VERBUND* was conceptualized for the Museum der Moderne Mönchsberg, Salzburg, where it was shown from October 20, 2012 till March 3, 2013. The exhibition was accompanied by a catalogue published in the Verlag der Buchhandlung Walther König.

GS / VZ

Kuratiert von Curated by
Gabriele Schor, SAMMLUNG VERBUND, Wien Vienna
Veit Ziegelmaier, MUSEUM DER MODERNE, Salzburg

Tom Burr

Split, 2005

Tom Burr widmet sich einem obsolet gewordenen Phänomen. Im Jahr 2005 präsentierte er im Freien auf einer Wiese ein in zwei Teile gespaltenes weißes Holzhaus das er *Split* nannte. Burrs Haus ist eine Replik auf ein mehrsitziges Plumpsklo aus der vormodernen Ära. Trotz der beengten Situation (oder gerade deshalb) sieht er es als Sinnbild „einer verlorenen Form von Intimität“, die unsere westliche Gesellschaft aus ihrem kollektiven Bewusstsein „zugunsten der kühlen, glatten und sauberen Porzellanoberflächen“ verdrängt hat. Vergegenwärtigt man sich Burrs Vorliebe für die Referenz an einzelnen Werken der Avantgarde, so kommt einem für seine Arbeit *Split* Marcel Duchamps *Pissoir Fontaine* von 1917 und natürlich Gordon Matta-Clarks in dieser Ausstellung ebenfalls gezeigtes gespaltenes Haus *Splitting* in den Sinn sowie die Minimal Art. Burr inszeniert *Split* ästhetisch minimalistisch kühl, karg und nüchtern. Gleichzeitig eröffnet er ein befremdendes Assoziationsfeld von unangenehmen Bedingungen: von Nähe und Intimität, Schamgefühl, Geruch und mitunter Ekel. Seit der Antike bis zum 19. Jahrhundert war das Plumpsklo intakt. Eine Version davon heute im öffentlichen Raum aufzustellen soll die Funktion eines „Alien“, eines Fremdkörpers haben.

Tom Burr addresses a long-obsolete phenomenon. In 2005, he presented a white wooden house cut in two halves, entitled *Split*, outside on a lawn. Burr's house is a response to the multiple-seat outhouse from the pre-modern era. Despite (or perhaps because of) the cramped conditions, he sees in it the symbol of "a lost type of intimacy", repressed by our western societies from their collective consciousness "in favor of cool, smooth, and clean porcelain surfaces".



Split, 2005

Considering Burr's penchant for referencing selected avant-garde works, what comes to mind in relation to this work is Marcel Duchamp's urinal *Fontaine* of 1917 and certainly Matta-Clark's bisected *Splitting* house, also shown in the exhibition, as well as Minimal Art. Burr stages *Split* with aesthetic minimalism—cool, austere, and sober. At the same time, however, he unfolds a strange associative field of uncomfortable conditions: of closeness and intimacy, shame, smell, at times even disgust. The earth toilet was common from ancient times up until the 19th century. Installing a version of it in public space today is intended to have the function of an "alien", a foreign element. GS

Francis Alÿs

Choques, 2005–2006

Choques, 2005–2006



In der neunteiligen Videoarbeit *Choques* (spanisch für „Zusammenprall, Zusammenstoß“) folgt eine kurze Filmsequenz einem einfachen Drehbuch: Francis Alÿs schlendert den Gehsteig einer belebten Straße entlang. An einer Hausecke kreuzt sein Weg plötzlich den eines streunenden Hundes, der sich in rasantem Tempo nähert. Alÿs kommt ins Straucheln, stürzt unbeachtet von den vorbeigehenden Passanten, steht sogleich wieder auf, schaut kurz hinter sich und geht seines Weges. Die Szene löst sich auf, als Cuauhtémoc Medina, ein Freund des Künstlers, auf die Straße läuft und in die Hände klatscht, um eine Filmklappe zu simulieren.

Die beschriebene Szene erinnert stark an einen Slapstick, wie er in den Filmen von Buster Keaton und Charlie Chaplin vorkommt. Im Wesentlichen sind zwei Grundelemente des Slapsticks vorhanden: zum einen das Spiel mit der Körperkomik in Form eines Sturzes,

zum anderen eine stetige Wiederholung des Gags. In *Choques* liegt die Besonderheit jedoch nicht in der Wiederholung einer einzelnen Kameraeinstellung, sondern geht darüber hinaus: Der Zusammenprall wurde nicht nur einmal gefilmt, sondern mehrmals hintereinander.

