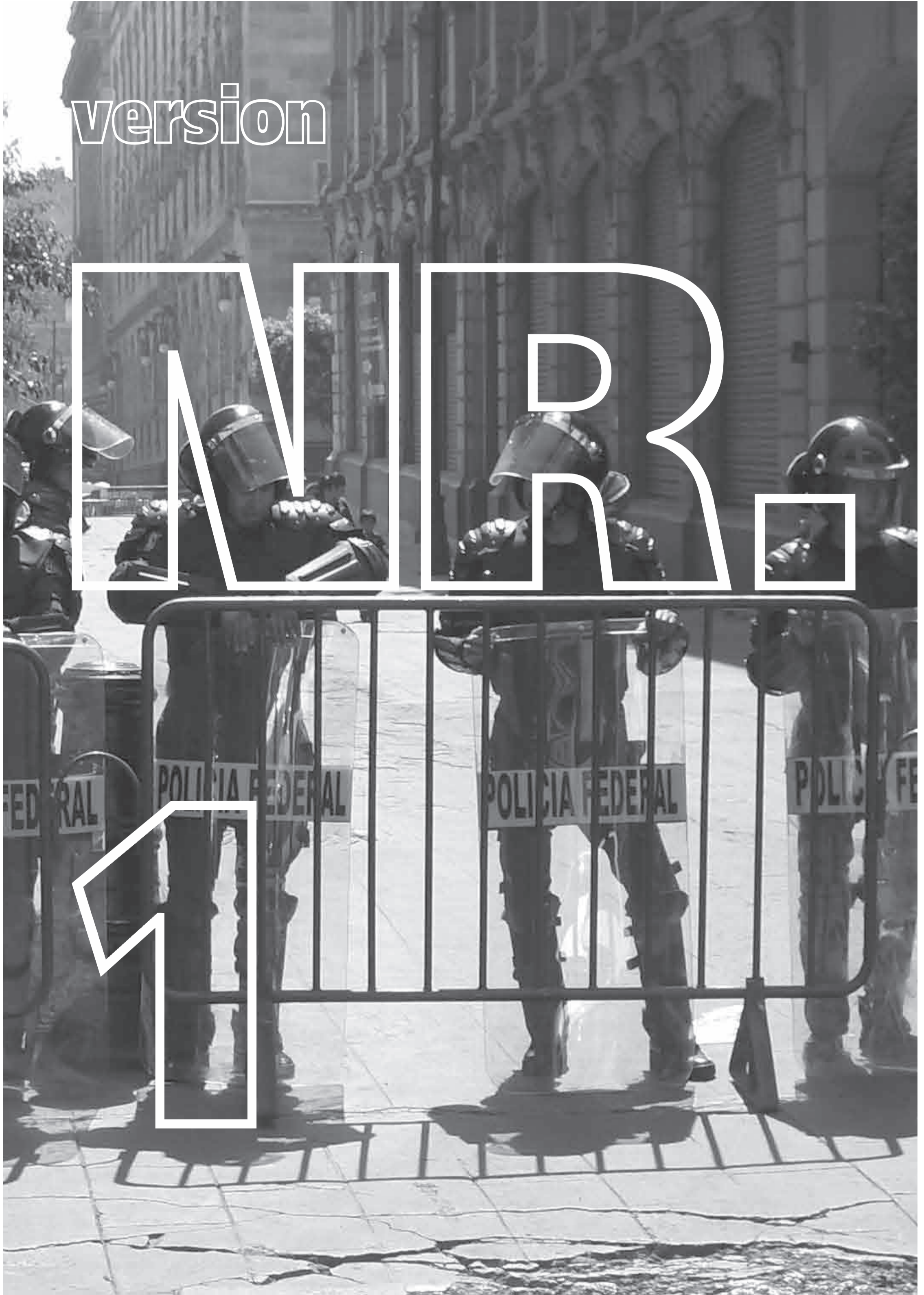
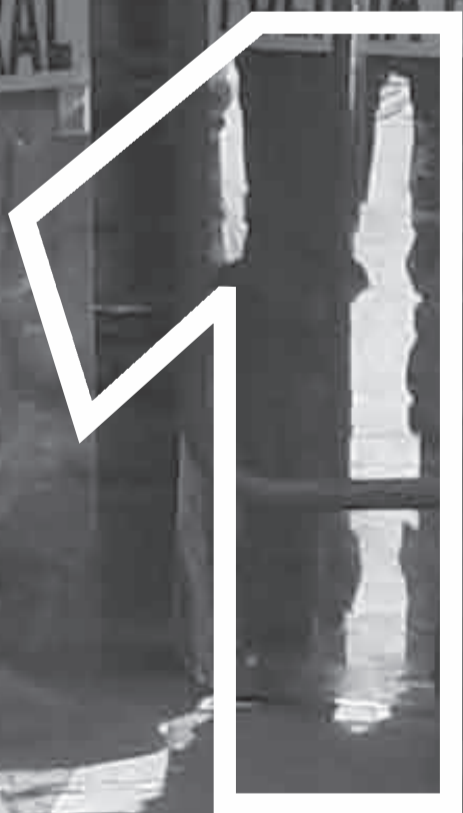


version

# WIR



EDITORIAL

P 02

PROSPECTIVE PERFORMANCE

AUSSICHT PERFORMANCE

JÜRGEN KLAUKE

P 03–08

In Version No. 1, social and artistic areas of action are sounded out in different media and placed together empirically in an open “paper.” The newspaper and CD/DVD edition is part of a conceptual art project in which marginalizing market conditions are contrasted with personal initiative.

In Version Nr. 1 werden gesellschaftliche und künstlerische Handlungsräume in unterschiedlichen Medien ausgelotet und empirisch in einem offenen „Blatt“ zueinander gelegt. Zeitung und CD/DVD-Edition sind ein konzeptuelles Kunstprojekt, welches den marginalisierenden Marktbedingungen Eigeninitiative entgegensetzt.

ELFRIEDE JELINEK

P 09–10

While the first CD/DVD edition, presented in the fanzine Version No. 0, focused on electronic music, the second edition addresses philosophical and conceptual approaches. This edition is limited to 11 copies with ten artists each from the fields of art, music and philosophy, who use sound as the basis for their trans-media work. Rashim, for instance, use manually scratched CDs as their sound storage medium, Olga Neuwirth reflects on time available on a CD, Gerwald Rockenschaub uses visual elements to generate sound and Karlheinz Essl comments on various genres of art such as painting, film and performance with subtexts. One section of the edition features the documentation of an exhibition opening in the course of which the alarms of numerous parked cars were made to go off. Existing resources were employed for producing sound in this subversive action (Grübl/Jermolaeva). Version No. 1 is a companion to this intervention and includes contributions on the most various fields of performative action.

Während die erste CD/DVD-Edition, die in der Ausgabe Version Nr. 0 vorgestellt wurde, ihren Schwerpunkt in der elektronischen Musik fand, werden in der zweiten Edition philosophische und konzeptuelle Ansätze vertreten. In einer eingeschränkten Auflage von zehn Exemplaren werden jeweils elf KünstlerInnen, MusikerInnen und PhilosophInnen präsentiert, die Sound als übergreifendes Basismaterial einsetzen. Rashim beispielsweise verwenden manuell geritzte CDs als Tonträger, Olga Neuwirth beschäftigt sich mit den Zeitdimensionen, die auf einer CD zur Verfügung stehen, Gerwald Rockenschaub benutzt visuelle Elemente, durch die Sound generiert wird, und Karlheinz Essl kommentiert verschiedene Kunstrichtungen wie Malerei, Film und Performance mit musikalischen Subtexten. Ein weiterer Teil der Edition ist die Dokumentation einer Ausstellungseröffnung, bei der Alarmanlagen von parkenden Autos ausgelöst wurden, eine subversive Aktion, die vorhandene Ressourcen nutzt, um Sound zu erzeugen (Grübl/Jermolaewa). Begleitend dazu, erscheint nun Version Nr. 1 mit Beiträgen zu unterschiedlichsten performativen Handlungsräumen.

FLUC / DY’NA:MO

P 23–24

“Socrates was in the habit of accosting people on the streets of Athens, regardless of their social position, age or profession. Not caring whether they thought he was an eccentric or impertinent, he asked them to explain why they shared certain opinions that were commonly accepted as reasonable and what for them was the meaning of life.” (Alain de Botton) Questioning something so consensual, but usually unquestioned, lies the chief potential of performative practice. Performative methods can be applied anywhere; they are subversive means of making established structures the subject of critical debate. Since performative action is not entrenched in institutional structures, it is a politically independent form of artistic expression, which both breaks and reinterprets existing codes.

„Sokrates hatte die Angewohnheit, Athener jedes Standes, Alters und Berufs auf der Straße anzusprechen. Ohne sich im Mindesten darum zu kümmern, ob sie ihn etwa für exzentrisch oder für unverschämt hielten, forderte er sie auf, ihm genau zu erläutern, warum sie bestimmte als vernünftig geltende Auffassungen teilten und was sie für den Sinn des Lebens hielten.“ (Alain de Botton) Das Infragestellen stillschweigender Übereinkünfte, die üblicherweise nicht mehr infrage gestellt werden, ist eine der zentralen Möglichkeiten performativer Praxis. Performative Methoden können überall eingebracht werden, sind ein subversives Mittel, um eingeschlossene Strukturen kritisch zur Disposition zu stellen; nicht eingebettet in institutionelle Strukturen, ist die performative Handlung eine politisch autonome künstlerische Form, die vorgegebene Codes bricht und neu interpretiert.

CD / DVD EDITION KW.I

P 25–26

TRAVEL JOURNAL CHINA

P 27

ART SCENE CZECH REPUBLIC

P 28

In our times, “postmodern” politics of resistance are permeated by aesthetic phenomena. Some examples for these are cross-dressing as practiced by the Japanese Visual kei musicians and their fans, who emphasize the female side of their personality, or flash mobbing. The latter stands for aesthetic-political protest reduced to its minimal frame: people gather at a specific time at a previously specified place and disperse after some brief and usually trivial activity. Slavoj Žižek calls this urban poetry without any true purpose.

In unserer Zeit ist die „postmoderne“ Politik des Widerstands von ästhetischen Phänomenen durchzogen. Beispiele dafür sind Phänomene wie Crossdressing, wie das der japanischen Visual-Kei-Musiker und von deren Fans, die die femininen Seiten ihrer Persönlichkeit betonen, oder Flashmobs. Letztere stehen für den ästhetisch-politischen Protest, reduziert auf seinen minimalsten Rahmen. Leute finden sich zu einer bestimmten Zeit an einem festgelegten Ort ein, um nach kurzen, meist trivialen Aktionen wieder auseinander zu gehen. Slavoj Žižek bezeichnet das als urbane Poesie ohne wirklichen Zweck.

AUTHOR BIOGRAPHIES

P 29

CREDITS

P 30

In the present edition Jürgen Klauke is asked about his performative practice in which he repeatedly addresses various areas in a state of identity formation; Artur Zmijewski speaks to Jacek and Katarzyna Adamas about their struggle against a landfill in Worlawki in Poland and Elfriede Jelinek describes her state of alienation from her own play while it was being rehearsed by a director. Teresa Margolles, a Mexican artist, depicts the situation in Culiacan and Sinaloa, Mexican towns on the US border, where three hundred and fifty people have been murdered since the beginning of 2008.

In der vorliegenden Ausgabe wird Jürgen Klauke zu seinen performativen Arbeiten befragt, in denen er immer wieder Zustände unterschiedlicher Identitätskonstruktionen thematisiert. Artur Zmijewski spricht mit Jacek and Katarzyna Adamas über ihren Kampf gegen eine Mülldeponie in Worlawki, Polen, und Elfriede Jelinek beschreibt den Zustand der Entfremdung zu ihrem eigenen Stück, während es für die Aufführung unter der Leitung eines Regisseurs geprobt wird. Teresa Margolles, eine mexikanische Künstlerin, zeigt die Situation in Culiacán, Sinaloa, Mexiko, auf, wo 2008 bereits 353 Personen ermordet wurden.

**MANFRED GRÜBL / LINDA KLÖSEL**

According to John Cage (1986) the modern art of the 20th century “has done an excellent job opening the people’s eyes. What better could have been done? But now we have to draw our attention to other things, social things.” What has changed for you since the 1970s and especially after 9/11? Has art lost its power to educate and change society or has it more or less become a commodity, a means of representation and communication?

**JÜRGEN KLAUKE**

It’s very honorable what John Cage says but this does not necessarily mean that we all have to become social workers. In recent years we have all seen many such “good art projects” – mostly much to hear and much to read but little to see. One would have had to spend days if not weeks to get the big picture – but frankly speaking, this is not the right way to do it – I rather prefer reading a book or watching an interesting theme night on Arte. The 1970s can be regarded as an art laboratory with an extremely high readiness to assume a risk and a reputation for being keen to experiment – undoubtedly representing a period of highly diverse concepts after the agile 1920s and 1930s. Unfortunately, what remains are examples of questionable quality (mostly vain and uninspired repetitions). But the 1970s were also more political and more social in terms of artistic expression. Although there are many things that go wrong in today’s world, little interesting happens and the artistic snapshots after 9/11 are merely illustrative or kitschy in nature. Not to forget the enormous impact 9/11 had in the media and how difficult it was at that time to come up with another issue. This dramatic incident has changed the face of America and other tragic events broadcasted every day influence the world significantly. Both the incidents themselves and their reactions demand our careful attention. My view of the world has been altered slightly but not changed dramatically. The world is becoming an even bigger madhouse, in which we regularly start our lives anew – failure included. Some of these aspects can be found in my work. Bigger is not always better – this is also true when it comes to art. In the end, a piece of art is a commodity but the question remains whether this fact influences the artist when creating a new piece to make it ready for the market.

**M.G. / L.K.**

One of your most explosive works is the Antlitz series. Since the Olympic Games of 1972 you have been collecting and displaying pictures of masks, which do not have a specific chronology. In what way has your work changed after 35 years and where do you think it will go to in the future?

**J.K.**

This series consisting of 96 pieces was completed in 2000 for my retrospective in the Bundeshalle Bonn, Germany, and is in possession of the National Gallery in Berlin. Right now, the James Cohan Gallery in New York displays it in a unique theme exhibition called “masks.” That means that my series “Antlitz” is not moving any further but hopefully it does so in the minds of the beholders. For me personally, masks have always been very interesting to study because of the anonymity they offer but at the same time they long for presence in the media to get their message across. I’m not talking of those masks bank robbers wear when entering a bank.

The “Antlitz” shows anonymous icons of the media world as examples of a world becoming more and more anonymous. As we learn to read in them we give them back their individual expression and take away their anonymity. The distinction of good and bad seems to vanish since armed forces, police and special task forces prefer to remain as anonymous as the crimes they detect. So, in the end you never know who you are facing.

**M.G. / L.K.**

“Those who are bored call for change” (Søren Kierkegaard). For him boredom is a creative technique for artists but at the same time the “root of all evil.” During the 1980s you intensively dealt with this topic in your group of works called “formalization of boredom.” Why did you deal with that topic at the time and does it still bother you?

**J.K.**

My life had taken up speed: I indulged in every exquisite aspect of my life, nevertheless, one day I realized that it had become boring and suddenly I found myself in the awkward position of not being able to work anymore. In this period I felt extremely lonesome being aware of myself all the time. Time was passing by so fast, without any sense. At some point my imagination pulled me out of this agony leading me into a reflexive phase that resulted in the spectacular group of works called “formalization of boredom.” Compared to philosophy and literature this phenomenon appears very seldom in fine arts – most often in Hopper’s or Bacon’s works. Of course this topic is relevant today, more than ever before. Take a look at today’s society and the media representing it. The symptoms can be very different as there are so many different causes. What I find interesting is that contemporary art, sociology or modern philosophy have almost no interest in this topic. During the preparation work for my “boredom project” I encountered numerous taboos. People are not bored – they must not be bored. Efficiency rules the world.

**MANFRED GRÜBL / LINDA KLÖSEL**

Laut John Cage (1986) hat die Kunst des 20. Jahrhunderts „eine sehr, sehr gute Arbeit geleistet. Die Augen der Leute zu öffnen. [...] Aber jetzt müssen wir unsere Aufmerksamkeit anderen Dingen zuwenden, und diese Dinge sind sozial.“ Was hat sich für Sie seit den 70er Jahren und besonders nach 9/11 verändert? Hat Kunst heute noch diese aufklärerischen und gesellschaftsverändernden Aspekte oder ist sie vielmehr lediglich Ware, Repräsentations- oder Kommunikationsmittel? Welche Erwartungen an Kunst können heute aus Ihrer Sicht gestellt werden?

