

out of sight,

seen

Contemporary Matters

Zur Ausstellung out of sight, seen  
On the exhibition out of sight, seen

DE Noch immer gibt es  
Körner zu sammeln und Platz  
in der Sternentasche.<sup>1</sup>

EN Still there are seeds  
to be gathered, and room in  
the bag of stars.<sup>1</sup>

DE Von Kund\*innensafes und Geldschränken  
keine Spur. Geblieben die massiven Mauern.  
Geblieben die stahlverstärkte Decke. Geblieben  
die verschachtelte Anordnung. Im Zentrum,  
der Ausstellungsraum: der Tresor.

Die Verschachtelung aus Sicherheits-  
gründen üblich.<sup>2</sup> Der Tresor selbst soll an keiner  
Außenwand liegen: Erschwerung des Einbruchs  
durch die Mauern. Eine Lagerungs-Matryoschka  
aus Verwaltungsbüros, Archiven, Wärter\*innen-  
logen, dem Heizkessel. Um ihren Kern, den Tresor,  
herum: der Kontrollgang. Wo die Außenwände  
Außenwände haben, haben die Ecken Augen.  
Ein einfaches System aus Spiegeln bestehend,  
ermöglichte es den Wärter\*innen, unbemerkt um  
die Ecke zu sehen. Schauen, observieren.

Nach mehreren Umwidmungen gelten  
neue Parameter der Sichtbarkeit und Sicherheit.  
In den 2000er-Jahren zum Ausstellungsraum  
erklärt, fördert die Präsentationsfläche für Kunst,  
dieser Raum der kurzfristigen Aufbewahrung

EN No trace of safes or deposit boxes.  
The solid walls remain. The ceiling, strengthened  
with steel, remains. The nest of spaces remains.  
In the centre, the exhibition venue: the tresor.

The nest of spaces is standard for  
security reasons.<sup>2</sup> The safe itself should not be  
positioned on an outside wall: The walls make  
it harder to break in. A besieging matryoshka of  
offices, archives, guard posts, the boiler room.  
And encircling the safe at its core: the inspection  
corridor. Where the external walls have external  
walls, the corners have eyes. Consisting of a  
simple system of mirrors, these enable the  
guards to look around the corner, undetected.  
Watching, observing.

After several changes of use, new  
parameters of visibility and security now apply.  
Unveiled as an exhibition venue in the 2000s, the  
presentation space for art, this place of short-  
term storage and safekeeping, without mirrors  
in the corners, without a functional inspection

<sup>1</sup> Le Guin, Ursula. *The Carrier Bag Theory of Fiction*,  
London: Ignota, 2019 [1988], 9. Übersetzung:  
Contemporary Matters.

<sup>2</sup> Zimmerl, Ulrike. „Zur Ästhetik von Bankhäusern.“  
In *Bank Austria Creditanstalt: 150 Jahre österreichische  
Bankengeschichte im Zentrum Europas*, edited by Oliver  
Rathkolb, Theodor Venus, and Ulrike Zimmerl, 91-109.  
Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2005.

<sup>1</sup> Le Guin, Ursula. *The Carrier Bag Theory of Fiction*,  
London: Ignota, 2019 [1988], 9.

<sup>2</sup> Zimmerl, Ulrike. 'Zur Ästhetik von Bankhäusern'. In *Bank  
Austria Creditanstalt: 150 Jahre österreichische Banken-  
geschichte im Zentrum Europas*, edited by Oliver Rathkolb,  
Theodor Venus and Ulrike Zimmerl, 91-109.  
Vienna: Paul Zsolnay Verlag, 2005.

DE und Sicherung, ohne Spiegel an den Ecken, ohne funktionalen Kontrollgang, einen anderen Blick, nicht mehr überwachend, sondern anschauend. Das Betrachtete: im Atelier prozesshaft, vielleicht unsichtbar, in der Ausstellung exhibitionistisch.<sup>3</sup>