Die neun Filmsequenzen werden auf Monitoren gezeigt, die in verschiedenen Räumen aufgehängt oder auf den Boden gestellt sind, sodass man beim Gehen durch die Ausstellung der oben beschriebenen Szene im Idealfall insgesamt neun Mal begegnet. Alÿs knüpft damit auch direkt an die eigene Praxis des Gehens an, indem die Videoarbeit *Choques* für den Betrachter erst im Gehen durch die Ausstellung vervollständigt wird.

The screenplay for the short film sequence in the nine-part video called *Choques* (the Spanish word for “crash” or “collision”) is very simple: Alÿs is strolling along the sidewalk of a busy street. At the corner of a block, his path crosses that of a stray dog, bounding along at high speed. Alÿs loses his balance, topples over in front of the other passers-by, picks himself up again, glances behind him, and continues on his way. The scene ends when Cuauhtémoc Medina, a friend of the artist, runs into the street and claps his hands to simulate a clapboard.

The scene just described is strongly reminiscent of the slapstick familiar to us from the movies of Buster Keaton and Charlie Chaplin. Two of the basic ingredients of slapstick are present: One is the use of the body to generate comedy - in this case by falling over - and the other the existence of a running gag. What is special in *Choques*, however, is not the repetition of a single shot, but rather something more than that; for the collision in this case was filmed not just once, but several times in succession.

The nice cinematic sequence are shown on screens that are either suspended or set up on the floor in various different rooms so that by walking through the exhibition, viewers ideally encounter the same scene nine times over. This is related to one's own practice of walking, too, inasmuch as Alÿs' *Choques* video becomes complete only when those viewing it walk through the entire exhibition.

CK

Gordon Matta-Clark

Splitting: Exterior, 1974
 Splitting, 1974
 Artpark, 1974

Im Frühling 1973 wandte sich Gordon Matta-Clark an seine Galeristen Holly und Horace Solomon mit einem ungewöhnlichen Vorschlag. Er wollte ein Haus in zwei Teile zersägen und fragte sie, ob sie von einem verfügbaren Haus wüssten. Horace Solomon besaß tatsächlich ein solches Haus. Er hatte es für eine Grundstücksspekulation erworben, und es sollte bald abgebrochen werden. Matta-Clark erhielt die Erlaubnis, das Haus zu verwenden, wohl wissend, dass das Werk nicht von Dauer sein würde.

Matta-Clark räumte das Innere des Hauses leer und sägte mittels einer Kettensäge und eines Senkbeils zwei parallele Schnitte in das Haus. Er senkte die eine, 15 Tonnen schwere Hälfte des Hauses um wenige Grad, bis in der Mitte ein Spalt klaffte, der im oberen Teil des Hauses etwa 60 Zentimeter maß. Zum Schluss sägte er die vier Ecken aus dem Haus heraus. Sie sollten später als Skulptur mit dem Titel *Four Corners* ausgestellt werden. Die Arbeit dauerte ungefähr vier Monate. Ein Film, eine Reihe von Fotografien, Fotocollagen sowie ein Künstlerbuch dokumentieren den Prozess der autonomen Kunstwerke.

Untitled (Cut Drawing), 1975
 Office Baroque, 1977/2005

In spring 1973 Gordon Matta-Clark presented his gallerists Holly and Horace Solomon with an unusual idea. He wanted to saw a house into two halves, and asked them if they knew of anything that might be available. As it happened, Horace Solomon had just the thing. He had bought a house in a speculative real estate deal, and it was soon to be demolished. Matta-Clark was given permission to do what he wanted with it, although it was clear that the work would not last. Matta-Clark completely cleared the house and, taking a chain-saw and a plumb line, made two parallel incisions into the house. He then cut diagonally through one half of the foundations of house. Next, one half (weighing fifteen tons) of the house started to slope downwards until a split appeared that measured sixty centimeters at the top of the roof. Lastly, Matta-Clark sawed off the four top corners of the house. These were later exhibited as a sculpture entitled *Four Corners*. The whole project took about four months in total and was demolished shortly after completion. A film, a series of photographs, photomontages, and an artist's book—all autonomous works of art in their own right—documented the process.