**JÜRGEN KLAUKE**

Was John Cage da sagt, ist sehr ehrenwert, aber deshalb müssen wir nicht alle Sozialarbeiter werden. Wir haben im letzten Jahrzehnt viele solcher guten Absichten in der Kunst erlebt – es gab da meistens viel zu hören und zu lesen und wenig zu sehen. Man hätte an den jeweiligen Orten Tage, wenn nicht Wochen verbringen müssen, um dem Anspruch gerecht zu werden – es scheint mir die falsche Form –, da bevorzuge ich ein Buch oder einen Themenabend bei Arte. Was die 70er angeht, so waren sie ein künstlerisches Labor mit extrem hoher Risikobereitschaft und Experimentierfreude – nach den 20ern und 30ern wohl der intensivste Ausstoß unterschiedlichster Konzepte in die jüngere Kunstgeschichte hinein. Das Echo hält an, in häufig leider weniger widerstandsfähigen Entwürfen (überwiegend aufgeblasene und uninspirierte Wiederholung). Natürlich waren die 70er auch politischer und gesellschaftsbezogener in den unterschiedlichsten künstlerischen Ausformungen. Trotz einer mehr als schiefen Welt tut sich da heute wenig, und die künstlerischen Schnellschüsse nach 9/11 versandeten überwiegend im harmlos Illustrativen oder verkamen zum Kitsch. Bleibt ja auch die Frage, was man der Wucht eines solchen medialen Bildes wie des 11. September entgegensetzen kann. Dieses Ereignis hat Amerika verändert, und die Dauerbefuerung ähnlicher Ereignisse hat die Welt verändert. Die Ereignisse selbst als auch in der Folge die Reaktionen verlangen höchste Aufmerksamkeit von uns. Mein Blick auf die Welt hat sich geschärft, aber nicht nennenswert gewandelt. Sie verändert sich zu einem noch größeren Irrenhaus, in dem wir uns immer wieder einrichten – Scheitern inbegriffen. Aspekte davon finden sich in meiner Arbeit. Meine Erwartung an die Kunst wäre weniger Unterhaltung, weniger Retro und den Begriff der Kunst abspecken. Natürlich waren und sind die Erzeugnisse unserer Arbeit letztendlich Ware. Die Frage ist und bleibt, ob der Gedanke an dieselbe schon beim Machen das Bewusstsein trübt und die Arbeit auf ihre Markttauglichkeit hin beeinflusst.

**M.G. / L.K.**

Eine der brisantesten Arbeiten ist die Serie „Antlitz“. Sie sammeln und zeigen seit den Olympischen Spielen 1972 bis zum jetzigen Zeitpunkt Bilder von Maskierungen, die eigentlich keine Chronologie dokumentieren. Wie hat sich für Sie nach 35 Jahren die Arbeit verändert und wohin, glauben Sie, wird sich diese Arbeit noch bewegen?

**J.K.**

Die 96-teilige Arbeit wurde 2000 für meine Retrospektive in der Bundeskunsthalle Bonn abgeschlossen und ist seit einigen Jahren im Besitz der Nationalgalerie in Berlin. Die zweite Auflage wird gerade in einer Themenausstellung „Masken“ der James Cohan Gallery in New York gezeigt. Diese spezifische Arbeit „Antlitze“ bewegt sich also nicht mehr weiter, aber, so darf ich hoffen, in den Köpfen der Betrachter. Mein persönliches Interesse wurde zum einen durch die Maske an sich geweckt, und zwar durch jene, die Anonymität will und gleichzeitig mediale Präsenz benötigt zur Vervielfachung ihres Anliegens. Also nicht: Maske über Kopf – rein in die Bank – Geld her – raus aus der Bank – Maske ab und nichts wie weg. Die „Antlitze“ zeigen die anonymen Ikonen der Medienwelt als signifikante Antlitze einer immer anonym werdenden Welt. Die Vermummungen löschen Identitäten und schaffen gleichzeitig neue. Die Antlitze ohne Gesicht werden durch ihre Dauerpräsenz wieder zu Gesichtern, durch uns, die in ihnen zu lesen lernen. Beim Lesen in den neuen Weltgesichtern kann man über all das Gesagte hinaus ins Stolpern kommen, denn die Zugehörigkeiten von „gut“ und „böse“ sind verwischt, seitdem Militär, Polizei und Sonderkommandos ebenfalls die Anonymität beim Aufspüren des Anonymen vorziehen – sodass man am Ende nicht mehr weiß, wem man ins Antlitz schaut.

**M.G. / L.K.**

„Nach Veränderung rufen alle, die sich langweilen.“ (Søren Kierkegaard) Für ihn ist die Langeweile einerseits eine schöpferische Kulturtechnik, andererseits die „Wurzel allen Bösen“. In den 80er Jahren haben Sie sich in Ihrer Werkgruppe „Formalisierung der Langeweile“ intensiv mit diesem Thema auseinandergesetzt. Was hat Sie damals dazu veranlasst und hat dieses Thema heute noch für Sie Relevanz?

**J.K.**

Mein Leben hatte an Fahrt aufgenommen: entweder – oder, alles und noch viel mehr, und irgendwann wird’s dann langweilig. Immerhin bemerkte ich das noch, und beim anhalten-den Bemerkten erreichte ich eine Talsohle, die man unter anderem auch als Langeweile und Arbeitsblockade bezeichnen könnte. Am meisten bemerkte ich mich in der Folgezeit allein im Raum, gekoppelt mit dem Unbehagen dieser Dauerelbstwahrnehmung und sinnlos verrinnender Zeit. Irgendwann ging es dann darum, meine Einbildungskräfte, die mir diesen Zustand wohl noch weiter ermöglicht hätten, in Vorstellungskräfte umzubiegen, die letztendlich aus diesem Zustand in eine reflexive Phase führten und von da zu der opulenten Werkgruppe „Formalisierung der Langeweile“. Vergleichsweise zur Philosophie oder Literatur findet sich in der bildenden Kunst wenig zu diesem so schönen und schrecklichen Phänomen – am ehesten noch bei Hopper oder Bacon. Natürlich hat das Thema heute Relevanz, mehr denn je. Werfen Sie einen Blick in die Leere der Gesellschaft, in ihren Spiegel – die Medien. Die Symptome müssen ja nicht die gleichen sein wie bei mir. Es gibt viele Auslöser oder Ursachen, in den Genuss oder das Verhängnis zu steuern oder gesteuert zu werden. Mich wundert nur, wie wenig die zeitgenössischen Künste, die Soziologie oder die jüngere Philosophie sich damit auseinandersetzen – gerade weil es in den unterschiedlichsten Ausformungen sichtbar ist. Bei Gesprächen und Recherchen im Vorlauf der Realisierung meiner „Langeweile“-Arbeit stieß ich auf höchste Tabuzone. Man langweilt sich nicht – oder hat sich nicht zu langweilen. „Effizienz“ heißt das Wort, das die Welt umtreibt.



Aesthetische Paranoia / Black & white photography / 2003–2006

**M.G. / L.K.**

Your photographs have a very perfectionist and magical touch. Given the black and white contrast the displayed objects generate a certain distance to the observer creating the desire for a better understanding. Does this desire mean bridging the gap between us and the other, a topic you seem to deal with regularly? What does this insuperable desire mean for your work?

**J.K.**

What can I say, this a very poetic question. Since I love pictures as much as I love words, “desire” is one of my favorites. Isn’t there a desire for desire? My goal is to visualize in a very sensitive and imaginative way that most promises in our lives are neglected. The minimalistic, non-narrative composition of my pictures linked with the magical touch – as you called it – mirrors my intention and strategy. The picture represents a question without aiming to find an answer to it. Depending on the intensity of the impact the picture has on the brain, the observer may discover both the character of the picture and himself. People say “nothing is the way it seems and where it seems there is nothing.” Having this in mind, I am aware of my desire generating further expressions in order to be conscious of myself and the world around me. This is how I create pictures and scenarios enabling myself and the observer to be more present.

**M.G. / L.K.**

Ihre fotografischen Arbeiten haben eine äußerst perfektionistische und beinahe entrückt wirkende Ästhetik. Der theaterhafte Aufbau, die Schwarz-Weiß-Kontrastierung oder gar nur schwarz in schwarz, die enterotisiert wirkenden Figuren. Durch diese Distanzierung wird eine Sehnsucht nach Annäherung aufrechterhalten. Entspricht das dem Schwebezustand der Sehnsucht nach der Überwindung der Lücke zum grundsätzlich Anderen, einem Thema, dem Sie sich immer wieder zuwenden, und was bedeutet für Sie die Aufrechterhaltung dieser unüberwindbaren Sehnsucht?

**J.K.**

Ihre Frage ist schon so poetisch formuliert, was soll ich da noch sagen? Da ich nicht nur die Bilder liebe, sondern auch Worte, zählt „Sehnsucht“ u. a. zu einem meiner Lieblingswörter. Nicht romantisch – sondern das Süchteln – die Sehnsucht nach der Sehnsucht – nach was? Das Kreisen um die Leerstellen, die sich immer wieder einstellen, die Nicht-Einlösung der Heilsversprechen etc., sinnlich und bildlich erfahrbar zu machen ist mein Ziel. Der minimalistische, nicht narrative Bildbau, gepaart mit, wie Sie sagen, „entrückt wirkender Ästhetik“, entspricht meiner Intention und Strategie. Die Frage als Zeichen, letztendlich als Bild, muss wirken – nicht um Antworten zu geben, sondern die Frage ist Bild geworden, und je nach Intensität oder Wirkung aufs zentrale Nervensystem des Betrachters kommt er näher ans Bild und an sich selbst. Da, wie ein kluger Kopf einmal sagte, „nichts ist, wie es scheint, und wo es scheint, da ist nichts“, bin ich mir der Sehnsucht allgegenwärtig, und sie treibt mich zu weiteren Formulierungen, die sich danach sehnen, mich meiner und der Welt zu vergewissern und Bilder und Szenarien zu entwerfen, die mir und dem Betrachter ermöglichen, anwesender zu sein.



aesthetische Paranoia / Black & white photography / 2003-2006

**M.G. / L.K.**

One could also describe your work as performative photography, staged performances without live audience. Where is the difference between live performances and performances without audience, especially since you perform yourself? Does this fact influence your performances?

**J.K.**

Since the 1970s I am into what we call today staged, performative and conceptual photography. My live performances started in 1975. Since I also participate actively in my performances and feature in my photographs, even art critics misinterpret these two notions. My live performances reflect the desire for direct confrontation or even finding a way to fathom my ability to work under pressure. Generally speaking, the content refers to previous projects but in fact is more demonstrative, more direct and charged with the necessary portion of aggressive poetry. I never did more than three performances, always taking my own corrective actions. Further performances would simply not make sense. What remains is a video or a short photo documentary outlining time frame and dramatic process. During these performances, in direct confrontation with the author acting as immediate counterpart, the observer is given the possibility of identification. The minimalistic and aggressive nature of my "speech" irritates the observer which has nothing to do with my photographs. Here, people think about the same thing in a very different way.

**M.G. / L.K.**

Man könnte Ihre Arbeiten als performative Fotografie bezeichnen, inszenierte Handlungen ohne Livepublikum. Wo liegt der Unterschied, wenn Sie, besonders, da Sie selbst als Akteur auftreten, Liveperformances vor Publikum geben, und wie wirkt dieses auf Ihre Aktionen ein?

**J.K.**

Seit 1970 mache ich das, was wir heute inszenierte, performative oder im weitesten Sinn konzeptionelle Fotografie nennen. Die Liveperformances setzen erst 1975 ein. Da ich aber sowohl in meinen Performances agiere als auch in den meisten Fotoarbeiten präsent bin, verwechselt sogar manchmal die Kunstwissenschaft die Begriffe. Meine Liveperformances sind der Wunsch nach direkter Konfrontation – hier und da auch nach Auslotung der eigenen Belastbarkeit. Sie resultieren inhaltlich meistens aus vorangegangenen Werkkomplexen, erscheinen demonstrativer, direkter – meist durchsetzt mit dem nötigen Maß aggressiver Poesie. Mehr als dreimal habe ich keine aufgeführt. Das zweite und dritte Mal als eigenes Korrektiv. Weitere Aufführungen würden die Sache für mich verflüssigen. Übrig bleibt, wenn zulässig, ein Videodokument oder eine kleine Fotodokumentation, die den zeitlichen Rahmen und dramaturgischen Verlauf zeigt. Bei einer solchen Liveperformance, in der direkten Konfrontation, der Akteur und Autor als leibhaftiges Gegenüber, hat der Betrachter beim ereignishaften Erleben eine direkte Identifikationsmöglichkeit. Er wird emotionalisiert und dank meines meist durch Minimalismus und Aggression gestützten „Vortrags“ irritiert. Mit meinen inszenierten Fotos hat das nichts zu tun – in gänzlich anderer Form wird über dasselbe nachgedacht.

**M.G. / L.K.**

As an artist you have an exceptional position being author, observer and – in your case – actor at the same time. Is there a special relation between these roles?

**J.K.**

Every artist is author and observer at the same time. Whenever a picture or a group of works is completed, it is presented to the public. The fact that I feature in my own pictures does not necessarily mean that I am narcissistic. I regard myself as "material", as representative of the respective idea of man. In the group of works called "Very de Nada", I experimented with the change of roles between author and observer, especially in my project "gespannte Spanner." The picture observes the observer, copying him while observing.

**M.G. / L.K.**

In your recent works called "ästhetische Paranoia" you do completely without tables, chairs, hats, sticks, etc. Instead, hair is now your favorite requisite. Are you talking of the fusion of male and female? Hair seems to develop its own life being inseparately connected to the person. Is the desire of being approached removed by the desire of being free?

**J.K.**

My latest group of works, which has not yet been entirely published, is called "Wackelkontakt." Part of it, which your question refers to, is entitled "ästhetische Paranoia." Me, a big white bed and 3,6 meters of long black hair in an undefined room. Sensual and cold, hot and narrow, serious and ridiculous; moments of these ceremonial and paranoid moments picture ecstasy. Unspeakable and unexplainable areas have become images. Everything is about being alone in space and in the world. What is important for me is to give room to new ideas and visions inviting the observer to immerse into another world.

**M.G. / L.K.**

When dealing with your works one senses a characteristic rhythm intensified by their titles. There is some sort of sound in the air. Søren Kierkegaard writes "the most abstract idea that can be thought of is sensual ingenuity," perfectly realized in music. What does rhythm of speech and music mean to you?

**J.K.**

In my work, titles are regarded as an integral part of them, not as an explanation. The sound of words like "Sonntagsneurosen" or "Zweismalkeitsimagination" opens another dimension of the picture. Once somebody wrote of the big blue pictures called "desaströses Ich": The eyes hear the soundtrack of the pictures being intensified by the title. A very interesting and sensual perception formula which I quite liked. Poetry and especially experimental lyrics enable similar ways of perception. Dada, Artaud, Celan, Rilke, Hölderlin or your fellow countryman Jandl and many others are famous for their word creations, which do not answer questions but generate attention for them.

**M.G. / L.K.**

Last but not least, a question concerning the art market and art fairs: People say that fairs mostly offer higher quality art than museums and biennials. Areas not covered by the art market often remain unmentioned. Under these circumstances, do you think it is possible to evaluate art objectively?

**J.K.**

I am totally aware of this problem, I read about it in an article on Venice, Kassel, Münster, etc. in 2007. The question is whether it is possible nowadays to differentiate between the countless biennials, the Documenta, other big events or the famous action houses and the innumerable art fairs? Every single aspect is dominated by the market which has always been that way. But if it is the price or certain people that determine the value of a piece of art then there is a strong need for immediate action.

**M.G. / L.K.**

Es gibt im Theater ja die Theorie, dass Zuschauer, die am Rand einer Tribüne sitzen, sich immer in die Mitte denken. Als Künstler hat man sozusagen eine Sonderstellung, man ist Autor und Betrachter, und in Ihrem Fall sind Sie ja auch noch Akteur. Ist das für Sie ein Spiel mit den wechselnden Rollen und welche Positionen nehmen diese Rollen untereinander ein?