Aber was bedeutet Überwachung in Abwesenheit vom Objekt? Wie lässt sich eine Aufsicht der Leere, des Fehlenden, des Unsichtbaren künstlerisch imaginieren und visualisieren? Flackernd und strahlend, in der Installation zwischen Metallstangen gefangen und auf dem Bildschirm wiedergegeben, materialisiert *The Artificial Conjuring Circle*, Sofia Bragas Mono-Kanal-Videoinstallation, die Frage nach einem automatisierten Blick als gleichzeitig Darstellungs- und Speichermedium. Das Video lässt sterile Räume erscheinen: Unbelebte Gänge und verwüstete Büros sind Gegenstände des künstlichen Blickens der artifiziellen Kamera. Dieser durch den Einsatz von Künstlicher Intelligenz erzeugte und in einer Überwachungssituation resultierende Blick geht der Entstehung eines Subjekts voraus. Überwachung der Absenz, Ausspähen der Leere. Der beobachtete Raum ist auf eine digitale Existenz reduziert, er besteht nur durch die eigene Überwachung – die fiktive Kamera als Matrix für eine iterative Spionage.

Manchmal suggeriert Präsenz aber nur Unsinn. Eine Akkumulation von kleinen Dingen, Sachen des Alltags, eine Ansammlung an Bedeutungslosigkeit. Die Assemblage als Strategie, um eine Umgebung und die Einordnung des Selbst zu fiktionalisieren. Julia Zastava sammelt Objekte und Situationen, die der Blick manchmal übersieht. Vielleicht auch ignoriert? Sie fragmentiert, schnürt auf und setzt neu zusammen – Theater des Banalen, des Inkongruenten, Polysemie des Sichtbaren, Fabulation des Unsichtbaren. Das Blatt (*Untitled*) legt dar, es wurde nonchalant rauchend in die Gegenwart transportiert. In der Zukunft ist es Türsteher und kann stämmige Schläge verteilen. Falls nötig. Aber nur in der Zukunft; in diesem Augenblick sind seine Bestimmungen noch nicht erkennbar. Vertauschen, destabilisieren, etablierte Situationen hervorheben, neue Konstellationen herstellen; etwas sehen und erzählen.

Vom Menschen beeinflusste Umgebungen sind keine sprachlosen Zeugen. Sie fungieren als gesellschaftlicher Spiegel. Das Haus:

eine größere Art von Beutel oder Tasche, ein Behältnis für Menschen, aber auch ein Behälter für bürgerliche Syntax.<sup>4</sup> Im Zentrum dessen: ein Kamin (man stelle sich vor). Die Kaminblende wird von Camille Howolka in *A tale of two I* und *A tale of two II* angeeignet, verfremdet, dekonstruiert, montiert. Im Zentrum des Kamin-schirms, wo von Kolonialvorstellungen beladene romantische Landschaften des Biedermeiers dominierten, verweilen jetzt nur noch Wolken und Himmelsszenen, entkoppelt und entleert. Die Leiter zu diesen Himmeln: eine dreibeinige, hölzerne, von abgefallenen, aufgesammelten, eingeweichten und mit Zink galvanisierten Blättern flankierte Wurzel. Organisch scheinend, aber von Metall umhüllt; nichts aus dieser Zusammensetzung ist natürlich. Ein synthetischer Prozess, löten und kleben, das bereits Ausgetrocknete (oder Wertlose) öffnet jetzt einen Dialog zwischen ästhetischer Aneignung und materieller Übersetzung.

Die Vitrine, Usus des Museumsraums, höchste Instanz dessen Inszenierung, streckt und dehnt sich imposant: Grenze zwischen dem Utilitären und dem Artefakt, Betonung des zu Betrachtenden, manchmal, in einem Lichtspiel, Spiegelbild des Subjekts, trübend dabei das Objekt. Sie erhebt und verschließt zugleich. Jojo Gronostay bespielt in *Showcase Fabric I, II* und *III (Kunstforum)* Schaukästen des Kunstforums und suggeriert dadurch eine Spannung zwischen den hierarchisierenden Sprachen der Mode und der Museologie, zwischen der Performativität des Ausstellungsapparats und der Wertschöpfung, die sich aus der Geste des Präsentierens ergibt. Als recycelte Bekleidungsfragmente verwandelt sich der Inhalt der Schaukästen in seiner Nutzlosigkeit in ein Kapital. Während Camille Howolka anhand eines materiellen Transformationsprozesses aufwertende Neuformulierungen vornimmt, verzerrt Jojo Gronostay durch Betonung der Funktion des Behälters und Verkehrung der Erwartungshaltung an den Inhalt die etablierten Lesarten im Museumsraum.