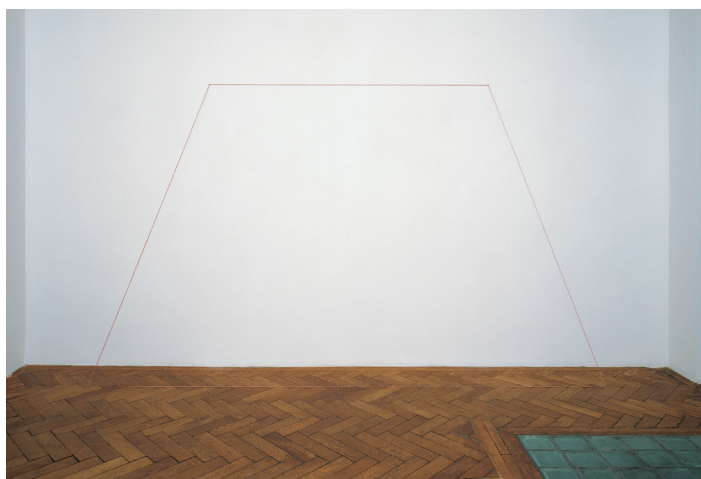
PU

Splitting: Exterior, 1974



Fred Sandback

Untitled (Trapezoid), 1968/1985



Untitled (Trapezoid), 1968/1985

Fred Sandback begegnete einem Raum mit einer geradezu kontemplativen Ruhe. Seine Skulpturen wollen nicht die Architektur des Raumes umgestalten, sondern „die Natur und Struktur meines In-einem-Raum-Seins“ berücksichtigen. Fred Sandbacks Eingriffe waren meist von geringfügiger Natur. Sandback veränderte nicht wie Matta-Clark die vorgegebenen architektonischen Bedingungen eines Raumes, sondern akzeptierte sie als etwas Gegebenes. Schon zu Beginn seiner künstlerischen Arbeit deklarierte er: „Ich wollte etwas machen, das kein Inneres hatte, ein unsichtbares Inneres; ich wollte kein Volumen, das von einer Oberfläche umschlossen ist.“ Während die traditionelle Skulptur aus körperlicher Masse bestand – Stein, Holz oder Metall – zielten Sandbacks Skulpturen auf Volumina ohne jegliche Masse ab. Es ist ein faszinierendes Ereignis, seine Skulpturen im Raum zu erfahren, etwa wenn Fäden wie ein Trapez gespannt sind. Erstaunt nimmt man ein unsichtbares Feld wahr, als wäre es eine Wand oder ein imaginärer Spiegel. Yve-Alain Bois betont auch das Phänomen, dass je nachdem, von welchem Standpunkt aus man eine Skulptur von Sandback betrachtet, sie einem entweder als Fläche oder als eine „einzige vertikale Linie“ erscheinen kann.

Fred Sandback took a meditative approach to space. Rather than seeking to rework the architectural givens, his sculptures took account of “the nature and structure of my ‘being-in-a-place’”. Unlike Matta-Clark, Sandback did not change the architecture of the room, he rather accepted it as a given. Right at the beginning of his artistic career, he announced that “I wanted to make something that had no interior, an invisible interior; what I did not want was volume encased inside a surface.” While traditional sculpture consisted of a corporeal mass—whether made of stone, wood, or metal—Sandback’s sculptures seek to generate volume without any mass at all. Experiencing his sculptures live is indeed fascinating. When the yarn is arranged in a shape of a large trapezoid, for instance, the astonished viewer is forced to perceive something that is invisible as if it was a wall or an imaginary mirror. In his essay, Yve-Alain Bois draws our attention to the way in which a Sandback sculpture can appear either as a flat surface or as a “single vertical line,” depending on the standpoint from which it is viewed. GS

Joachim Koester

The Kant Walks, 2003-2004

Der dänische Künstler Joachim Koester thematisiert in seinen Fotoserien die Veränderung von historisch oder philosophisch aufgeladenen Orten. *The Kant Walks* begibt sich auf die Spurensuche von Immanuel Kants präzise geplanten, täglichen Spaziergängen durch seine Heimatstadt, das einstige Königsberg und heutige Kaliningrad, die der große Philosoph zeitlebens nie verlassen hat. Vergangene und gegenwärtige Eindrücke vermischen sich, wenn Koester jenen Spaziergängen Kants folgt, durch die „Psychogeographie“ (Joachim Koester) Kaliningrads driftet und in menschenleeren Fotografien ein Bild von überwachsenen Straßen, bröckelnden Plattenbauten und scheinbar verlassenem und vergessenen Orten zeichnet.

Historically and philosophically charged places form the prime themes in the photographic work of Danish artist Joachim Koester. The series *The Kant Walks* follows the great philosopher's daily and precisely scheduled walks through his hometown Kaliningrad (formerly known as Königsberg), which Kant allegedly never left throughout his life. Drifting through Kaliningrad's „psychogeography“ (Joachim Koester), the artist rediscovers Kant's walks. His photographs evoke impressions, both from the past and the present, as they visualize overgrown roads, disintegrating concrete buildings, and presumably abandoned and forgotten places.