**J.K.**

Jeder Künstler ist Autor und Betrachter. Ab einem bestimmten Punkt ist ein Bild fertig oder eine Werkgruppe abgeschlossen und stellt sich der Betrachtungsweise einer Öffentlichkeit, die mit der meinen nicht übereinstimmen muss. Was in meinem Fall die Anwesenheit im Bild betrifft, über den gelegentlichen Vorwurf des Narzissmus in den 70ern hinaus, sehe ich mich als Material, auch als Stellvertreter für das jeweilige Menschenbild. Als Autor im Bild unterstreiche ich auf subtile Art und Weise die Authentizität der Bildaussage oder -intention (des Bildtextes). Auf andere Art und Weise habe ich in der sehr aus dem Schwarz agierenden Werkgruppe „Very de Nada“ mit dem Rollentausch Autor/Betrachter gespielt, explizit in der Arbeit „Gespannte Spanner“. Das Bild betrachtet den Betrachter, „lichtet ihn ab“ beim Betrachten.

**M.G. / L.K.**

In Ihren neueren Arbeiten verzichten Sie auf Objekte wie Tische, Stühle, Hüte, Stöcke etc. Nun stehen Haare als Handlungsrequisit im Mittelpunkt. Geht es um eine Verschmelzung mit dem grundsätzlich Anderen, ein Verwachsensein des Männlichen mit dem Weiblichen? Die Haare scheinen ein Art wüstes Eigenleben zu entwickeln, mit dem die Person unweigerlich und untrennbar verbunden ist. Wird hier die Sehnsucht nach Annäherung abgelöst durch die Sehnsucht nach Freiheit?

**J.K.**

Die neuere Werkgruppe, die in Gänze noch nicht das Licht der Öffentlichkeit erblickt hat, trägt den Arbeitstitel „Wackelkontakt“. Ein Teil, auf den Ihre Frage abzielt, hat den Titel „Aesthetische Paranoia“. Ich, ein großes weißes Bett und 3,60 Meter langes, schwarzes Haar in einem nicht näher definierten Raum. Sinnlichkeit und Kältezonen, Überhitzung und Schrumpfung, Ernst und Lächerlichkeit, destillierte Momente dieser feierlichen, paranoiden Bildekstasen. Wie so oft sind es Zonen des Unaussprechlichen und Unerklärbaren, die Bild geworden sind. Und wie so oft bei mir geht es in immer neuen Formulierungen um das Alleinsein im Raum und in der Welt und alles, was an seidenen Fäden daran hängt. Entscheidend ist für mich, neue Ahnungsräume oder -zustände zu schaffen, in mehr oder weniger kontrollierten Bildanfällen. Der bereinigte Bildraum macht Platz für den Betrachter und fordert ihn auf einzutreten.

**M.G. / L.K.**

Bei Ihren Arbeiten nimmt man immer auch einen Rhythmus wahr, der durch die Titel verstärkt wird. Es schwingt eine Art Sound in der Luft. Søren Kierkegaard schreibt, „die abstrakteste Idee, die sich denken lässt, ist die sinnliche Genialität,“ die er am besten über die Musik verwirklicht sieht. Welche Bedeutung haben für Sie Sprachrhythmus und Musik?

**J.K.**

Titel stehen bei mir als Teil der Arbeit, keineswegs als Erklärung. Sie sind eine weitere Ebene. Wenn ich dabei vom Sound oder Klang dieser Wörter spreche, wie z. B. Sonntagsneurosen oder Zweismalkeitsimagination etc., dann rechne ich mit ihrer bildöffnenden oder den Bildraum erweiternden Dimension. Das Wortgebilde ragt ins Bild – so könnte es im besten Fall sein. Jemand schrieb mal über die großen, blauen Bilder des desaströsen Ich: „Die Augen hören den Soundtrack der Bilder, der durch den Titel verstärkt wird.“ Eine interessante, sinnliche Wahrnehmungsformel – hat mir gefallen. Zu ähnlich erhöhter Wahrnehmung über das Wortbild kommen wir ja auch in der Dichtung oder beispielsweise in der experimentellen Lyrik. Dada, Artaud, Celan, Rilke, Hölderlin oder ihr Landsmann Jandl und andere stehen für Wortneuschöpfungen für diese Bilder und Klänge, die keine Frage beantworten, aber Aufmerksamkeit für die Frage schaffen.

**M.G. / L.K.**

Zum Abschluss noch eine Frage, die den Kunstmarkt und die Messen betrifft. Es wird behauptet, dass mittlerweile auf Messen eine höhere künstlerische Qualität zu sehen ist als in Museen oder auf Biennalen. Nicht erwähnt werden bei solchen Behauptungen die vom Markt nicht besetzten Felder. Kann in einem solch inflationären Supermarkt überhaupt noch eine ausdifferenzierte Wahrnehmung von Kunst stattfinden?

**J.K.**

Ich habe diese provokante These auch wahrgenommen, in einem Artikel über Venedig, Kassel, Münster etc. (2007). Aber Kernfrage ist, wieweit die fast 100 jährlich weltweit stattfindenden Biennalen, die documenta und andere Großveranstaltungen oder die völlig verändert auftretenden Auktionshäuser von den vielen Kunstmesse zu trennen sind. In alles spielt der Handel, der Markt, letztendlich hinein – er beherrscht die Szenerie. Das war schon immer so. Wenn es aber so ist, dass nicht mehr die Kunst der Wert an sich ist, sondern die Summe, die gezahlt wird, oder die damit in Verbindung gebrachten Personen, dann sieht es für die Kunst nicht gut aus. An sich sollten wir uns über den fast inflationären Zuspruch im Sinn von „ohne Kunst geht gar nichts“ freuen, aber in seiner Beschleunigung und Endlosbewegung nach immer mehr und neu wäre eine Ermüdung oder Verlangsamung fällig. Ab dann ist auch die angesprochene ausdifferenzierte Wahrnehmung wieder im Spiel, die auch außerhalb dieses Hypes nach wie vor möglich ist – dafür benötigt man Zeit und eine eigene Vorstellung. Ein Unbehagen – obwohl wir wissen, dass Kunst, Geld und Macht immer eine Allianz bildeten – bleibt.



## IN AN EMPTY HOUSE

Once I really did see nothing in the theater, which doesn't mean I saw nothing. On the contrary. I could see EVERYTHING that was going on down on the stage. But, hard to say, later, the bodies were being cast into a level of space like those who have fallen, and I was very high above them in the completely empty Burgtheater, well, up in the fourth balcony or so. I was sitting there secretly, so the director couldn't see me – and others too weren't supposed to (see) (him) and what he was trying to do with the people down there. Only he was supposed to see (the scenes) which he had just rehearsed. But before that, there was something: I was placed up there in a nest, a box, while those who were supposed to be working down below were still taking a break, and that's how the theater was before the people below poured into that level (space) without end ... completely empty for a while. So I was sitting up there, an old crow in a velvet nest which no little ones would ever enter because I, the observer without anything that she might have observed, was just as empty inside as the whole giant theater-house, no thoughts, and so, while that giant empty space poured over me from all sides (and at the same time withdrew from me again!), I waited for a movement, any moment, from below. And because I was waiting, completely calm (the most excellent movement of all!) and completely alone, it dragged me irresistibly down, ending that wonderful calm, falling into the emptiness of an unstoppable movement which penetrates into another, equally unstoppable movement, without knocking first, one that might spread across the stage level down below, like a prairie fire and simultaneously its own extinguishing, but when?, as if the bodies were being poured over the fire in buckets; and if this level of the stage were to spread out endlessly, the bodies too might keep on moving endlessly, and I would finally get to be a part in this movement which would be so carefully thought up, calculated, organized by the director and nevertheless finally without end or aim to shoot for by shooting over it. But an author never gets to be a part, has no part of a part, at the most: an author partitions. And actually all bodies are the same in this infinite space, on this level with no finality, and thus no movement can excel another, and thus all movements are but a single one that all merge into. For nature embraces them wherever they are. I used to think: every movement had its own face, every presence its own coloring, the leaf not serving the tree, the tree not the park, where it took root ... many years ago. There are solid apparitions and soft ones, if no one stops them. The director does not permit people to become close friends like trees in the forest where they grow of their own free will. Everything willing is also free not to be. That should be clear. The heavens cry: I am your friend! You can depend on me, the weather won't be like the forecast, and the spokesman for the chorus has told you, it will be as I say! Thoughts can be ordered and collected, we can't, we trees. Actors say the same thing, but it doesn't help them. I am sitting up here and waiting for the director's inevitable intrusions into life so that I can collect myself again afterwards at least in part, because I don't like seeing people being given orders, I prefer seeing springtime green which might have preferred being another color, and is only the way it is maybe because I just like it so much. Why should I confuse something unheralded with a forecast that hasn't come about yet but is expected, with something the forecast is supposed to be about? Up here no forecast can penetrate my emptiness anymore, and no-body down below can do anything that might even remotely be guided by my gentle touch. Even though I'm the one who wrote the play! Heaven only knows how, okay, heaven does know, but the forecast is predicting something else than what heaven was planning for today. Any moment now it'll happen down below that the people will be yelled at so they shift their position into this or that time here or there, into some prescribed track for them down there which is actually no time, just, well: timelessness. That is why there are – no matter how much the director tortures himself – no precise positions to pass out to the people. That is exactly it! You can't cast what they are supposed to do on stage like lots; you can't even distribute them a basic train of thought. No, no train of thought is running here now, despite the fact those would be the only compartments where all of them might be able to unfold, where they might find their questions and answers, which the director has already addressed a thousand times. There is no determination anymore, neither for the actors down below nor for me up here in an empty space. Nothing relates to me because I am not even there! And that is why those down below cannot relate with each other. Is their movement a change of position or is it supposed to move others who are not even there at the moment? As for me up here, I can hardly move any more than Mount Dachstein way up high because nothing relates to me, and I can't relate to anything that may soon be happening down there. Since no one knows that I am sitting up here, I am not here at all. I've dropped out. You won't hear a single peep from me! (Okay, before I dare utter a sound, I'd sooner bite off my tongue!) Nature does not like emptiness. It abhors it, everyone knows that. But still everything is based on the nature of bodies – in particular the stone that drops. That is where the desire to calculate nature began. My play was the beginning of the director's desire to calculate the bodies, and now they go into withdrawal first, even though they'll be coming soon. They are withdrawing, still, they will have to stay longer: later. Longer? Starting when? They always get detention. They have to be nature, stay nature, but everything the director wants from them is against their nature.

## IN EINEM LEEREN HAUS

Im Theater habe ich einmal wirklich das Nichts gesehen, was nicht heißt, daß ich nichts gesehen hätte, im Gegenteil! Ich konnte ALLES sehen, was sich unten auf der Bühne abgespielt hat, aber, schwer zu sagen, die Körper waren dann, später, unten in die Ebene geworfen wie Gefallene, und ich war sehr hoch über ihnen, im vollkommen leeren Burgtheater, aber oben im vierten Stock oder so, da bin ich gesessen, heimlich, damit der Regisseur mich nicht sieht, und auch andere sollten ihn und was er mit den Menschen dort unten zu machen versuchte: nicht sehen. Nur er durfte sehen, die Szenen, die er gerade geprobt hat. Aber davor, da war etwas: Ich wurde dort oben in ein Nest gesetzt, eine Loge, während diejenigen, welche unten arbeiten sollten, noch Pause gemacht haben, und so war das Theater, bevor die Menschen unten in die unendliche Ebene geströmt sind, eine Weile vollkommen leer. Ich bin also dort oben gesessen, eine alte Krähe in ihrem Plüschnest, in das keine Jungen mehr hineinkommen werden, weil ich, die Betrachterin ohne etwas, das sie hätte betrachten können, innen ebenso leer war wie das ganze riesige Theater-Haus, ohne Gedanken, und so habe ich, während der riesige leere Raum von allen Seiten auf mich eingeströmt ist (und sich gleichzeitig vor mir auch wieder zurückgezogen hat!), unten jeden Moment eine Bewegung erwartet. Und indem ich sie in völliger Ruhe (die ausgezeichnetste Bewegung von allen!) und vollkommen allein erwartete, hat es mich andererseits, um diese wunderbare Ruhe zu beenden, unwiderstehlich hinuntergezogen, der Leere entgegenzufallen, in einer unaufhörlichen Bewegung, die in eine andere, ebenfalls unaufhörliche, Bewegung eindringt, ohne vorher anzuklopfen, welche sich über die Bühnenebene unten ausbreiten würde wie ein Flächenbrand und sein Gelöschwerden zugleich, nur wann?, als würden die Körper aus Kübeln dorthin ins Feuer geschüttet, und wenn diese Ebene der Bühne sich unendlich ausdehnen würde, so würden sich auch die Körper unendlich und immerwährend weiterbewegen, und ich würde endlich einmal Teil dieser Bewegung sein, die doch vom Regisseur so genau ausgedacht, berechnet, angeordnet wäre und dennoch letztlich ohne Ende und Ziel, auf das man schießt, indem man über es hinauschießt. Aber der Autor ist nie ein Teil, und er ist auch kein Teil von einem Teil, er kann höchstens: teilen. Im Grunde sind alle Körper dann, in diesem unendlichen Raum, auf dieser endlosen Ebene, gleich, und daher kann keine Bewegung vor einer anderen ausgezeichnet werden, und daher sind alle Bewegungen nur eine einzige, in die sie zusammenfallen. Denn Natur umfängt sie, wo immer sie sind. Ich hatte früher gedacht: jede Bewegung hat ihr eigenes Gesicht, jedes Vorhandene hat seine eigene Färbung, das Blatt dient nicht dem Baum, der Baum nicht dem Park, wo er seinen Platz eingenommen hat, vor vielen Jahren. Es gibt feste Erscheinungen und weiche, wenn man sie nicht behindert. Der Regisseur läßt das bei den Menschen ja nicht zu, daß sie sich so eng miteinander befreunden wie die Bäume im Wald, wo sie freiwillig gewachsen sind. Alles was freiwillig ist, darf schon einmal nicht sein, das steht fest. Der Himmel schreit bereits: ich bin Ihr Freund! Verlassen Sie sich nur auf mich, das Wetter wird nicht so, wie der Bericht und sein Chorführer es Ihnen ausrichten, es wird so, wie ich es sage! Die Gedanken lassen sich ordnen und sammeln, wir aber nicht, wir Bäume. Das sagen die Schauspieler ja auch, aber es nützt ihnen nichts. Ich sitze also dort oben und warte auf die unvermeidlichen Eingriffe des Regisseurs ins Leben, um mich danach einigermaßen wieder zu sammeln, denn ich sehe nicht gern, wie Menschen Befehle erteilt werden, ich sehe lieber das Frühlingsgrün, dessen Farbe vielleicht auch gern eine andre wäre und vielleicht nur deshalb ist wie sie ist, weil sie mir halt so gut gefällt. Wieso verwechsle ich jetzt das Unangekündigte mit dem Bericht, der noch nicht kommt, aber erwartet wird? Und sogar mit dem, wovon der Bericht handeln soll? In meine Leere dort oben kann kein Bericht mehr dringen, und es können keine Gestalten dort unten irgend etwas tun, das auch nur irgendwie, mit sanftester Hand, von mir gelenkt wäre. Dabei habe ich doch das Stück selbst geschrieben! Weiß der Himmel wie, na, er weiß es ja, aber der Bericht sagt etwas andres aus als der Himmel heute vorhat. Dort unten wird es jeden Moment anfangen, daß die Leute angeschrien werden, damit sie ihren Ort in der und der Zeit dort und dorthin verlagern, auf der ihnen unten vorgezeichneten Bahn, die aber keine ist, sondern eben: eine Unendlichkeit. Daher gibts, soviel sich der Regisseur auch abrackert, keine präzisen Standorte unter die Leute zu verteilen, das ist es nämlich! Man kann ihnen was sie auf der Bühne tun sollen nicht wie Lose zuwerfen, nicht einmal ein Grundzug kann ihnen zugeteilt werden, nein, der Grundzug fährt diesmal nicht ab, obwohl er der einzige ist, in dessen Abteilen sich alle entfalten können, in denen sie ihre Fragen und Antworten finden sollen, welche ihnen der Regisseur bereits tausendmal vorgesagt hat. Es gibt also keine Bestimmtheit mehr, nicht für die Schauspieler unten, nicht für mich dort oben im leeren Raum. Auf mich bezieht sich nichts, denn ich bin ja gar nicht da! Also können sich die dort unten auch nicht aufeinander beziehen. Ist deren Bewegung eine Ortsveränderung, oder besteht sie darin, daß sie wiederum andere bewegen sollen, die aber zur Zeit gar nicht da sind? Ich selber hoch droben kann mich so wenig bewegen wie der Dachstein, weil sich ja nichts auf mich beziehen und ich mich also auch auf nichts, das dort unten gleich kommen mag, beziehen kann. Da keiner weiß, daß ich hier sitze, bin ich überhaupt nicht da. Ich bin herausgefallen, aus mir bricht ja nicht einmal ein Ton hervor! (Na, bevor ich mich einen Ton von mir zu geben traue, beiße ich mir lieber die Zunge ab!) Also die Leere ist das was die Natur nicht will. Sie scheut davor, das ist ja bekannt. Und doch bestimmt sich alles nach der Natur, der Körper, der Stein, der fällt, sogar ganz besonders. Mit ihm hat es angefangen, daß man die Natur berechnen wollte. Mit meinem Stück hat es angefangen, daß der Regisseur die Körper berechnen wollte, und jetzt entziehen sie sich schon im vorhin- ein, auch wenn sie gleich kommen werden. Sie entziehen sich, werden später aber trotzdem: länger dableiben müssen. Länger ab wann? Sie müssen immer nachsitzen. Müssen Natur sein, Natur bleiben, aber alles, was der Regisseur mit ihnen vor-