Anlehnend angelehnt, nicht zum Transportieren gedacht, aber trotzdem

<sup>3</sup> O'Doherty, Brian. *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art Is Made and Where Art Is Displayed*. New York: Princeton Architectural Press, 2007, 19.

<sup>4</sup> Le Guin, Ursula. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. London: Ignota, 2019 [1988], 5.

EN corridor, encourages another way of looking, no longer monitoring, but viewing. The viewed: in the studio process-based, perhaps invisible, in the show exhibitionist.<sup>3</sup>

But what is the meaning of monitoring when the object is absent? How can the artist imagine and visualise an overview of emptiness, of the missing, the invisible? Flickering and sparkling, trapped between metal bars in the installation and replayed on the screen, *The Artificial Conjuring Circle*, Sofia Braga's single-channel video installation, materialises the search for an automated view while also acting as a medium for presentation and storage. The video shows us sterile spaces: Deserted corridors and abandoned offices are the objects of the synthetic gaze of the artificial camera. This perspective, which is generated with the help of artificial intelligence and produces a surveillance situation, precedes the emergence of a subject. Monitoring absence, exposing emptiness. The space under observation is reduced to a digital existence, it only exists because it is being monitored – the fictional camera as a matrix for iterative espionage.

Occasionally, however, presence only suggests nonsense. An accumulation of small things, everyday objects, a collection of meaninglessness. Assemblage as strategy, as a method of fictionalising one's surroundings and classifying oneself. Julia Zastava collects objects and situations that we sometimes oversee. Or perhaps also ignore? She fragments, detaches and reassembles – a theatre of the banal, the incongruent, a polysemy of the visible, a fabulation of the invisible. The sheet (*Untitled*) elucidates, it was nonchalantly transported, smoking, to the here and now. In the future, it is a bouncer and can dispense heavy blows. If necessary. But only in the future; as of this moment, its purpose is not yet discernible. Transpose, destabilise, highlight established situations, create new constellations; see something and tell the tale.

Surroundings influenced by humans are not silent witnesses. They act as mirrors of society. The house: a larger kind of pouch or bag, a container for people, but also for bourgeois syntax.<sup>4</sup> And at its heart: a fireplace (one would imagine). In *A tale of two I* and *A tale of two II*, Camille Howolka appropriates, distorts, deconstructs and assembles the fireguard. Its centre,

which was once dominated by romantic Biedermeier landscapes that were charged with colonial associations, now only features clouds lingering in the sky, decoupled and depleted. The ladder that climbs to these skies: a three-legged, wooden root flanked by fallen, gathered, soaked and galvanised leaves. Apparently organic, but coated in metal; there is nothing natural about this composition. A synthetic process, soldering and gluing, the withered (or worthless) now triggers a dialogue between aesthetic appropriation and material transformation.

The vitrine, traditional feature of the museum space, preeminent presentation tool, stretches out imposingly: A border between the utilitarian object and the artefact, which emphasises the item on display, sometimes with illumination, a reflection of the subject that obscures the view of the object. It both enhances and encloses. Jojo Gronostay's use of the vitrines of the Kunstforum in *Showcase Fabric I, II* and *III (Kunstforum)* hints at a conflict between the hierarchizing languages of fashion and museology, between the performativity of the exhibition process and the value generated by the gesture of presentation. The act of placing these recycled fragments of clothing in the vitrines transforms them from worthless objects into an asset. While Camille Howolka employs a process of material transformation to reformulate and upgrade the ordinary, Jojo Gronostay emphasises the function of the container and reverses our expectations of the content as a means of distorting established perspectives in the museum space.

Leaning analogously, not intended for transport yet highly intentional, they scream with a whisper: 'Achtung, fragil!' (Fragile, handle with care!) Katharina Hölzl's installative work *Untitled* moves between the poles of intentionality and arbitrariness. The welded wire, which recalls veins, branches and bolts of lightning and is usually employed as a connecting element, becomes a filigree net that inhabits the roughly cut cardboard box, producing a setting that it elevates to a new aesthetic category. In *Untitled (copied carpet)*, original and simulacrum

<sup>3</sup> O'Doherty, Brian. *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art Is Made and Where Art Is Displayed*. New York: Princeton Architectural Press, 2007, 19.