The Kant Walks, 2003-2004



Bernd und Hilla Becher

Entwürfe für Typologien, aufgenommen in den
1960er-Jahren, zusammengestellt 1970–1971
Gasbehälter, 1965–2001

Gasbehälter, 1965–2001



von einer sachlich-dokumentarischen Bildauffassung geprägt. Gemeinsam verzichtete das Fotografenpaar in seinen Aufnahmen auf jegliche Dramatisierung und verband mit der Erfassung von industriebaulichen Grundformen das Vertrauen in die formalen ästhetischen und abbildenden Möglichkeiten der analogen Fotografie. Mit ihrer Entscheidung für eine strikte Standardisierung eines fotografischen Prozesses schufen sie gleichzeitig die Möglichkeit, Bilder in Typologien zusammenzufassen und dieses Modell als wesentliche konzeptionelle Ebene ihrer Arbeit zu definieren.

Within 20th century art only a few artists have been able to combine their enduring artistic concept with an outstanding history of reception of their own work. The German photographer couple Bernd and Hilla Becher has been working strictly with documentary photography since the 1950s, and thus influences publications, exhibitions and art collections worldwide up to this day and even beyond the death of Bernd Becher in 2007, providing crucial impulses for the theory and history of art.

In der Kunst des 20. Jahrhunderts gibt es nur wenige, die wie das deutsche Fotografenpaar Bernd und Hilla Becher derartig nachhaltig die Verfolgung eines künstlerischen Konzeptes mit einer so einflussreichen Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der eigenen Arbeit verbinden konnten. Über den Tod von Bernd Becher 2007 hinausgehend, leistet das – in den 1950er-Jahren begonnene und dabei stets dokumentarisch angelegte – Werk durch die Kontexte seiner weltweiten Wahrnehmung in Publikationen, Ausstellungen und Sammlungen wichtige Impulse für die Kunsttheorie und Kunstgeschichte.

Seit dem Beginn ihrer Zusammenarbeit fotografierten Bernd und Hilla Becher Zeugnisse der Industriekultur in Europa und den USA. Die konsequent schwarz-weiß gehaltenen Aufnahmen zeigen Bauten wie Hochöfen, Wasser- und Fördertürme, Zement- und Kalkwerke, Fabrikhallen, ganze Zechenanlagen sowie Fachwerkhäuser. Stets war ihre fotografische Haltung dabei

Ever since they started working together, Bernd and Hilla Becher were creating an inventory of industrial architecture, both in Europe and in the United States. Their black-and-white photographs depict furnaces, water towers, winding towers, factory buildings, cement and lime plants, entire mining sites as well as timbered houses. A sense of objectivity is innate to their approach to documentary photography. Bernd and Hilla Becher avoided any dramatic setting and confidently relied on the formal aesthetics of analog photography.

Through strictly standardizing the photographic process, the couple created the possibility to categorize their entire work in typologies, adding a whole new and important conceptual level to their oeuvre. *MH*

Eleanor Antin

100 Boots, 1971–1973



100 Boots, 1971–1973

Für ihre 51-teilige Arbeit *100 Boots* positionierte Eleanor Antin hundert gewöhnliche schwarze Gummistiefel an verschiedenen Orten in Südkalifornien und in weiterer Folge in New York City, lichtete sie ab, produzierte Postkarten und verschickte diese im Zeitraum zwischen 1971 und 1973 vornehmlich an KünstlerInnen, SchriftstellerInnen, KritikerInnen, Galerien, Universitäten und Museen. Die erste Karte *100 Boots Facing the Sea* wurde in den Iden des März 1971 an rund 1.000 Adressen versandt, unangekündigt und ohne Erläuterungen. Einige Wochen später folgte *100 Boots on the Way to Church*, drei Wochen darauf die nächste Karte. In insgesamt 51 Fotografien dokumentierte Eleanor Antin die Reise ihrer *100 Boots*, - ihres, wie sie selbst sagt, „Helden“ - vom Strand bei San Diego in die Kirche, in die Bank, zum Supermarkt, unter die Brücke, beim Eindringen in Privatgrundstücke, in den Saloon und auf ihrem Weg nach Osten, bis sie schließlich am 15. Mai 1973 triumphierend vor dem Museum of Modern Art in New York ankommen. Zu diesem Zeitpunkt war *100 Boots* längst schon zu einer epischen visuellen Erzählung avanciert, einer pikaresken konzeptuellen Arbeit, einer kulturellen Ikone, mit der sich eine ganze amerikanische Generation identifizieren konnte.