Costumes stock / Vereinte Bühnen / Vienna

Good thing that I put all their laws out of commission!, just by making myself invisible and then vanishing completely. Just by being placed here in an empty house without anyone knowing, everything that they shall be doing down below, downcast like me, has vanished, been gobbled up by nature before it got to be done. The ropes are fraying, and all of us shall most certainly tumble into the emptiness quite soon. The reason being: since I am missing, the site of those moving beings in the theater is nullified, and they will have to become the site themselves. Yes, they become the site by there not being anyplace for me to sit. But since there is no place for me to sit, I just go and take the place of everyone who is supposed to be acting here. Just give me your place to sit, and I'll go check it at the cloakroom! The issue keeps building up quickly, and the one keeps changing into the other, and the bodies are being broadcast (without remote) from one site to another. I won't give up my place to sit, I'll swallow the whole room by disappearing continuously (disappearing as the utmost, the one and only means of self-assertion!). I don't need room anymore (I can really just swallow it), because I am gone and won't leave any room for all these actors to breathe although I am completely ineffective. I was once the way these actors were supposed to be, but that way is way off now. And everything the director might still want has disappeared in their bottomless dustbags, the ones they were supposed to clean their path into nothingness with and make new ones: altogether. Now the way there has dissolved into what it used to be: nature. You see, and nature is exactly what I had put out of commission! The way itself wound itself (and its goal-oriented will) up – no down – like Ariadne's thread which rolled itself into a sleeping animal and became some kind of heavenly body man describing an orbit, the most perfect movement of all, while everything down below that might still be played out (immediately, when? later, always) can only be imperfect, violent, maybe straight, no not straight!, but straight on (in Vienna people say "straighten up" when they want something to stop), which would be the falsest movement of all.

hat, ist gegen ihre Natur. Wie gut, daß ich deren Gesetze alle außer Kraft gesetzt habe!, und zwar indem ich mich unsichtbar gemacht und dann ganz habe verschwinden lassen. Gerade indem ich dort hineingesetzt worden bin ins leere Haus, ohne daß es irgend jemand weiß, ist alles, was die dort unten machen werden, verfallen wie ich, verschwunden, von der Natur aufgefressen, bevor es überhaupt getan werden konnte. Die Halteseile reißen, und wir werden gewiß gleich alle miteinander ins Leere stürzen. Der Grund dafür besteht darin, daß, indem ich fehle, der Ort der im Theater sich Bewegenden aufgehoben wird, und sie selbst der Ort werden müssen, ja, sie werden zum Ort, in dem wiederum ich keinen Platz habe. Aber indem ich diesen Platz nicht habe, nehme ich auch allen, die hier agieren sollen, den ihren sogleich ab. Geben Sie mir nur Ihren Platz, ich hänge ihn derweil in die Garderobe! Das schaukelt sich immer schneller gegenseitig auf, denn eins schlägt dauernd ins andre um, und die Körper werden, ohne Fernbedienung, von einem Ort zum anderen übertragen. Ich mache nicht Platz, sondern verschlinge den ganzen Raum, indem ich unaufhörlich verschwinde (Verschwinden als äußerste, einzige Selbstbehauptung!). Ich brauche wiederum keinen Raum mehr (kann ihn also ruhig verschlingen), weil ich ja weg bin und all diesen Schauspielern, obwohl ich total unwirksam bin, keinen Platz zum Atmen lasse. Ich war ursprünglich einmal der Weg, den diese Schauspieler gehen sollten, aber jetzt ist dieser Weg eben weg. Und alles, was der Regisseur noch wollen könnte, verschwindet in ihren bodenlosen Staubsäcken, mit denen sie ihren Pfad ins Nichts säubern und damit überhaupt erst: herstellen sollen. Der Weg hat sich jetzt in das aufgelöst, was er ursprünglich war, Natur. Sehen Sie, und genau die hab ich ja außer Kraft gesetzt! Der Weg hat sich und sein zielgerichtetes Wollen ab-, nein, aufgespult gleich einem Ariadnefaden, der sich zusammengerollt hat wie ein schlafendes Tier, und wurde eine Art Himmelskörper, der Kreise beschreibt, also die vollkommene Bewegung schlechthin, während alles was dort unten sich noch abspielen könnte, sofort, wann?, später, immer, nur unvollkommen sein kann, gewaltsam, vielleicht gerade, nein gerade nicht!, sondern: geradeaus (in Wien sagt man: „haltaus“, wenn etwas sofort anhalten soll), was überhaupt die falscheste von allen Bewegungen wäre.









**TIME PASSES, BUT SPACE JUST LINGERS ABOUT BETWEEN SPATIALDISCOURSE AND DISSOLUTION**

Space is an indispensable, prevailing condition in art and science. Since it is a basic category in art's operation, in creative perception and in theoretical abstraction, it must be constantly redetermined. Space is an essential postulation in contemporary efforts in the domains of theory and system to gain greater insight into the embedding of social issues at the nodal point of the time-space intersection. In the production of history, space is a component, just as time is a component in the production of placement (localisation). The following is an attempt at an approach.

**SPACE AS A SOCIO-HISTORICAL PLACE, ON SPATIAL DISCOURSE**

"The site position is determined by the immediate adjacency between points or elements, which can be formally described as mathematical sequences, trees, and matrices. We are living at a time in which Space is featured to us in the form of its relations to the position." (1) The spatial can be interpreted as a structuring medium by which social relations are fostered. Conflicts and clashes for places and localities can be seen as a spatial striving for effect, social conditioning, and power. "Spatial-areas" are therefore the effect and origin of these very conflicts, as well as being an important strategy for densification through poesis: of expression, of texture, and of form. In order to recognise socially suitable space, it is essential to differentiate between the material existence of social space and its social dispositions. Through the common practice of social appropriation by social subjects, a loading of significance occurs and can be ascertained in the physical realm just as a social area or space is materially ascertained.

Direct access to the spatial discourse of a prior reality is therefore, theoretically speaking, impossible. Hence, a spatial-locality is characteristically a construct based on specific constellations of social relations which occur at a concrete time and space. In his earlier works, Foucault discusses the "Spatialization of discourses," best described in his studies about the origins of madness and of psychiatric institutions, as well as the reorganization of medical knowledge and of the clinical complex. The spatial-area becomes relevant in the social fabric of its institutions. The socially produced order of discourses creates spaces which Foucault describes as "Heterotopias," "other Rooms," or "Counter-Spaces," such as psychiatric hospitals, prisons, barracks, cemeteries, theatres, gardens, museums, libraries, and the like.

In contrast to the term "Utopia," which is reserved for things and notions which actually have no location, the term "Heterotopia" is applicable to "completely different Rooms." In a pathological context, a Heterotopia denominates the disposition of an abnormal position of cells; it is an aberration from the normal topology, a divergence from the usual arrangement, principally Other beyond the order of the existent, which mostly is reflexively organized and constructed on a principle beyond our access. Heterotopias are thus about the transformative contingencies of the given and their respective transformative areas. These are Rooms and yet Counter-Rooms and still Other-Rooms. They are places beyond all location. These are real spaces, effectively, wherein the edifices of society are erected: "Counter-Spaces," so to speak the factually realized utopias in which the very sites within the culture are simultaneously represented and disputed. They are certainly places outside other places, although they can actually be located. Therefore, Heterotopias are those places in a society which in their very structures are totally or partially made intrinsic to the existing order principle, or they can upset the inherent order principle against the presumed disorder in society. In this way, Heterotopias create a reduced image and counter-image of society.

A society is not really ordered through a single metastructure, but rather by an accumulation of the most diverse, heterogenous effects of power. Heterotopias represent exactly these imaginary metastructures, which are then effectively realized utopias, because within them, any ideal order is functional, and the whole of society has been perennially crisscrossed by the heterogenous balance of power. It is either that Heterotopias have to create or reveal illusionary spaces, in which the entirety of the realm of the real and all placements of human life are confined or revealed as even more illusory, or in which an entirely other "Room" is created, another real space which is so consummate, so elaborate, so well-ordered that it starkly contrasts with our disorderly, disparate, wayward chaotic space.

The Heterotopia may, in a single location, consolidate several rooms, various placements which are inherently incongruous. The particular rapport of Heterotopias and temporality is such that it ruptures the linear order of time. Heterotopias are often combined with time ruptures, which one could perhaps best describe as "Heterochronias." These heterochronic Heterotopias always presuppose a system of accession exclusion, which simultaneously create the effects of isolation and permeability. A Heterotopic place is not easily nor readily accessible. One can only gain access with a certain permission and/or after the completion of specific rituals. There are Heterotopias as well which appear quite accessible, but conceal peculiar

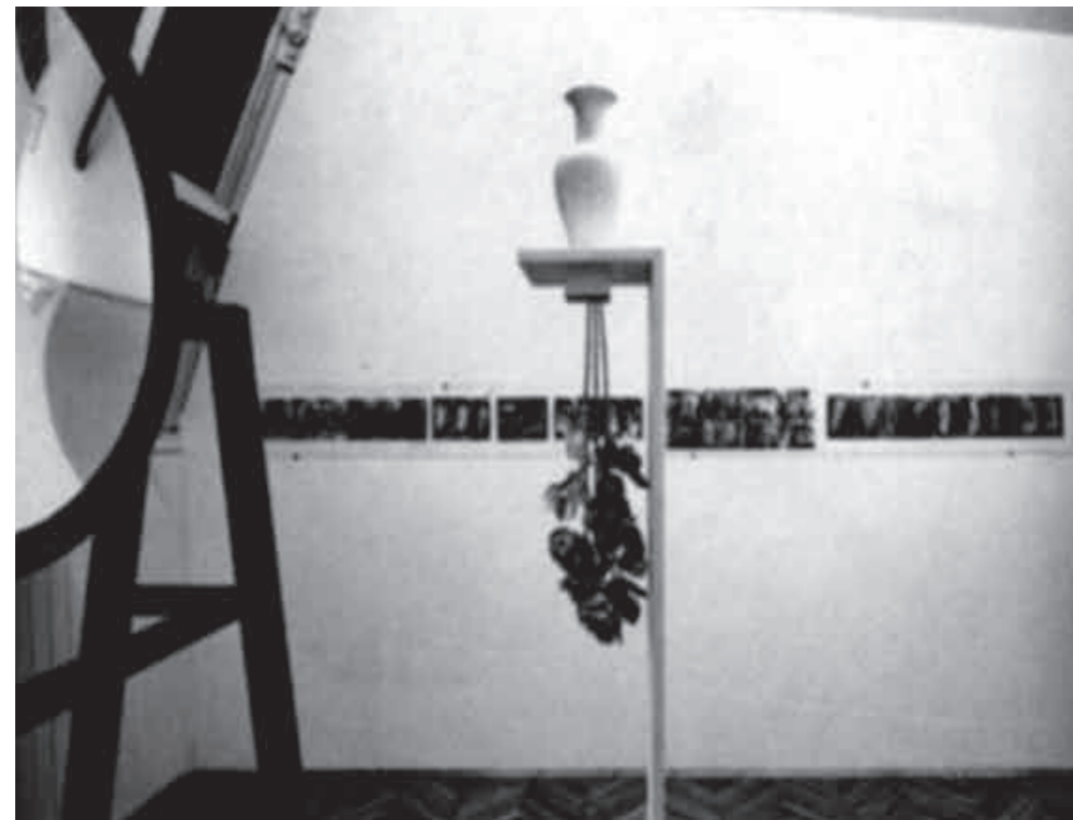
**DIE ZEIT GEHT VORAN, ABER DER RAUM LUNGERT BLOSS HERUM ZWISCHEN RAUMDISKURS UND AUFLÖSUNG**

In der künstlerischen Arbeit und Forschung ist der Raum eine der Bedingungen, von der abzu-sehen nicht möglich ist. Als Grundkategorie künstlerischer Handlung, kreativer Vorstellung und theoretischer Abstraktion muss dieses Phänomen immer wieder neu bestimmt werden. Raum ist das Grundaxiom der heute stattfindenden Bemühungen, Theorien und Systeme zum Verständnis der Einbettung gesellschaftlicher Fragen am Schnittpunkt der Raum-Zeit-Knotenpunkte zu finden. Der Raum wird Bestandteil der Produktion von Geschichte, genauso wie die Zeit Bestandteil der Produktion von Verortung wird. An dieser Stelle der Versuch einer Annäherung.

**RAUM ALS SOZIALHISTORISCHER ORT, DER RAUMDISKURS**

„Die Lage wird bestimmt durch Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen, die man formal als mathematische Reihen, Bäume oder Gitter beschreiben kann. Wir leben in einer Zeit, in der sich uns der Raum in Form von Relationen der Lage darbietet.“ (1) Raum kann als strukturierendes Medium verstanden werden, durch das sich soziale Beziehungen entfalten. Kämpfe um Räume und Orte können auch als Kämpfe um verräumlichte Wirkung, soziale Ausprägung und Macht gefasst werden. Räume sind daher Effekt und Ausgangspunkt dieser Kämpfe und ein wichtiger Punkt der Herangehensweise für eine Verdichtung (poesis) von Ausdruck, Textur und Form. Um sozial angeeigneten Raum zu erkennen, wird es nötig, den physischen Raum der materiellen Existenz vom sozialen Raum der Gesellschaftsstrukturen und Subjektpositionen zu unterscheiden. Über die alltägliche Praxis der Raumeignung durch soziale Subjekte wird sowohl der physische Raum mit Bedeutung aufgeladen wie der soziale Raum materiell fixiert. Ein unmittelbarer Zugriff auf eine dem Raumdiskurs vorgängige Wirklichkeit ist aus theoretischer Sichtweise unmöglich. So ist die Ausprägung eines Ortes Konstruktion aufgrund einer bestimmten Konstellation sozialer Beziehungen, die an einem konkreten Ort und zu einer konkreten Zeit zusammentreffen.

Foucault hat in seinen frühen Arbeiten die „Verräumlichung“ von Diskursen beschrieben (z. B. in seinen Studien zur Entstehung von Wahnsinn und psychiatrischen Anstalten oder der Reorganisation medizinischen Wissens und des klinischen Komplexes). So wird Raum als Sozialgefüge von Institutionen relevant. Die gesellschaftlich produzierte Ordnung von Diskursen bringt Räume hervor, die Foucault als „Heterotopien“, „andere Räume“ oder „Gegenorte“ beschreibt (psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Kasernen, Friedhöfe, Kinos und Theater, Gärten, Museen, Bibliotheken usw.). Gegen die Bezeichnung „Utopie“, die nur Dingen und Vorstellungen vorbehalten ist, die tatsächlich keinen Ort haben, tritt die Bezeichnung der „Heterotopien“, der vollkommen anderen Räume.