<sup>4</sup> Le Guin, Ursula. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. London: Ignota, 2019 [1988], 5.

DE bedacht, schreien sie flüsternd: „Achtung, fragil!“ Katharina Hölzls installative Arbeit *Untitled* bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Intentionalität und Willkürlichkeit. Der geschweißte Draht, an Venen, Äste und Blitze erinnernd, üblicherweise als Verbindungselement eingesetzt, bewohnt als filigranes Netz den roh-geschnittenen Karton und erhebt diese Szenerie zu einer neuen ästhetischen Kategorie. In *Untitled (copied carpet)* verweben sich Original und Simulacrum in einer Grammatik der Selektion und Reproduktion. Das prozedurale Verfahren des Flechtens wird in der Entstehung des gedruckten Bildes, Schicht um Schicht, zitiert.

Selektion steht in Verwandtschaft mit dem Speichern, seine Genealogie grenzt auch an Verlust. Aus zerschnittenen Teilen erneut zusammengesetzt, reorganisiert und neue Rhythmen bestimmend, spielt Bianca Phos *Cache* mit dieser Polarität. Der Titel, auf Überlebensstrategien, unzugänglich Verstecktes, Computing-Technologie und automatisierte Erinnerung referierend, benennt eine installative Gruppe, die Systeme der Selektion materialisieren. Stahlstäbe, Stalaktiten der Erinnerung, spießen eine Vielzahl von runden Scheiben auf und kontrastieren die stringente geometrische Form des Raumes mit einer skulpturalen Choreografie der Wölbung. Die von der Künstlerin als Cutting Instruments bezeichneten Objekte bewegen sich in einer Dichotomie zwischen Organischem und Maschinellen, mit ihrer aus Stahl bestehenden Hard-Drive, die Einzelteile nicht größer als die Hand. Sie imaginieren noch die speichernde Wärme und weisen Spuren auf: Erosion, Erinnerung, Prozess.

Aufnahme durch das Auge, Fiktionalisierung des Details. Gedächtnis: Speichern des Moments, des Flüchtigen, Übergang vom Ephemeren zur Spur. Wie erscheint ein Bild, nachdem es gespeichert wurde und als Reminiscenz wieder auftaucht? Als Ausschnitte des Realen laden Sarah Fripons Gemälde dazu ein, die Mechanismen des Blicks zu befragen – einen Blick nach außen, auf die Dinge und Sprachen der alltäglichen Umgebung sowie einen introspektiven Blick, der unsere Erinnerungsräume erforscht. Der Raum der Schublade zwischen Architektur der Innigkeit und System der Alltagsrationalisierung wird in *Put It Somewhere, Clockwise* zu einem Rahmen innerhalb eines weiteren.<sup>5</sup> Und wie im Ausstellungsraum Blick-

regime aufeinandertreffen und Wahrnehmungen sich gegenseitig zitieren, so referieren die unbeweglichen Uhren, gefangen in Acryl und Pigment, nicht nur die Erinnerung, sondern auch einen vom malerischen Prozess geprägten Blick: viskös und ausgedehnt.<sup>6</sup>

„You must know that I have bad sight, and am anyway without glasses. Balenciaga make none to suit me; for they are always so big“, sagt der personalisierte Tod zur Mode in Karolin Braeggers *Play Dead*, einem unorthodoxen Theaterstück, das auf den leeren Signifikant des weißen T-Shirts projiziert wird – von Schaufensterpuppen getragenen. Während Julia Zastavas autofiktionale Strategien das vermeintlich Sinnlose durch ein theatralisches Netzwerk aufwerten, gilt dieses experimentelle Theater-Format, textuell und darstellerisch, als eine augenzwinkernde Kritik an der scheinbar unerschütterlichen Modeindustrie. In einem Referenzen-Patchwork entblößt *Play Dead* Mode als Technik der Adaptation und Appropriation, während sie leger fragt: “Do you not recognise me?”