For her 51-piece installment *100 Boots* Eleanor Antin positioned one hundred ordinary black rubber boots on various locations all over Southern California and consequently in New York City. She took photos, printed them on postcards and assembled a mailing list of about a thousand names—mainly artists, writers, critics, galleries, universities and museums—who received the various postcards over a period of two and a half years between 1971 and 1973. The first card, *100 Boots Facing the Sea*, was mailed in the Ides of March, 1971, unannounced and without further comment. A few weeks later it was followed by *100 Boots on the Way to Church* and three weeks thereafter by the next one.

In a total of 51 photographs, Eleanor Antin documented the travels of the *100 Boots*, her so called „hero“—from a beach close to San Diego to church, to a bank, to the supermarket, trespassing, under the bridge, to a saloon and on their travels eastward. Finally, on May 15th, 1973 *100 Boots* arrived at the Museum of Modern Art in New York. By this time, *100 Boots* had long become an epic visual narrative, a picaresque work of conceptual art, a cultural icon for an entire American generation to identify with.

JS

Teresa Hubbard / Alexander Birchler

Filmstills, 2000

Arsenal, 2000

Arsenal, 2000



Die Fotoarbeit *Filmstills* markiert einen entscheidenden Schritt innerhalb des Werks von Teresa Hubbard und Alexander Birchler. War das irisch-schweizerische, heute in Texas lebende Künstlerduo vor allem durch großformatige, bis ins Detail inszenierte Fotoserien wie *Falling Down*, *Holes* oder *Gregor's Room* bekannt geworden, entstanden die *Filmstills* als erste Arbeit außerhalb des Studios vor Ort.

Die *Filmstills* zeigen Berliner Filmkunstkinos, die bereits in die Jahre gekommen sind. Das *Rio* wurde schon vor längerem geschlossen, während sich das *Odeon* noch vor der Flut genommter Filmpaläste zu behaupten versucht.

Beiden Aufnahmen liegt das gleiche formale Prinzip zugrunde. In einem eng begrenzten Ausschnitt ist frontal der Haupteingang zu erkennen, unter dem in großen Lettern der Name des jeweiligen Kinos zu

lesen ist. Die digitale Bearbeitung und das breite, der Kinoleinwand entlehnte Format der Fotografien führen dazu, dass die Kinos selbst als Filmstills, als Ausschnitte aus einem Film, wahrgenommen werden können; in einem Umkehrschluss zur filmischen Illusion wird hier die Wirklichkeit fiktionalisiert. Die Serie *Arsenal* zeigt dagegen in melancholisch inszenierten Ansichten die verwaisten Räumlichkeiten eines aufgelassenen Berliner Programmkinos, in denen nur mehr die Platzanweiserin zugegen ist.

The photo work *Filmstills*, created in 2000, marks a crucial step in the oeuvre of Teresa Hubbard and Alexander Birchler. Up to this work, the two Irish-Swiss artists were mainly known for their large-size photo series, such as *Falling Down*, *Holes*, or *Gregor's Room* which were choreographed down to the smallest detail. *Filmstills* was the first work done outside the studio and on the spot.

Filmstills show movie theaters in Berlin, which have been getting on in years. The *Rio* was closed some time ago and let go to ruin, whereas the *Odeon* still tries to maintain its hold against the flood of standardized movieplexes.

Both shots are based on the same formal principle. A very narrow detail shows the respective main entrance with the cinema's name written in big letters. The digital processing of the photographs as well as their sizes make the viewers perceive the cinemas as film stills or clips from a movie. In contrast to filmic illusion, here reality is fictionalized.

The series *Arsenal* delivers melancholic interior views of the deserted premises of an abandoned independent cinema in Berlin, wherein only a female usher is still present.

IGI

Jeff Wall

Boys Cutting Through a Hedge, 2003

The Crooked Path, 1991

Outburst, 1989/1991

Seit nunmehr dreißig Jahren ist Jeff Wall für seine großformatigen Lightboxes bekannt, in denen die Farben der Großbilddias leuchten. In den ersten Jahrzehnten seiner Laufbahn wurde der Künstler als *peintre de la vie moderne* (Charles Baudelaire) gefeiert, da er es verstand, traditionelle Bildkomposition mit Themen des modernen Lebens zu verbinden. Seit einer Dekade entstehen auch großformatige Schwarzweißfotografien, nicht zuletzt vor dem Hintergrund von Jeff Walls Affinität zur traditionellen Dokumentar fotografie oder *straight photography*. Die Werkgruppe der Arbeiten in der SAMMLUNG VERBUND zeigt periphere, unbedeutende Orte und dokumentiert Jeff Walls Interesse an der „inoffiziellen Nutzung von Orten“ (Jeff Wall). *The Crooked Path* und *Boys Cutting through a Hedge* zeigen Orte, an denen Menschen jenseits der geläufigen Topografie ihre Wege finden.