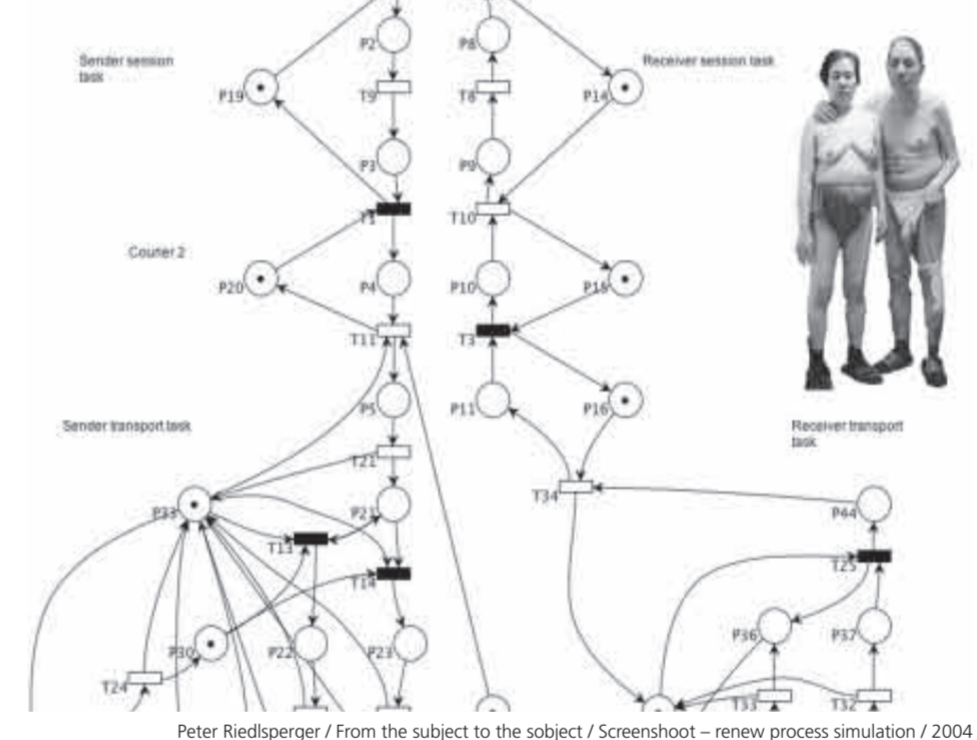
Henri Bouasse / Experiment of the inverted bouquet of flowers / 1988

Im pathologischen Kontext bezeichnet Heterotopie die Disposition einer anormalen Lage von Zellen, eine örtliche Abweichung von normaler Topologie, normaler Anordnung, grundlegend Anderes jenseits des Bestehenden – zumeist reflexiv legitimiert und konstruiert von einem Prinzip jenseits unseres Zugriffs. Themen sind so die Veränderungsmöglichkeiten des Gegebenen selbst und dessen Veränderungsgebiete. Andere Orte werden sozusagen zu Keimzellen, zur Bedingung wie zum Katalysator und Effekt von Differenz und Veränderung des Gegebenen. Sie sind zwar Räume, zugleich aber auch Gegenräume – Räume und andere Räume, Orte jenseits aller Orte. Sie sind wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineinkonstruiert sind, sozusagen Gegen- oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert und bestritten sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, obwohl sie tatsächlich verortet werden können. Heterotopien sind also diejenigen Orte in einer Gesellschaft, die deren Struktur ganz oder zum Teil zu ihrem eigenen internen Ordnungsprinzip machen oder dieses interne Ordnungsprinzip

exclusionary factors. Anyone/everyone may enter these Heterotopias but actually, it is only an illusion: one may believe one has entered or gained access yet one is excluded. Heterotopias are established in negation to all kinds of "other Rooms," manifest in a creative subversion against the prevailing spatial qualifications. These spatial qualifications embody reality as a factual result. Heterotopias incorporate an illusion; they are transformed, disparate order. Herein resides the imaginary of a reality as its Other, as potentially unreal. Reality always appears to compress, not in the least fragmentarily, on the surface of a no more irreducible creation of the imaginary as its own incrustation, so to speak. Ordering and ordered reality acquire a greater illusion, a mutually incorporating, registering interaction, which perpetually spins between actual or real spaces and Heterotopias. The Heterotopic mode of real illusions acts as granter as well as antagonist of the very existing spatial order of reality. On the basis of the Other of the Heterotopias, the Other initially actualises itself as the identical Other of the Heterotopias. The principal Other, as the alternating motive of movement of orders, is made invisible not only through means of the expressed co-meaning, but also through a means of ordered accessions of the Other, whose emergence is fomented elsewhere. Of the reality-transformative potential of Other Spaces, they decide and compose initial order, but then become space and make the Other – primarily, namely Another Space, experienceable.

**IMAGINARY SPACE AND SPATIAL DISCOURSE**

The Other is experienced in human beings through its mirror image. This finding of Lacan's is the very inception of the psychological ego. The discovery of its mirror image establishes the imaginary. It lends an identification of the body to a place in which it is not present or locatable. In order to elucidate the Mirror Stage, Lacan employs a classical experiment conducted by Henri Bouasse which is referred to as "The Experiment of the Inverted Vase." The experiment entails an inverted vase which has been positioned in front of a concave mirror under which a bouquet of flowers is hung upside down. Yet the concave mirror provides an image of the vase in an upright position with the bouquet of flowers in it.



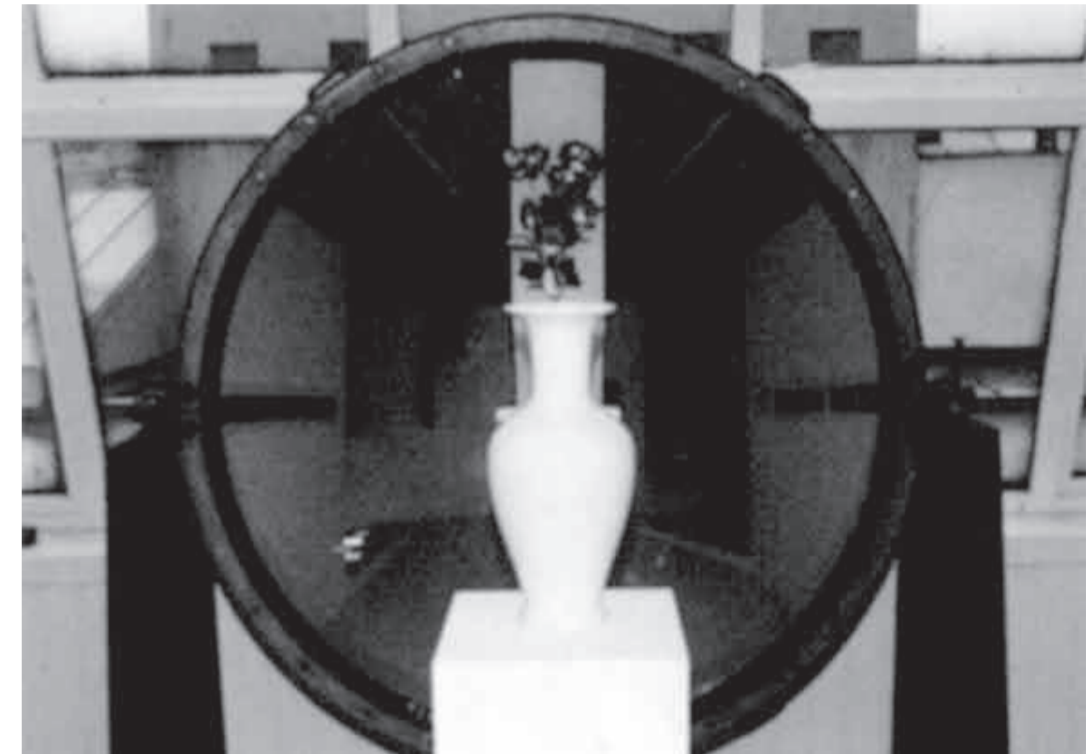
Peter Riedlspenger / From the subject to the subject / Screenshot – renew process simulation / 2004

Most important is the discovery that the Mirror Stadium comprises not only the discovery of one's own image, but the fact that between the mirror and the Subject a "First Room" constantly opens up and ever forcefully expands. At its end is the Horizon, which acts as the border of the Mirror Stadium. Beyond the Horizon is the Real. With the aid of the Imaginary and the Symbolic (the Realm of Signs), the Subject creates a Space which is confined by the Horizon. In order to affirm this, it is necessary that the Ego have its own proper position, which is the body. Based on the Lacanian terminology of the Three Orders, this body, in turn, must be reconverted into an object in order to gain knowledge about itself. The whole of perception originates from the Mirror Stage and is then eventually transmitted from the face and body to the Other (otherness). (The big Other designates a radical alterity.)

The psychological localisation bears an analogy to optics. Lacan: "The optical images display disparities – some are purely subjective (those that are referred to as virtual), while others are real, so to speak. That is to say that they behave as Objects and should be treated as such. Optics are based entirely on mathematical theory, without which it would be impossible to structure these as such. In order for an optic to be granted, it is necessary that each given point have one point and a given Real Space, which shall then be a point which corresponds with another room, which is the Imaginary Space. That is the fundamental structural hypothesis." (2) The blending of inner-space and an outer-space, between the virtual and the real,

gegen die angenommene Unordnung in der Gesellschaft wenden. Insofern bilden Heterotopien ein verkleinertes Ab- oder Gegenbild zur Gesellschaft. Da eine Gesellschaft allerdings nicht wirklich durch eine einzige Metastruktur geordnet, sondern eine Anhäufung verschiedenster, heterogener Machteffekte ist, repräsentieren die Heterotopien genau diese imaginären Metastrukturen und sind insofern realisierte Utopien, als in ihnen genau jene ideale Ordnung funktioniert, die in der Gesamtgesellschaft immer schon von den heterogenen Kräfteverhältnissen durchkreuzt wird.

Entweder haben die Heterotopien einen Illusionsraum zu schaffen, der den gesamten Realraum, alle Platzierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer bloßstellt, oder man schafft einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohl geordnet wie der unsere ungeordnet, missraten und chaotisch ist. Die Heterotopie vermag an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind. Das besondere Verhältnis der Heterotopien zur Zeitlichkeit ist so, dass sie die lineare Ordnung von Zeit durchbrechen. Heterotopien sind häufig an Zeitbrüche gebunden, d. h. an etwas,



Henri Bouasse / Experiment of the inverted bouquet of flowers / 1988

was man „Heterochronien“ nennen könnte. Diese heterochronen Heterotopien setzen immer ein System von Zugängen und Ausgrenzungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchlässig macht. Ein heterotoper Platz ist nicht ohne weiteres zugänglich. Man kann nur mit einer gewissen Zustimmung und mit der Vollziehung gewisser Rituale eintreten. Es gibt aber auch Heterotopien, die ganz offen aussehen, jedoch zumeist sonderbare Ausschlüsse bergen. Jede/r kann diese heterotopen Plätze betreten, aber in Wahrheit ist das nur eine Illusion: Man glaubt einzutreten und ist damit ausgeschlossen.

Heterotopien bilden sich sozusagen in Negation sämtlicher anderer Räume, offenbar in kreativer Subversion gegen bestehende räumliche Ordnungsklassifikationen. Diese räumlichen Ordnungsklassifikationen verkörpern im Faktischen wie im Ergebnis auf gewisse Weise Realität. Heterotopien verkörpern eine Illusion, sie sind eine transformierte, disparate Ordnung. Hier wohnt das Imaginäre einer Realität als ihr Anderes, potenziell Irreales. Die Realität scheint sich immer schon, und keinesfalls bruchlos, auf der Oberfläche eines nicht weiter zu reduzierenden, kreativen Imaginären zu verdichten, sozusagen als dessen kurzfristige Verkrustung. Ordnete und geordnete Realität schreibt sich realer Illusion ein, ein gegenseitig einverleibendes einschreibendes Wechselspiel, das sich unendlich fortspinnt zwischen den realen Räumen und den Heterotopien.

Der heterotope Modus realer Illusion wird zum Garanten wie Gegner der jeweils bestehenden räumlichen Ordnung der Realität. Ausgehend und anhand von Andersheit der Heterotopien, aktualisiert sich das jeweils Andere der Heterotopien erst als Identisches. Andersheit als das verändernde Motiv der Bewegung von Ordnungen wird dabei verunsichtbar nicht nur mittels der veräußerten Mitbedeutung, sondern auch mittels ordnender Zugriffe auf das Andere – was dessen Entstehen andernorts anfacht. Am wirklichkeitsverändernden Potenzial der anderen Räume entscheidet und setzt sich erst Ordnung, wird Raum und macht sein Anderes zuerst als einen – nämlich anderen – Raum erfahrbar.

**DER IMAGINÄRE RAUM UND DER RAUMDISKURS**

„Das Andere lernt der Mensch durch sein Spiegelbild.“ (2) Diese Aussage Lacans ist die Geburtsstunde des psychischen Ich. Die Entdeckung des eigenen Bildes begründet gleichzeitig auch das Imaginäre. Es führt zu einer Identifizierung mit dem Körper an einem Ort, an dem er nicht ist. Um das Spiegelstadium zu verdeutlichen, bedient sich Lacan eines klassischen Experiments von Henri Bouasse, des „Experiments vom umgekehrten Blumenstrauß“: Das Experiment besteht

is analogous to optics, and allows for a clear distinction between real and virtual, while simultaneously making this division impossible. It may arise that something subjectively virtual may be seen or perceived as real, although one may be well aware that it can in no way be real. "The Imaginary Space and the Real Space admix here. We don't really know anymore where the Subjective and Objective are (located)." (3) Lacan displays here the tight associations and disarray between reality and virtuality, which result in a deep interrelation of the Imaginary and the Real Spaces in the Subject. For Lacan, psychological maturation is initially a process of virtual reflection by the Subject and only then, in a second instance, is a real attainment of total control of one's own body possible. "That is, precisely what I always insist upon in my theory of the Mirror Stadium. The mere sight of the unmitigated body provides the Subject with an imaginary control of its body, which opposed to the real control, is one that is premature or precipitated." (4)

According to Lacan, this virtual, principally differentiated self-reflection of self-knowledge is the constitutive dimension of the Human, on which the entirety of its later fantasy realm shall be structured. "On this level, the body image affords the Subject the first form which allows the Subject to situate what the Ego is and that which it is not. Well now, shall we say that the body image is, when introduced into our schema, like the imaginary vase which contains the real floral bouquet. It is so, that we could imagine the Subject before its birth and the nascency of the Ego." (5)

This is how Lacan arrived at his famous formula, which so succinctly explains his spatial corporeality theory: "The unconscious mind is the discourse of the Other."



Peter Riedlsperger / Westasia / Video still / 2005

(6) It is firstly through the real external for the previously only virtual inner to be constituted as a real spatial-corporeal control of the Ego. The body, according to Foucault, is seen as an uncircumventable foundation of the spatial experience whilst also being a spatially saturated construct. The body is the zero point of the world, the place where paths and spaces intersect. Thereby, the body is nowhere; it is an utopian core in the center of the world, from which I proceed. The body is utopian, because in order for it to be experienced as an entity, it must make an effort to enter the Heterotopian space of the mirror.

This Heterotopia, namely that of the mirror, initially allocates a space to the utopian body experience. Firstly, the body becomes such an uncircumventable "place, from which there is no escape, to which I am damned." (7) The Heterotopically brokered incorporation of the utopia of a non-diffused, ego-adherent body in the finite space of a body is what altogether makes the body and ego able to be experienced as a merciless topos. Nothing short of utopias are also necessary in order to make it (the body) "vanish." The direction of impact of utopias consists in their entirely implementing a first-ever, ineradicable utopia, namely, that of a bodiless body.

All utopias seminally articulate a hope: to cause the body to disappear. I don't have to veg out in this skin anymore. Instead, I will have a bodiless body that is intently beautiful, immaculate, transparent, luminous, agile, unlimitedly powerful, of boundless endurance, free of all fetters, invisibly secured, and in perpetual transformation. The human body is the key player of all utopias. The role of the human body as a Heterotope is therewith included in installation, performance, and works of art. Therefore, it is about unmasking the very body as one of the oldest utopias. It is not about relocating a pre-existing biological body as other examples illustrate through vizard, tattooing, and maquillage, by means of a realized utopia, to another space, another place which is not directly of this world. This procedure would yet lay down a language only on the body, by resorting to all of the utopias contained in the body. Surface phenomena would emerge namely, the

darin, dass vor einem Konkavspiegel eine Vase (umgekehrt) aufgestellt und unter der Vase ein Blumenstrauß aufgehängt wird (Kopf nach unten). Im Hohlspiegel aber sieht man den Blumenstrauß aufrecht über bzw. in der Vase stehen.