Und am Anfang des Endes oder am Ende des Anfangs würde sich die Künstlerin gerne, besonders, insbesondere, ebenso und darüber hinaus bedanken. Am Unsichtbaren, Unlesbaren, jedoch Bestimmenden. Stille Infrastruktur des Textes, seine Körperlichkeit flüsternd. Sarah Rinderer vergrößert wortwörtlich die Präsenz der Danksagung in ihrer zweiteiligen Installation *Die Künstlerin dankt / The artist would like to thank*. Ausgewählte und in einer Architektur des abécédaire neu systematisierte Ausschnitte unterschiedlicher Danksagungen unterstreichen die unsichtbare und doch persönliche Unterstützung des schriftlichen Schaffensprozesses. Durch Fragmentierung und Wiederholung, Selektion und Zusammenführung: Sichtbarkeit. Die äußere Kruste, der Kontrollgang (wie die Herausgeber\*in), im Inneren, der Inhalt, dazwischen, nicht zuletzt: vielen Dank.

<sup>5</sup> Bachelard, Gaston. *Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994 [1958], 98–99.

<sup>6</sup> O’Doherty, Brian. *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art Is Made and Where Art Is Displayed*. New York: Princeton Architectural Press, 2007, 5.

EN interweave to form a grammar of selection and reproduction. The methodical process of weaving is quoted, layer upon layer, in the creation of the printed image.

Selection is related to recording, its genealogy also borders on loss. Reassembled from cut up elements, reorganised and establishing new rhythms, Bianca Phos’s *Cache* plays with this polarity. The title, which refers to survival strategies, inaccessibly concealed objects, computing technology and automatic recall, belongs to an installative group of works that materialises systems of selection. Steel rods, stalactites of memory, skewer a multitude of round discs and contrast the strictly geometrical form of the space with a sculptural choreography of curvature. Labelled by the artist as Cutting Instruments, the objects move in a dichotomy between the organic and the mechanical, with their steel hard drive and their individual elements, none larger than one’s hand. They still enable us to imagine the accumulated heat and they bear traces: erosion, memory, process.

Assimilation by the eye, fictionalisation of the detail. Memory: recording of the moment, the ephemeral, the transition from the transitory to the trace. How does an image appear after it has been retained and re-emerged as a memory? As excerpts of the real, Sarah Fripon’s paintings invite us to question the mechanisms of looking – looking outwards, at the objects and voices of our everyday surroundings, and looking introspectively and investigating our spaces of memory. In *Put It Somewhere, Clockwise*, the compartment between the architecture of intimacy and the system of routine rationalisation becomes one frame within another.<sup>5</sup> And, just as imageries collide and perceptions refer to each other within the exhibition space, these immobile clocks, captured in acrylic and pigment, report upon not only memory but also a perspective shaped by the artistic process: viscous and distended.<sup>6</sup>

“You must know that I have bad sight, and am anyway without glasses. Balenciaga make none to suit me; for they are always so big“, says the personification of death, referring to fashion in Karolin Braegger’s *Play Dead*, an unorthodox piece of theatre that is projected onto the empty signifiers of the T-shirts worn by shop window dummies. While Julia Zastava’s autofictional strategies of the apparently nonsensical

are lent value by a theatrical network, this experimental theatre format can be seen, both textually and dramatically, as a tongue-in-cheek criticism of the apparently unperturbable fashion industry. In a patchwork of references, *Play Dead* exposes fashion as a technique of adaptation and appropriation, while gently asking: ‘Do you not recognise me?’

And at the beginning of the end or at the end of the beginning, the artist would really, especially, particularly like to offer thanks, just like that and far beyond. To the invisible, unreadable, and yet decisive. The silent infrastructure of the text, with its whispering physicality. In her two-part installation *Die Künstlerin dankt / The artist would like to thank*, Sarah Rinderer literally magnifies the presence of the acknowledgement. Selected excerpts from a range of acknowledgements, newly systematised in an architecture of the abécédaire, underline the invisible and yet personal support of the creative writing process. Through fragmentation and repetition, selection and compilation: visibility. The outer crust, the inspection corridor (like the editor), within, the content, between the two, not least: many thanks.

<sup>5</sup> Bachelard, Gaston. *Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994 [1958], 98–99.

<sup>6</sup> O’Doherty, Brian. *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art Is Made and Where Art Is Displayed*. New York: Princeton Architectural Press, 2007, 5.