For more than thirty years now, Jeff Wall has been best known for his large-format light boxes in which the colors of his giant transparencies are brilliantly illuminated. In the first few decades of his career, he was celebrated as a *peintre de la vie moderne*—to use Charles Baudelaire's term—on account of his ability to combine traditional composition with themes of modern life. For the past decade, however, he has produced a number of large-format black-and-white photographs that clearly belong in the context of his affinity for traditional documentary photography or *straight photography*. The group of photographs in the SAMMLUNG VERBUND shows peripheral, unimportant places, underscoring Wall's interest in the "unofficial use of places" (Jeff Wall). *The Crooked Path* and *Boys Cutting Through a Hedge*, meanwhile, show places in which people have to find their way on the other side of conventional topography.

GS

Boys Cutting Through a Hedge, 2003



Louise Lawler

CS # 204, 1990



Abbau, 2002
 CS # 204, 1990
 Wall Pillow, 2010/2012
 Grau, 2004

Louise Lawler lenkt ihren Blick nicht auf das isolierte Kunstwerk, sondern auf die Umgebung, in der es wahrgenommen wird. Es ist der private, der semi-öffentliche oder der museale Ort, der ein Kunstwerk immer wieder neu bestimmt, definiert und figuriert, und es sind Louise Lawlers Fotografien, die das Kunstwerk an diesen Orten mit seinen unterschiedlichen Modi konfrontieren. Grundsätzlich fotografiert Louise Lawler vorgefundene Situationen, das heißt sie arrangiert die Kunstwerke nicht neu oder anders. Nicht selten nimmt sie eine Position off-stage ein, womit sie eine Ansicht ermöglicht, die uns als Besuchern einer Ausstellung meist verwehrt bleibt.

Wall Pillow gibt nur den Blick auf die Rückseite eines Gemäldes frei, während *Abbau* gar die Abwesenheit eines Kunstwerkes zeigt: Nur mehr zwei Nägel und das Licht des Scheinwerfers an der Wand sind zu sehen. Louise Lawler durchtrennt hier die magische Verbindung zwischen dem Werk „als solchem“ und seiner auratischen Inszenierung.

An Fotografien wie *CS # 204* wird deutlich, dass die Künstlerin primär von jenen Kunstwerken angezogen wird, die sie selbst schätzt, wie etwa die Arbeit von Cindy Sherman.

Louise Lawlers Fotografien thematisieren offensichtlich die Kehrseite institutioneller Präsentation, doch hat man das Gefühl, dass es ihr trotz aufgezeigter Dekonstruktion um die „Rettung“ und damit die Würde des Kunstwerks geht.

Louise Lawler's gaze is fixed not on a single, isolated work of art, but rather on the institutional environment in which that particular work is viewed; this, astonishingly, turns out to lend works a completely different meaning. It is the private, semi-public or public context of the gallery or the museum which constantly reshapes, redefines, and refigures a work of art. In principle, Lawler takes pictures of existing situations, in the sense that she does not rearrange the works or make any changes to their position relative to each other. She quite often adopts an off-stage stance to this end, enabling her to view an exhibition from an angle which would normally be closed to visitors.

Wall Pillow, for instance, reveals the verso of a painting, while *Abbau* shows the absence of art—the two nails and a spotlight shining on a bare wall are all that remains after the work itself has been removed. For what she has done is to sever the magic thread that connects the work *per se* to the aura it acquires through its hanging.

What is evident from *CS # 204*, is that the artist is clearly attracted first and foremost by those works of art which she herself values highly, such as by Cindy Sherman's self portraits.

Lawler's photographs focus on the other side of the coin of institutional art presentation. Yet for all her apparent deconstruction, one still has the feeling that she wants to "rescue" these works and in doing so restore their original dignity.

GS

Wilfredo Prieto

Shopping Trolley with Birds, 2004

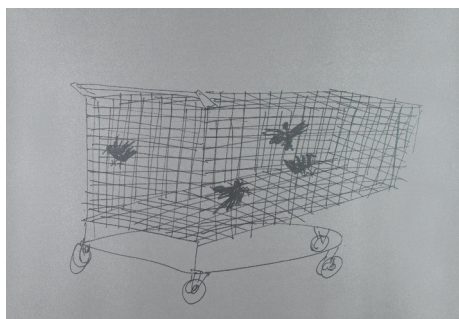
Am Tag nach „Thanksgiving“ und zugleich alljährlich einem der umsatzstärksten Tage des Geschäftsjahres findet weltweit der „Buy Nothing Day“ als Plädoyer für ein Umdenken statt.