Wichtig ist die Entdeckung, dass das Spiegelstadium nicht nur die Entdeckung des eigenen Bildes ist, sondern dass sich zwischen dem Spiegel und dem Subjekt ein erster Raum auftut, der sich immer stärker erweitert. An seinem Ende ist der Horizont als Grenze des Spiegelstadiums. Hinter dem Horizont ist das Reale. Das Subjekt schafft sich mithilfe des Imaginären und Symbolischen (dem Raum der Zeichen) einen Raum, der vom Horizont begrenzt wird. Um dies zu sagen, benötigt das Ich eine eigene Position, den Körper. Um etwas davon zu wissen, muss dieser Körper wieder zu einem Objekt gemacht werden. Die gesamte Wahrnehmung geht vom Spiegelstadium aus, die dann von Gesicht und Körper auf das Andere übertragen wird.

Diese psychische Lokalisierung ist eine Analogie zur Optik: „Die optischen Bilder weisen eigenartige Verschiedenheiten auf – einige sind rein subjektiv, das sind die, die man virtuell nennt, während andere real sind, das heißt, sich, von bestimmten Seiten, wie Objekte verhalten und als solche behandelt werden können. Eine Sache ist doch noch überraschender, nämlich die, dass die Optik vollständig auf einer mathematischen Theorie beruht, ohne die es absolut unmöglich ist, sie zu strukturieren. Damit es eine Optik gebe, muss jedem gegebenen Punkt eines realen Raumes ein und nur ein Punkt in einem anderen Raum korrespondieren, der der imaginäre Raum ist. Das ist die grundlegende strukturelle Hypothese.“ (3)

Die Vermischung von Innenraum und Außenraum, von real und virtuell, diese Analogie zur Optik, erlaubt eine klare Trennung zwischen real und virtuell, zum anderen macht sie eben diese Trennung unmöglich. Es kann der Fall eintreten, dass etwas subjektiv Virtuelles als real gesehen wird, obwohl man sich bewusst ist, dass es keinesfalls real sein kann. „Der imaginäre Raum und der reale Raum mischen sich hier. Wir wissen nicht mehr so recht, wo das Subjektive, wo das Objektive ist.“ (4) Lacan zeigt hier die engen Verknüpfungen und Verwirrungen zwischen Realität und Virtualität auf, die in einer innigen Verschränkung der imaginären und realen Räume im Subjekt resultieren.

Für Lacan ist die physiologische Reifung zuerst einmal ein Prozess der virtuellen Reflexion des Subjekts und erst in zweiter Instanz die wahre reale Erlangung der totalen Beherrschung des eigenen Körpers. „Das ist es, worauf ich in meiner Theorie des Spiegelstadiums insistiere – der bloße Anblick der vollständigen Form des menschlichen Körpers verschafft dem Subjekt eine imaginäre Beherrschung seines Körpers, die gegenüber der realen Beherrschung verfrüht ist.“ (5) Lacan zufolge ist diese virtuelle, erste differenzierte Selbstreflexion der Ich-Erfahrung die wesentliche Dimension des Menschlichen, auf die sein gesamtes späteres Phantasieleben strukturierend aufbaut. „Auf dieser Ebene gibt das Körperbild dem Subjekt die erste Form, die ihm erlaubt, das zu situieren, was Ich ist, und das, was es nicht ist. Nun, sagen wir, dass das Körperbild, wenn man es in unser Schema einsetzt, wie die imaginäre Vase ist, die den realen Blumenstrauß enthält. So also könnten wir uns das Subjekt vor der Geburt des Ich vorstellen und das Auftauchen dieses Ich.“ (6) So gelangt Lacan zu seiner berühmten Formel, die seine räumliche Leiblichkeitstheorie so hervorragend beschreibt: „Das Unbewusste ist der Diskurs des Anderen.“ Erst durch das reale Äußere kann sich das vorerst nur virtuelle Innere als reale räumlich-leibliche Beherrschung des Ich konstituieren.

Auch bei Foucault wird der Spiegel zum Bildner der utopischen Erfahrung eines vollen Körpers und des Ich. Der Körper wird bei ihm als unhintergehbare Grundlage räumlicher Erfahrung gesehen und zugleich auch als ein raumgesättigtes Konstrukt. Die Raumphänomene gruppieren sich um den Körper, ähnlich einem Sonnenstaat: „Der Körper ist der Nullpunkt der Welt, der Ort, an dem Wege und Räume sich kreuzen.“ Dabei ist er selbst nirgendwo, ist ein „utopischer Kern im Mittelpunkt der Welt, von dem ich ausgehe.“ Utopisch ist er, da er selbst, um als Einheit erfahren werden zu können, sich eines heterotopen Raums befleißigen muss, dessen des Spiegels.

Diese Heterotopie, nämlich diejenige des Spiegels, weist der utopischen Körper-Erfahrung zuerst einen Raum zu. Erst so wird der Körper zu einem unhintergehbaren „Ort, von dem es kein Entrinnen gibt, an dem ich verdammt bin.“ (7) Die heterotopisch vermittelte Inkorporation der Utopie eines nicht zerstreuten, Ich-haften Körpers in den abgeschlossenen Raum eines Körpers ist es, was den Körper überhaupt als gnadenlose Topie, auch des Ich, erfahrbar macht. Nichts Geringeres als Utopien sind auch nötig, um ihn wieder „zum Verschwinden zu bringen“. Die Stoßrichtung von Utopien besteht darin, in ihrer Gesamtheit eine allererste und unausrottbare Utopie umsetzen zu wollen, nämlich diejenige eines körperlosen Körpers.

Alle Utopien artikulieren grundlegend eine Hoffnung: den Körper zum Verschwinden zu bringen. Nicht mehr müsste ich in „dieser Haut dahinvegetieren“, sondern hätte einen körperlosen „Körper, der schön, rein, durchsichtig, leuchtend, gewandt, unendlich kraftvoll, von grenzenloser Dauer, von allen Fesseln frei, unsichtbar, geschützt und in ständiger Umwandlung begriffen wäre“. Der menschliche Körper ist der Hauptakteur aller Utopien. Die Rolle des menschlichen Körpers in Installation, Performance und Kunstwerk als heterotop ist damit inkludiert.

Es geht darum, den Körper selbst als eine der ältesten Utopien zu entlarven. Es geht nicht darum – wie andere Beispiele zeigen: Maske, Tätowierung und Schminke –, einen präexistenten, biologischen Körper mittels realisierter Utopie in einen anderen Raum, an einen anderen Ort, der nicht direkt dieser Welt angehört, zu versetzen. Dieses Vorgehen würde doch nur



Fancamp / Soccer EM Vienna / 2008

utopian faculties directed against themselves to practically discover that the body in its materiality and carnality, as it were, is the very product of its own phantasms. These phantasms deem to reveal these by means of a destroyed body, in order to develop entirely other spaces. Foucault's words point in a different direction; it doesn't necessarily need to be gruesome, a habitual space which allows for the body to experience itself differently. "In Love, one can sense how the body exists underneath the hands of the other, beyond all utopias, in all its density." (8)

„auf dem Körper eine Sprache niederlegen“, indem es auf die im Körper eingeschlossenen Utopien zurückgreift. Ein neues Oberflächenphänomen würde entstehen, nämlich die utopischen Fähigkeiten gegen sich selbst zu richten, um praktisch zu entdecken, dass „der Körper in seiner Stofflichkeit und Fleischlichkeit gleichsam das Produkt seiner eigenen Phantasmen“ ist.

Es gilt, diese mittels eines zerstörten Körpers freizulegen, um gänzlich andere Räume zu entwickeln. Dass dies nicht notwendig grausam sein muss, deuten Foucaults Worte in eine andere Richtung eines bestimmten, bekannten Raums an, der Körper anders erleben lässt: „In der Liebe spürt man, wie der Körper unter den Händen des anderen existiert, endlich jenseits aller Utopie, in seiner ganzen Dichte.“ (8)

Citations

Author's note: The citations in the original text are in German. In the above text, I use my own translations and include here the original sources.

- (1) Foucault, Michel (1967): "Von anderen Räumen." In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Eds.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp: Frankfurt on the Main, 2006, p. 318.
- (2) Lacan, Jacques (1954): "Die Topik des Imaginären." In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Eds.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp: Frankfurt on the Main, 2006, p. 213.
- (3) Ibid., p. 217.
- (4) Ibid., p. 217.
- (5) Ibid., p. 218.
- (6) Ibid., p. 222.
- (7) Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Frankfurt on the Main, 2005, p.34.
- (8) Ibid., p. 35.

Sources

- Bauriedl, Sybille: "Räume lesen lernen: Methoden zur Raumanalyse in der Diskursforschung." In: Forum Qualitative Sozialforschung, Volume 8, No. 2, Art. May 13, 2007 (<http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-07/07-2-13-d.html>).
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt on the Main, 1982.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Frankfurt on the Main, 2005.
- Foucault, Michel (1967): "Von anderen Räumen." In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Eds.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt on the Main, 2006.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt on the Main, 2002.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt on the Main, 1974.
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt on the Main, 1993.
- Lacan, Jacques (1954): "Die Topik des Imaginären." In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Eds.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt on the Main, 2006.

SOURCE: NEWSPAPER. EL DEBATE

Culiacán, Sinaloa June 1, 2008, Police section.

“The month of May was considered the bloodiest in Sinaloa’s history, due to the 120 reported homicides...So far this year, 353 people have been killed, 67 more than in 2007. Additionally, 12 women have been murdered this year. That month was characterized for the murders of the people by members of the various police institutions, including Federal Policemen. Face-to-face. In the current month, there have been 26 policemen murdered in the State...Better weapons. Army elements seized an arsenal last Thursday, May 28, from a security house that is at the Sindicato of Pericos, Mocorito. In that seizure, as in others like it, the delinquents showed the authorities that they are better armed: there were 40-caliber fragmentation grenades in addition to thousands of cartridges. In addition, the trigger men shot weapons never before used in this organization, like fragmentation grenades and bazookas.”

FUENTE : PERIÓDICO. EL DEBATE

Culiacán, Sinaloa 1 de junio de 2008, sección policiaca.

“El mes de mayo es considerado el más sangriento de la historia de Sinaloa en relación a los 120 homicidios registrados...En lo que va del año, el número de personas asesinadas asciende a 353, 67 más que en el 2007. Además, se encontraron 12 mujeres asesinadas en el corriente año...Ese mes se caracterizó por los asesinatos en contra de los miembros de las diferentes instituciones policíacas, incluyendo policías federales, cara a cara. En el corriente mes, hubo 26 policías asesinados en el estado. El pasado jueves 28, miembros de la armada decomisaron un arsenal que se encontraba en una casa de seguridad en la Sindicatura de Pericos, Mocorito. En ese caso, como en muchos otros, los delincuentes demostraron a las autoridades que ellos cuentan con un mejor arsenal: se hallaron granadas de fragmentación y de calibre 40, aparte de miles de cartuchos. Además, los gatilleros dispararon armas nunca antes utilizadas en esta entidad, como granadas de fragmentación y bazucas.”

NUMBER / NAME / PLACE / HOMICIDE TYPE

(Balazos SHOT / Puñaladas STABBED / Golpes BEATEN)

- Daniel Cárdenas Col. Guadalupe Balazos
- Siebel Rivera Navarrete Guamúchil Balazos
- Manuel García Pérez Centro Balazos
- Víctor Hugo Martínez Bravo Centro Balazos
- Genaro Francisco Nicolás Centro Balazos
- Guillermo Martínez Alvarado Centro Balazos
- Héctor Manuel Ontiveros Trejo Imala Balazos
- José Gilberto Valenzuela Ramos Imala Balazos
- Eyvar Pacheco Araujo Col. Libertad Balazos
- Desconocido Col. Stase Balazos
- Desconocido San Pedro, Navolato Golpes
- César Iván Rubio Rentería Fracc. Villa Universidad Balazos
- Pedro Quintero León La Primavera Golpes
- Manuel Gerardo Esparza Coronado La Primavera Golpes
- Raúl Rivera Quiñónez Centro Balazos
- Desconocido Centro Balazos
- José Agustín Borja Torres Eldorado Balazos
- Miguel Ángel Santacruz Armendáriz Col. Lomas del Boulevard Balazos
- Candelario Montenegro Leyva Col. Lomas del Boulevard Balazos
- Héctor Javier Olguín Urías Col. Lombardo Toledano Balazos
- José Manuel Peña López Mazatlán Balazos
- Guadalupe Inzunza Moreno Guasave Balazos
- Alberto Javier Olvera López Villa Juárez, Navolato Decapitado
- Jaime Sarabia Zamora Col. El Vallado Balazos
- Desconocido Angostura Asfixia
- Desconocido Costa Rica Golpes
- Desconocido Costa Rica Golpes
- Modesto Beltrán Beltrán Col. Lombardo Toledano Balazos
- Patricia Córdova Bovio Col. Guadalupe Balazos
- Édgar Guzmán López Desarrollo Urbano Tres Ríos Balazos
- César Ariel Loera Guzmán Desarrollo Urbano Tres Ríos Balazos
- Arturo Meza Cázarez Desarrollo Urbano Tres Ríos Balazos
- Lucrecio Almodóvar Elizalde Badiraguato Balazos
- Álvaro Lugo Cárdenas Sinaloa de Leyva Balazos
- Juan Manuel Soto Gutiérrez Sinaloa de Leyva Balazos
- Desconocido La Primavera Balazos
- Guadalupe Félix Munguía Navolato Golpes
- Ancomarcio Lugo Félix Navolato Balazos
- José Francisco Reátiga Esquivel Navolato Balazos
- Eduardo Esteban Reátiga Esquivel Navolato Balazos
- Armando Villaseñor Maciel Navolato Golpes
- Desconocido Navolato Golpes
- Desconocido Navolato Golpes
- Paúl Román Valdez Col. Díaz Ordaz Balazos
- Yani Walberto Montoya Sánchez Guamúchil Balazos
- César Manuel Armenta Franco Mocorito Balazos
- Jesús Sillas Zepeda Gato de Lara, Angostura Balazos
- Ramón Vidaca Robles San Ignacio Balazos
- Plácido Bruno Esteban Culiacancito Asfixia
- Heracleo Soto Félix Poblado Nuevo Mundo Balazos
- Desconocido Imala Decapitado
- Alberto Taniyama Palazuelos Mercado Rafael Buelna Balazos
- Celso García Morales El Rosario Balazos
- Joel Velázquez García Navolato Balazos
- Rodrigo de León Sánchez Mazatlán Puñaladas
- Gladis Astorga Hernández Mazatlán Puñaladas
- Jimena Leticia de León Astorga Mazatlán Puñaladas
- Rosendo Avilez Ramírez Col. La Lima Balazos
- Desconocido Celestino Gazca, Elota Balazos
- Julio César Saucedo Guzmán Guamúchil Balazos