Konsumkritik beginnt bereits in der Kunst der 1960er-Jahre. 1964 eröffneten die Granden der Pop Art rund um Claes Oldenburg das New Yorker Galerieprojekt *The American Supermarket*. Den Höhepunkt stellten Andy Warhols ganz im Sinne von Duchamp's Ready Mades handsignierte Originalsuppendosen der Firma Campbell's dar, die dort um ein vielfaches ihres Marktpreises feilgeboten wurden.

Der kubanische Künstler Wilfredo Prieto bedient sich der zarten Darstellung eines Einkaufswagens, doch so minimalistisch die Zeichnung anmutet, macht sie doch eines deutlich: den Versuch, sich „brisanten“ Themen mithilfe von alltäglichen Elementen anzunähern.

Die Modifikation von Alltagsgegenständen in Prietos Arbeiten ist zuweilen so gering, dass man genau hinschauen muss, um überhaupt eine Veränderung zu erkennen. Diese Paarung von darstellerischer Einfachheit und inhaltlicher Tiefe, die mittlerweile zu einem Erkennungsmerkmal für Kubas aufstrebende zeitgenössische Kunst geworden ist, manifestiert sich in Prietos Arbeiten.

Auf vermeintlich feinfühlig Weise kommt in *Shopping Trolley with Birds* die Konsumkritik des im sozialistischen Kuba aufgewachsenen Künstlers zum Ausdruck. Der Einkaufswagen – Platzhalter und Sinnbild unseres Konsumverhaltens - ist zum Käfig mutiert, zu einem Raum, der uns einschließt und der selbst den sprichwörtlich so freien Vogel in den Fängen des Konsumwahns gefangen hält.



Shopping Trolley with Birds, 2004

The day after „Thanksgiving“—the last Friday of November and also one of the year's most profitable business days—celebrates the „Buy Nothing Day“; a call for a change of our attitude towards consumerism. The incentives of a critical approach towards consumerism can be found already in the art scene of the 1960s, when Claes Oldenburg and his fellow masters of Pop Art opened *The American Supermarket* in a gallery space in New York City. The indisputable highlight of the show was a stack of Campbell's soup cans, all handsigned by Andy Warhol in a manner reminding of Duchamp's ready mades and offered at prices ranging well above their market value.

The delicate drawing of a shopping trolley by the Cubanian artist Wilfredo Prieto appears minimalist at first sight, but there is much more to this work: it is an attempt to approach „hot topics“ through elements from every day life. At times Prieto's modification of these objects is so minimal, that it becomes barely recognizable. The combination of simplicity in representation and depth in meaning, which is innate to Cuba's emerging art scene also characterizes Prieto's work.

In an only seemingly subtle approach the artist—who grew up in socialist Cuba—criticizes the world of consumerism with *Shopping Trolley with Birds*. The shopping trolley, symbol and parameter of our own consumer behavior, turned into a cage that imprisons even the proverbial oh so free bird.

JS

Ceal Floyer

On Air, 2009

On Air, 2009



Die Arbeiten von Ceal Floyer sind minimalistisch und zurückhaltend. So mancher Ausstellungsbesucher wird an ihnen vorübergehen, ohne sie wahrzunehmen. Es sind alltägliche Situationen und Handlungen, die sie zum Thema macht. Diese scheinbare Geläufigkeit will Ceal Floyer nicht akzeptieren, und so hat sie es zu ihrem Konzept gemacht, unsere Wahrnehmung zu hinterfragen. *On Air* (2009) ist eine Arbeit, deren Titel und Material deckungsgleich sind. Die Wörter „on“ und „air“ dienen nicht mehr als Einstieg in das Werk, sie sind das Werk selbst. Ceal Floyer wählt die rot leuchtenden Buchstaben, die in Radio- und Fernsehstationen verwendet werden, um zu signalisieren, dass gerade live aufgezeichnet wird, und montiert diese über dem Ausgang des Museums oder der Galerie. Sobald der Betrachter die Verbindung zum Aufnahmestudio herstellt, wird deutlich, dass es sich hier um die Verschiebung unserer Wahrnehmung dreht: Wir sehen fünf Buchstaben und erkennen, dass eigentlich das Hörbare der Inhalt der Arbeit ist. All die Geräusche, Stimmen und Gespräche außerhalb des Museums gehen „on air“ und das Museum, der Ort, an dem wir gelernt haben, in aller Stille Kunstwerke zu betrachten, hält inne, um dem Alltag außerhalb der institutionellen Mauern zu lauschen.