- José Carlos Sicaivos García Emiliano Zapata Balazos
- Desconocido Celestino Gazca, Elota Balazos
- Bonifacio Ruiz Gil El Pichol, Choix Balazos
- Juan Alonso Guerrero Fernández Juan José Ríos, Guasave Balazos
- Desconocido Mazatlán Ahogado
- Abel Castelo Baldenegro Col. Bachigualato Puñaladas
- Jonathan Dahary Ibarra Parra Bacurimi Golpes
- José Luis López Pérez Col. Ignacio Allende Balazos
- Desconocido Emiliano Zapata Balazos
- Desconocido Emiliano Zapata Balazos
- Javier Alberto Chang Valle Sinaloa de Leyva Balazos
- César Omar Beltrán Flores El Tamarindo Balazos
- Francisco Omar Olivarría Palma Los Mochis Balazos
- Eligio Duarte Araujo Tacuichamona Balazos
- Desconocido Tacuichamona Balazos
- Armando Zavala Osuna Mazatlán Balazos
- José Luis Lafarga Beltrán Guasave Balazos
- Jesús Antonio López García Guasave Balazos
- Desconocido Ahome
- Urbano López López Sinaloa de Leyva Balazos
- Luis Alberto Zamora Gutiérrez Fracc. Montebello Balazos
- Hugo Abelardo Aispuro Col. Constitución Croc Balazos
- Miguel Antonio Carrillo Gámez Col. Jorge Almada Balazos
- Juan Fernando Zavala Peraza Col. Jorge Almada Balazos
- Héctor Javier Tablantes Avendaño Col. Jorge Almada Balazos
- Amadeo Vega Vergara Fracc. Montebello Balazos
- Guillermo Cabada Zazueta Fracc. Montebello Decapitado
- Desconocido Ponce, Eldorado
- Desconocido Mocorito Golpes
- Miguel Ángel Sánchez Bobadilla Fracc. Canaco Balazos
- Ignacio Juárez Romero Col. Tierra Blanca Puñaladas
- Alonso Rivera Quintero Col. 6 de Enero Balazos
- Víctor Manuel Burgos Peregrin El Tamarindo Balazos
- Julio Antonio Vega Olivas El Tamarindo Balazos
- Rigoberto Alarcón Ríos El Tamarindo Balazos
- Luis Antonio Beltrán Chavira El Tamarindo Balazos
- Leonel Ochoa Robles Choix Balazos
- Alejandro Izaguirre Palafox Choix Balazos
- Édgar Zatarain Medina Col. Rubén Jaramillo Balazos
- Luis Astorga Ibarra Col. Rubén Jaramillo Balazos
- Alejandro Avilez Vargas Col. Las Vegas Balazos
- Fabián Rosales Guzmán Col. Las Vegas Balazos
- Eleuterio Vela Salomón Col. Las Vegas Balazos
- Javier Cruz Eleuterio Col. Las Vegas Balazos
- César Antonio Alonso Cardona Col. Las Vegas Balazos
- Rogelio Felipe Elizalde Col. Las Vegas Balazos
- Roberto Ventura Ramírez Col. Las Vegas Balazos
- Paul Geovany Audelo García Col. Las Vegas Balazos
- Irving Gabriel Mota Velazco Col. Centro Balazos
- Ruffino Aispuro Soto Col. La Campiña Balazos
- Tomás Betancourt Rodríguez Col. Rosario Uzárrega Balazos
- Ramón Castro Maldonado Mazatlán Balazos
- José Raúl Juárez Ramírez Col. La Costera Balazos
- Desconocido Col. La Campiña Asfixia
- Leonel Galaz Sicaivos Col. Díaz Ordaz Balazos
- Jonathan Vega Márquez Infonavit Barrancos Balazos
- Miguel Ángel Chaidez Erenas Navolato Balazos
- Juan de la Cruz Zazueta Castillo Aguarruto Balazos
- Victoriano Hernández Corrales Choix Balazos
- José Hernández Corrales Choix Balazos

# La Jornada

DIRECTORA GENERAL: CARMEN LIRA SAADE  
DIRECTOR FUNDADOR: CARLOS PAYAN VELVER

JUEVES 29 DE MAYO DE 2008  
MÉXICO, DISTRITO FEDERAL • AÑO 24 • NÚMERO 8541 • www.jornada.unam.mx

10 PESOS

## ¿ MENSAJE A LOS PINOS?



Una de las tres mantas que ayer aparecieron en Culiacán, Sinaloa. En una se asegura que el comandante de la tercera Región Militar, el general y ex jefe del Estado Mayor Presidencial, Roberto Miranda, así como el titular de la Secretaría de Seguridad Pública federal, Genaro García Luna, protegen a Arturo Beltrán Leyva y Vicente Carrillo, capos del narcotráfico ■ Foto Leo Espinoza

■ Aunque no parezca, le vamos ganando al narco: Medina Mora

# Con 60 mil agentes se apaciguaría Culiacán: PFP

■ Como no hay tantos, privilegiamos “la inteligencia”: general Cruz López

■ “No es que sicarios tengan mejores armas, sino calibres más gruesos”

■ Ayer, 17 personas asesinadas en seis estados; cuatro fueron decapitadas

GUSTAVO CASTILLO, JAVIER VALDEZ, ALFREDO MÉNDEZ Y CORRESPONSALES

■ 3 a 7

## Calderón, aún lejos en la defensa de derechos: AI

■ Política incongruente: liderazgo en el exterior e impunidad en el interior

■ Indica que persistieron la tortura y los juicios sin garantías procesales

ENRIQUE OUVARES ■ 18

## La desaparición de eperistas se dio en Oaxaca, desliza la PGR

■ “Nada indica que el Ejército o una institución federal hayan participado”

■ Ningún delito de lesa humanidad ha cometido el actual gobierno: Mourinho

ALFREDO MÉNDEZ Y FABIOA MARTÍNEZ ■ 19

## Cuentas claras sobre excedentes petroleros, exige la Permanente

■ Demanda a Carstens informar sobre el destino de los recursos desde 2000

■ Alejandro Werner intenta justificar los desembolsos; PRI y PRD no le creen

■ 9

## En universidad, sólo uno de cada cuatro jóvenes mexicanos: Narro

■ En varios países de Latinoamérica la cobertura es del doble, manifiesta

ROBERTO GONZÁLEZ AMADOR ■ 44

URSULA MARIA PROBST  
IN AND AROUND FLUC: PRODUCING PERFORMATIVE SITUATIONS OF ART AND SOUND



Klaus Stattmann / Fluc study / 2005

The art and music venue Fluc at Praterstern Vienna tests out the possibilities for establishing artistic platforms and self-organized practices in public, beyond economic imperatives. An assemblage of containers in an L-shape flanks the entrance to the underground passage which transforms into a con-



Elisabeth Gröbl / Club event / 2005

cert and dance floor. With this low-grade Fluc-Wanne (tank), Fluc operates as a venue for art, performance, sound, and club productions. Fluc is an event and project space run by artists Joachim and Sabine Bock and Martin Wagner, which has existed at the Viennese Praterstern since 2002 and stands for "fluctuated rooms." Hence, the venue already appeals to the transferability and interaction of spatial, social, and semantic artistic practices. Fluc's flexible concept of "forming" penetrates the dogmas of urban planning and seeks to activate the space's emancipatory potential as well as non-hierarchical structures. Called "parcours accidentel" by its architect, Klaus Stattmann, Fluc 2, which was newly opened in 2006, forms an area of conflict vis-à-vis the trend of well-planned social engineering, which increasingly focuses on controlling urban space. In contrast, the motto here is: Trust to chance! Producing performative situations is not only relevant for architectural endeavors and the investigation, through participation, of the individual's spatial agency, but also plays an important role in art and sound production. Ursula Maria Probst, Walter Seidl, and Martin Wagner have curated art shows at Fluc such as Fluctuated Images (2002 – 2004), Fluc in Exile (2005),



dy'na:mo / 1998

organized by Manfred Gröbl. In Creed's work, the critical moment of emotional decision-making has been embedded in the sound performance. The artist Elisabeth Gröbl, meanwhile, uses sound as plastic, malleable material, which selectively attracts various body parts and zones of the sensory apparatus. Stimulation with sinusoidal sonic impulses can lead to amplified opto-acoustic emissions in the ear. Elisabeth Gröbl has perfected electronic sound production in that respect. The artist group [dy'na:mo] aims for a better experience of sound for listeners who move around in soundscapes produced by a multi-channel technique and in doing so become part of a dynamic system of information exchange. A soundscape does not only entail the acoustic manifestation of space, but is also the result of interpretation by its listeners. [dy'na:mo] are Fluc owners Joachim Bock and Martin Wagner as well as the mastermind of the [dy'na:mo]



dy'na:mo / Moving lightfield 01 / 2006

Transformer I (2005), Artmapping I-II (2007), In der Kubatur des Kabinetts (2008), and Art's Reaction on Urban Signs (2008). In these projects, artists such as VALIE EXPORT, Seja Kameric, Gröbl & Gröbl, Sanja Ivekovic, Esther Stocker, tat ort, Katarina Matiassek, Roman Ondak, Rita Vitorelli, Flora Neuwirth, and [dy'na:mo] have



Flora Neuwirth / Fluc lamps / 2008

realized installations which openly deal with performative, interventionist, or socio-political art practices. Permanent interventions, spatial interferences, and extensions spread across the Fluc containers out to the stylized shopping malls of the revitalized square in front of Vienna North train station. This, as well as the artistic work on the facade fronting the public space – all this constitutes the praxis of the everyday at Fluc. These manifestations of aesthetic, acoustic, and real experiences allow artistic strategies to penetrate urban event space, and lead to a critical understanding of the re-territorialization of urban spaces for action and interaction within the artistic field. Fluc 2, which was opened with a sound performance via laptop and guitar in 2006 by Christian Fennesz, musician and avant-garde pioneer of the Clicks'n'Cuts genre, focuses again on electronic and experimental music. Fennesz is known for his Indie Rock experiences with the band Maische as well as his inclination for guitar-based samples and abstract, beat-driven Electronica mixed with Minimal Techno and Dark Ambience. He is one of the most innovative musicians of the electronic music scene, as shown for instance in his collaboration with Ryuichi Sakamoto. New impulses regarding the trans-cultural and a critique of representation are offered by Turner prize winner Martin Creed in his sound intervention Fuck Off, within the frame of the larger project Disposition (2006),



Ursula Maria Probst / Exzess. Six Seconds to read this Sentence / 2006

sound system, Martin Moser. The experiment with architectural space and the dissemination and movement of sound via as many as sixteen speakers are some of the fixed moments of [dy'na:mo]'s electronic sound performances. Space and the speed of moving sound become some of the most essential categories for producing sound. The group's sound



dy'na:mo / Oscillator-ventilator / 2006

installation Moving Landscape does not produce interfering image or sound samples but creates a light effect through fluorescent tubes, which is complemented by the sound compositions. Through the swelling and ebbing drone effects and minimal frequency modulations, the electronically generated on-and-off pulses of the tubes enter into a dialogue, which



Fennesz / 2007

can be followed in an installation mounted in 2008 in the entrance to Fluc-Wanne. The interest in drones lies in their constitutive indifference, as an energy field where typical musical dichotomies of subjectivity time versus form, movement versus standstill, interact alongside the conflict between analogue and digital production mechanisms. Moments of flotation can be seen in the tinfoil installation Excess: Six Seconds to Read this Sentence (2006) by the artist Female Obsession. The installation runs along the glass façade of Fluc and addresses potential consumers. All of these performative interventions in and around Fluc function as a social space for communication in relation to the conflicting zones of media and performance.

URSULA MARIA PROBST  
IM FLUC: VOM PRODUZIEREN PERFORMATIVER SITUATIONEN IN KUNST UND SOUND

Den Möglichkeiten, künstlerische Praxisformen und selbst organisierte Öffentlichkeiten jenseits ökonomischer Imperative zu etablieren, wird im Kunst- und Musikklub Fluc am Wiener Praterstern nachgespürt. Als L-förmiges Containerensemble den Abgang einer zum Konzert- und Dancefloor transformierten Fußgängerunterführung flankierend, bildet das Fluc samt der unterirdisch verlaufenden Fluc\_Wanne den Austragungsort für Kunst-, Performance-, Sound- und Clubproduktionen. Das Fluc als ein von den KünstlerInnen Martin Wagner, Joachim und Sabine Bock betriebener Projekt- und Veranstaltungsraum, der seit dem Jahr 2002 am Wiener Praterstern existiert, steht als Kürzel für „fluctuated rooms“ und appelliert damit bereits programmatisch an die Verschiebbarkeit und Verschränkung räumlicher, sozialer und semantischer künstlerischer



VALIE EXPORT / Man&Woman&Animal / 1970-73



dy'na:mo / Moving lightfield 02 / 2006

verlaufenden Platz oder das künstlerische Arbeiten an der Außenfassade in den öffentlichen Raum – all dies zählt zur Alltagspraxis im Fluc. Wie durch diese Manifestationen ästhetischer, akustischer und realer Erfahrung künstlerische Strategien in den Veranstaltungs- und Stadtraum einfließen, führt zu einer kritischen Beleuchtung hinsichtlich der Reterritorialisierung urbaner Handlungs- und Aktionsräume im künstlerischen Kontext. Das Fluc 2, das 2006 von dem Avantgardisten des Clicks'n'Cuts-Genres, dem Musiker Fennesz mit einer Soundperformance via Laptop und Gitarre eröffnet wurde, setzt seinen Schwerpunkt erneut auf elektronische und experimentelle Musik. Christian Fennesz gilt nicht zuletzt aufgrund seiner Indierock-Erfahrungen in der Independent-Band Maische und seinem Hang zu gitarrenbasierenden Samples, abstrakten, beatlastigen Electronica im Mix mit Minimal Techno und Dark Ambient zu den innova-



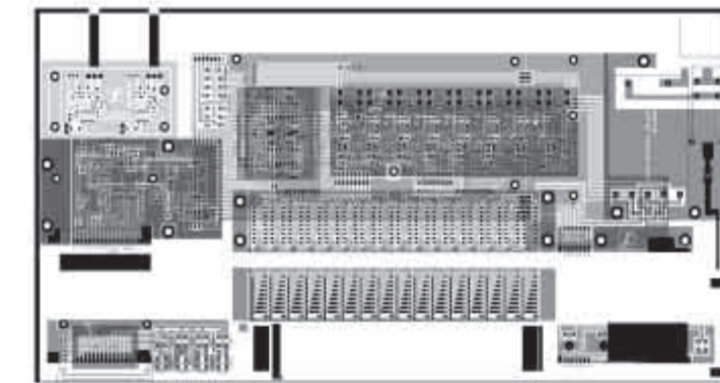
Martin Creed and band / 2006

Praktiken. Der hier aufgegriffene flexibilisierte „Formgedanke“ von Durchdringung städteplanerischer Dogmen zielt darauf ab, emanzipatorisches Potenzial zu aktivieren sowie enthierarchisierte Strukturen zu bewirken. Von seinem Architekten Klaus Stattmann als „parcours accidentel“ bezeichnet, bildet das 2006 neu eröffnete Fluc 2 eine Reibungsfläche gegenüber jenem Trend zum durchorganisierten Social Enginee-



dy'na:mo / The ventilator dialogs / 2008

ring, das sich zunehmend auf eine Kontrolle des Urbanen konzentriert. Es gilt: den Zufall zulassen. Das Produzieren performativer Situationen spielt nicht nur in der architektonischen Realisierung und in der Aufforderung, partizipatorisch individuelle Potentiale räumlichen Handelns auszuloten, eine Relevanz, sondern äußert sich ebenfalls in den Kunst- und Soundproduktionen. In den von Ursula Maria Probst, Walter Seidl und Martin Wagner kuratierten Kunstprojekten wie „Fluctuated Images“ (2002–2004), „Fluc im Exil“ (2005), „Transformer I“ (2005), „Artmapping I-II“ (2007), „InderKubaturdesKabinetts“ (2008) oder „Kunstzugriff auf Urban Signs“ (2008) haben KünstlerInnen wie VALIE EXPORT, Seja Kameric, Gröbl & Gröbl, Sanja Ivekovic, tat ort, Katarina Matiassek, Roman Ondak, Rita Vitorelli, Flora Neuwirth oder [dy'na:mo] Installationen realisiert, die sich mit performativen, interventionistischen oder sozialpolitischen Kunstpraxen offensiv befassen. Permanente Eingriffe, räumliche Interventionen, Erweiterungen, ein Sichausbreiten über den vor den Fluc-Containern zum im Stil einer Shopping-Mall revitalisierten Wiener Nordbahnhof



dy'na:mo / Overview / 2006

tivsten Musikern der Elektronikszene, wie auch seine wiederholte Zusammenarbeit mit Ryuichi Sakamoto zeigt. Neue Impulse gegenüber Facetten des Transkulturellen und der Repräsentationskritik setzte der Turner-Preisträger Martin Creed anlässlich seiner Soundintervention „Fuck Off“ im Rahmen des von Manfred Gröbl organisierten Projekts „Disposition“ (2006). Das kritische Moment emotionaler Entscheidungsabläufe bleibt in die Soundperformance eingebettet. Der Künstlerin Elisabeth Gröbl hingegen gelingt es, Sound als plastisches, formbares Material zu nutzen, das selektiv verschiedene Körperteile und Zonen des sensorischen Apparates anspricht. Mittels der Stimulation durch sinusförmige Schallreize können im Ohr verstärkte otoakustische Emissionen hervorgerufen werden. Elisabeth Gröbl hat die elektronische Soundproduktion dahin gehend perfektioniert. Zum Konzept der Künstler-