The works of Ceal Floyer are minimalist and restrained. Some visitors will walk past them without even taking note of them. What she addresses is everyday situations and activities. It is this apparent insignificance that Ceal Floyer refuses to accept, and so the conceptual strategy she pursues is interrogating our modes of perception. *On Air* (2009) is a work in which title and material are one and the same. The words “on” and “air” do not usher in the work, they are the work itself. Ceal Floyer uses the red neon letters used by radio and TV stations to signal that a live broadcast is going on and mounts them above the museum’s or gallery’s exit door. As soon as the viewer connects with the recording studio it becomes clear that this is about a shifting of our perception: We see five letters and realize that the real content of this work is what can be heard. All the sounds, voices and talks from outside the museum are put “on air” here, and the museum, the place where we have learnt to contemplate works of art in silence, pauses to listen to everyday life outside the walls of the institution. TD

SAMMLUNG VERBUND Wien

Die SAMMLUNG VERBUND wurde von der VERBUND AG, Österreichs führendem Stromunternehmen im Jahre 2004 gegründet. Ausgerichtet auf nationale und internationale zeitgenössische Kunst ab den 1970er-Jahren hat die Sammlung rasch ein eigenständiges Profil entwickelt und umfasst an die 600 Werke.

Die Ankäufe werden von einem internationalen Expertenkuratorium entschieden: Gabriele Schor, Sammlungsleiterin Wien; Jessica Morgan, Kuratorin Tate Modern, London; Camille Morineau, Kuratorin Centre Pompidou, Paris.

Zur Identität der Sammlung gehört die Maxime „Tiefe statt Breite“, womit gemeint ist, dass prioritär ganze Werkgruppen erworben werden, die einen substantiellen Einblick in ein Œuvre bzw. eine Schaffensperiode einer Künstlerin oder eines Künstlers ermöglichen.

Die Sammlung konzentriert sich auf die beiden Themenbereiche „Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre“ und „Räume und Orte“.

Ein besonderes Anliegen ist der SAMMLUNG VERBUND die wissenschaftliche Aufarbeitung und kunsthistorische Neubewertung einzelner Positionen oder Schaffensperioden. So wurde die erste Monografie zum Werk von Birgit Jürgenssen (2009) und der Catalogue Raisonné zum Frühwerk von Cindy Sherman (2012) erarbeitet.

The SAMMLUNG VERBUND was initiated in 2004 by Austria's leading electricity company VERBUND AG. It is a corporate collection with an international contemporary orientation and an international advisory board consisting of Gabriele Schor, Director of the collection; Jessica Morgan, Curator Tate Modern, London; Camille Morineau, Curator Centre Pompidou, Paris. SAMMLUNG VERBUND has been placing contemporary art from the 1970s in dialogue with current artistic positions.

The collection's maxim is "Depth rather than Breadth"; the spotlight is placed upon certain creative periods of various artists. At the same time, the focus lies on whole bodies of work, such as the early work by Cindy Sherman, and specific artistic positions since 1970.

The collection focuses on the themes "Performance", "Feminist Avantgarde" and "Spaces/Places".

Alongside collection presentations, art education, and research, SAMMLUNG VERBUND puts a strong emphasis on the production of academic publications, e.g. the collection catalogue (2007), the first monograph on Birgit Jürgenssen (2009) and the Catalogue Raisonné on Cindy Sherman's early works (2012).

Impressum Imprint

SAMMLUNG VERBUND

Am Hof 6A

1010 Wien Vienna

www.verbund.com/sammlung

Führungen durch die Vertikale Galerie finden jeden Mittwoch um 18:00 nach Anmeldung unter 050313-50044 oder sammlung@verbund.com statt.

Autorenverzeichnis: TD Theresa Dann, MH Martin Hochleitner, IGI Inka Graeve Ingelmann, CK Cynthia Krell, GS Gabriele Schor, JS Julia Schuster, PU Philip Ursprung, VZ Veit Ziegelmaier

open spaces | secret places

Werke aus der SAMMLUNG VERBUND

13.3.–29.5.2013

Vertikale Galerie

Am Hof 6a, 1010 Wien Vienna

sammlung

VERBUND
VERBUND
VERBUND

20.10.2012 – 3.3.2013

Museum der Moderne

Mönchsberg 32, 5020 Salzburg

MdM SALZBURG
Museum der Moderne

Kuratiert von Curated by

Gabriele Schor, SAMMLUNG VERBUND, Wien Vienna

Veit Ziegelmaier, MUSEUM DER MODERNE, Salzburg