Klaus Stattmann / Fluc study / 2005

gruppe [dy'na:mo] zählt, dass der Klang besser erfahren werden kann, wenn man sich innerhalb ihrer durch Mehrkanaltechnik erzeugten Soundscapes bewegt und diese dynamischen Systems des Informationsaustausches wird. Ein Soundscape ist insofern nicht nur die akustische Manifestation eines Ortes, sondern das Resultat einer Interpretation durch den/die Zuhörer/in. [dy'na:mo] sind neben den Fluc-Betreibern Joachim Bock und Martin Wagner der Mastermind des [dy'na:mo]-Soundsystems Martin Moser. Das Experiment mit dem architektonischen Raum und die Verteilung sowie Bewegung von Sound auf bis zu 16 im Raum installierten Lautsprechern bilden dabei die fixe Konstante ihrer elektronischen Klangperformances. Der Raum und die Geschwindigkeit der Bewegung des Klangs werden zur wesentlichen Kategorie



Rita Vitorelli / The Mandrake Bar at the Fluc / 2008

in der Soundgestaltung und Erfahrung. In den Soundinstallationen „Moving Landscape“ von [dy'na:mo] werden keine interferierenden Bild- oder Ton-Samples produziert, sondern durch Leuchtstoffröhren entsteht ein Lichteffect, den elektronische Soundkompositionen kongenial durchspielen. Durch die an- bzw. abschwelenden Drone-Effekte und minimale Frequenzmodulationen treten die elektronisch generierten Schaltimpulse der Leuchtstoffröhren in einen Dialog, wie sich in der 2008 unmittelbar im Abgang zur Fluc\_Wanne montierten Installation verfolgen lässt. Das Interesse am Drone als konstitutive Indifferenz: als energetisches Feld, in dem typische musikalische Dichotomien von Subjektivität, Zeit versus Form, Bewegung versus Unbewegtheit ebenfalls ineinander fallen wie der Widerstreit zwischen analogen und digitalen Produktionsweisen. Momente des Vorbeigleitens greift die Künstlerin Female Obsession in ihrer aus Silberfolie produzierten Installation „Ex-



Peaches / DJ-Set / 2008

zess. Six Seconds to read this Sentence“ (2006) auf, die entlang der Glasfassade des Fluc verläuft und richtet sich damit an potenzielle KonsumentInnen. Insofern funktionieren die im und um das Fluc auftauchenden performativen Interventionen als sozialer Kommunikationsraum im Spannungsfeld medialer und performativer Bezüge.

**CD/DVD EDITION (SERIES 2) ÁNGEL SÁNCHEZ BORGES, KARLHEINZ ESSL, MANFRED GRÜBL / ANNA JERMOLAWEA, JÜRGEN KLAUKE, OLGA NEUWIRTH, NORSQ, PHILIPP QUEHENBERGER, RASHIM, GERWALD ROCKENSCHAUB, BURGHART SCHMIDT, PETER WEIBEL**

The initial project kicked off in 2001 with an event in London showcasing electronic-based sound artists. From this we produced a CD-ROM (03/01) leading to the commission of a number of limited edition CD's & DVD's. For (series 2) we have commissioned a further edition of CD's & DVD's from, to date ten more artists, with the emphasis again on sound as a common material. For this second set we have commissioned specific works from artists working internationally, as a reflection of the ever increasing dialogue about the use of sound between artists and their peers, and in this, how the use of electronic tools and media moulds this exchange. This in turn can be illustrated in the notion that sound acts as a catalyst between artists whose visual practices may differ greatly, yet find a common interest through the use of sound. Please note we feel it important to stress that these limited edition CD's & DVD's should be regarded as "artists multiples."

<http://members.inode.at/kw.i>

**ÁNGEL SÁNCHEZ BORGES**

Ángel Sánchez Borges, musician-noise maker, video artist, producer, promoter; since the late '80s part of the experimental music scene in Monterrey, México. In 2002 he started the project called Antigua Automata Mexicano, now with an album released thru Düsseldorf's label Background Records (Microhate, 2005), and one thru Tijuana's label Static Discos (Kraut Slut, 2007). He also performs as Seekers Who Are Lovers, love songs over glitchy soundscapes. The *Wire* magazine reviewed this project as a relation between "broken records and broken hearts". Sánchez Borges works as a sound artist, live performer, theatre and contemporary dance scores composer and as a generative audiovisual artist. In the "4 short Films" DVD he presents some of his visual experiments and electronic music soundscapes as soundtrack.

**KARLHEINZ ESSL**

Essl's compositions result from confrontations between ordered, abstract models and original tonal, expressive structures. He has frequently sought to combine music with other genres and has collaborated with the graffiti artist Harald Naegeli (Partikel-Bewegungen, 1991), the writer Andreas Okopenko and the artists' group Libraries of the Mind (Lexikon-Sonate, 1992-8), the architect Carmen Wiederin (Klanglabyrinth, 1992-95) and the video artist Vibeke Sorensen (MindShipMind, 1996, a multimedia installation for the Internet). During the 1990s he carried out many additional projects for the Internet and became increasingly involved with improvisation. In 1997, Karlheinz Essl was featured at the Salzburg Festival with portrait concerts and sound installations. In 2003, he was artist-in-residence of the festival musik aktuell, and in 2004 he presented a series of portrait concerts at the Brucknerhaus Linz. In 2004, Karlheinz Essl received the cultural prize for music of the state Lower Austria. Besides writing instrumental music, Karlheinz Essl also works in the field of electronic music, interactive realtime. ([www.essl.at/records/sndtrx.html](http://www.essl.at/records/sndtrx.html))

**MANFRED GRÜBL**

Manfred Gröbl's work represents a comprehensive concept of art. His multifaceted work comprises installation, performance, photography, video, sculpture and an expansion of all these mediums. Gröbl makes interventions in public space: he penetrates these with his art to thereby create the potentials for being creative in everyday life. He turns the recipients of his work into the performers of his art, which aims at reactions. The viewer, the state, society are all challenged into taking up a stance. For him art is a subjective, all-encompassing experience. Interaction and communication characterise his work – not static objects in space. Exhibitions: "personal installation" / Saatchi Gallery / Lincoln Center / Neue Nationalgalerie / Secession, "the invisible touch" / Kunstraum Innsbruck, "augeträumt" / Secession, "Why Pictures Now" / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig

**ANNA JERMOLAWEA**

She produces video- and photo works, which deal with questions of relativity of values, the functional structures of our society, the private and the public, force of gravity, colour blindness, love, umbrella demonstrations, hope and failure. In Anna Jermolaewa's work, special emphasis is not given to extravagant productions, she rather picks out social interactions and situations with selected reduced resources as a central theme. Born in St. Petersburg, Russia, she lives and works in Vienna and Karlsruhe (professor for New Media at the HFG-Karlsruhe). Individual exhibitions and participation in exhibitions at home and abroad (a. o. Biennale Venice, 1999, "Lebt und arbeitet in Wien", Kunsthalle Wien, 2000, Sensitive, Cahors, 2000, "Expo 2000 / Die Gouvernementalität", "Can You See The Real Me?" Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 2005, "Entdecken und Besitzen", MUMOK Vienna, 2005).

**JÜRGEN KLAUKE**

Born in Cologne in 1943, Klauke was trained at the Kunstakademie of Cologne. He began to use photography as a means of expression in the 1970s and found inspiration for his first works in the street life of this German city. At that time, before anyone had even mentioned body art, he approached the body as a form of expression and an expressive amplifier. Although his work is primarily photographic, it also includes drawings, gouaches and happenings. Over these thirty years, Jürgen Klauke has maintained an extensive and constant artistic activity that has made him one of the most important representatives of German art. Based on assumptions close to the conceptual art so fashionable during the '70s, Klauke has enriched his work with existentialist approaches and a questioning of everyday life, the absurd or sexuality. Jürgen Klauke has not only made history as a pioneer, he has also provided the discourse on identity with a visual and intellectual foundation. He has been a professor at the Kunsthochschule für Medien in Cologne since 1994 and has participated in conferences and art encounters all over Europe. Selection of exhibitions: "Heimspiel", Galerie Hans Mayer / Düsseldorf, "Absolute Windstille", Hamburger Kunsthalle, "Postmoderne – hab mich gerne" Documenta 8 / Kassel, "Melancholie der Stühle, Performance 2" Künstlerhaus Bethanien / Berlin, "Transformer" Kunstmuseum Luzern.

**OLGA NEUWIRTH**

The worlds of sound in Olga Neuwirth's compositions are like twisting labyrinths, and are not fully revealed on first hearing. Looking for points of orientation, one is left groping: the pitches, instrumental timbres and formal processes – that is, all the factors that can give the ear a certain support – are either absorbed or wiped away by the music. Behind the baffling wealth of sound patterns lies a systematic deconstruction of everyday acoustic experience. Here, many things familiar from daily life are sharply distorted and put into new contexts. The less recognisable the sounds become, the more susceptible they and their tonal qualities become to the listener's own associations. It's because the composer often resorts to extreme means to achieve this effect that her music is so interesting and exciting. Compositions and sound installations. She develops software environments for algorithmic composition and acts as a performer and improviser. Most of her compositions are published by TONOS (Darmstadt). Since 1992, she acts as the music curator of the Essl Collection in Klosterneuburg / Vienna.

**NORSQ (JEAN-LOUIS MORGERE)**

Paris-based electronic musician Norscq has been one of the key instigators of the French underground scene for the last 20 years, mainly as composer, producer, remixer, sound engineer and from time to time as video artist, fashion model or actor. He founded the iconoclastic cult group The Grief in 1984, producing 10 exceptional releases which are still in demand today and in 1998/1999 he released two albums under the name of The Atlas Project, mixing electronic music and arabic tunes and sounds, playing with their clichés, moods and atmosphere. 5 streams' is Norscq's third album under his name after "LavatroniC" (2000) and its cousin "Lavatron.X" (2002). In 2001, Norscq started to work intensively for Ibrahim Quraishi, US pakistani director of Compagnie Faim de Siècle scoring several performances. In 2004, they both took part in a special project produced in Japan and India called "Baburnama" and in 2005 and 2006, Compagnie Faim de Siècle produced the "5 streams" show in the US which is still in action. During the summer of 2006 Norscq worked a lot on the material he composed for those two shows, editing, re-composing, mixing and melting some of them together to get brand new pieces, rearranging, recording new instruments and vocals.

**PHILIPP QUEHENBERGER**

Philipp Quehenberger was born in Innsbruck in 1977, grew up in Tirol, Seattle (US) and Newcastle (GB). He discovered his love for electronic music in "his father's" studio and started playing the piano and fooling around with synthesizers. Played in local bands of various styles, ranging from Death-Metal to Rock. In 1994 he started performing alone, abusing his collection of toy instruments and wearing strange costumes. At the same time, the "Original Devil Duo" with singer Otto "Horror" Horrwatt and the first release appeared. After moving to Vienna, Philipp Quehenberger kept his head above water with piano lessons.

**RASHIM (YASMINA HADDAD / GINA HELL)**

Rashim (Yasmina Haddad / Gina Hell) was founded by Gina Hell and Yasmina Haddad in 2001. Based on DJ'ing the group started out, cutting the surface of CD's, and playing them on turntables, which produced a quite raw minimal sound. Meanwhile laptops, keyboards and samplers were added, while still sticking to the idea of minimalism, often using only one single sound, to produce a whole track. RASHIM also cooperates with berlin-filmmaker K. GOLDT, making soundtracks for her experimental shortfilms, often based on political issues. As a team they played several festivals throughout Europe. Since 1998 they have organized many special events, constantly moving between experimental electronica and intelligent dancemusic with guests, such as: C. Kurzmann, Alois Huber, D.J.DSL, Thomas Brinkmann, Vladislav Delay and Jan Jelinek.

**GERWALD ROCKENSCHAUB**

1952 in Linz (AT), lives in Berlin (DE), Rockenschau's seductive emblematic forms are drawn from the history of art, popular culture and architecture. Drawing our attention to spatial and perceptual relations, his works direct and enhance the aesthetic experience. Of parallel importance is the artist's work in electronic music and advertising, where he applies his analytical approach to different contexts. Exhibitions: ZKM - Centrum for Art and Medientechnology, Karlsruhe, 2007 / DE): Mumok - Museum of Modern Art Stiftung Ludwig Vienna, 2004 (AT): Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 2003 (CH)

**BURGHART SCHMIDT**

Dr. phil. habil. professor of language and aesthetics and vice-president of the Hochschule für Gestaltung Offenbach a. M.. Visiting professor at the university of Applied Art, Vienna. Born 1942 Wildhausen/Olbg., Wilhelmshaven school. Course of studies biology, physics, chemistry, then philosophy and art history at the university Tübingen 1962-70. Research associate from Ernst Bloch for publishing his complete edition 1968-77. Teaching 1977-97 in Vienna, Klagenfurt, Graz, Salzburg, Hannover. From 1997 in Offenbach. Publications: Strategien des Vergessens, Frankfurt a. M. 1994. Bild im Ab-wesen, Vienna 1998, Am Jenseits zu Heimat, Vienna / Darmstadt 1994.

**PETER WEIBEL**

Peter Weibel follows his artistic aims using a large variety of materials, forms and techniques: text, sculpture, installation, film and video. In 1978 he turns to music. Together with Loys Egg he founds the band "Hotel Morphila Orchester". In the mid-1980s he explores the possibilities of computer-aided video processing. At the beginning of the 1990s, he realizes interactive computer-based installations. Here again he addresses the relation between media and the construction of reality. In his lectures and articles, Weibel comments on contemporary art, media history, media theory, film, video art and philosophy. As theoretician and curator he pleads for a form of art and art history that includes history of technology and history of science. In his function as a university professor and director of institutions like the Ars Electronica, Linz, the Institute for New Media in Frankfurt on the Main and the Center for Art and Media (ZKM) Karlsruhe he influenced the European Scene of the so-called computer art through conferences, exhibitions and publications.



LIVE IN CHINA  
A TRAVEL JOURNAL BY BERNHARD GÁL

In the fall of 2007 I toured China and Taiwan giving concerts and lectures. This "travel journal" introduces a number of Chinese artists focusing on the aspect of the performative.

798 ART DISTRICT

The 798 Art District (also called Dashanzi Art District) is the most well-known artist area in Beijing. It was established in a former industrial district (producing electronic military equipment among other things) and has become the international, Soho-esque area over the past ten years. All of this happening in a restricted, protected, guarded art cocoon that exists outside of and disconnected from normal, everyday Beijing life. In anticipation of the upcoming Olympic Games, the benefit of having a "free" art district, like that of District 798, was re-evaluated and is now officially supported. While the Chinese economy is booming, rents in District 798 have increased tenfold. Many artists have moved out and at the time of my visit, the entire area seemed more a tourist attraction and trading place for commercial galleries than a place of production and presentation of contemporary art.

YAO BIN – LUMINESCENT RAIN

The multi-media artist and curator Yao Bin is one of the most active performers of Beijing's art scene. As the curator of Cubic Art Center, Yao Bin ran one of the few non-commercial art spaces in District 798 until 2007. In his extremely loud, feed-back riddled work, Beautiful Water, the influence of digital music like that from Ryoji Ikeda and Carsten Nicolai can be detected.



Beautiful Water / 2003

"This was an early piece from when I lived in Tokyo. I had two kettles wired to a sound system that would alter the sounds as the kettles first began to bubble and gradually build to a furious boil. At the climax, I would pour the hot water into the cups of the audience members."

Currently, Yao Bin is busy working with computer commands which function without mouse or keyboard. In his most recent work, Luminescent Rain, he combines sound and light with an inter-active system of commands. One enters a completely black room. Only after some time, you can detect a few particles of dust. These particles are lit by a laserbeam which is activated by the spectator's movements. At the same time, you hear sounds, which are also triggered by the light sensor.

"The idea of Luminescent Rain is based on an earlier work that would allow us to imagine perception if we could travel at supra light speeds. First we enter a dark room, as though ahead of or prior to light reaching the space. As we imagine unseen physical things, some of us experience fear, naturally the pupils dilate, and just then, we see, as it were, light particles floating in. We then experience strange sounds and sensations that recall the experience of catching the raindrop."

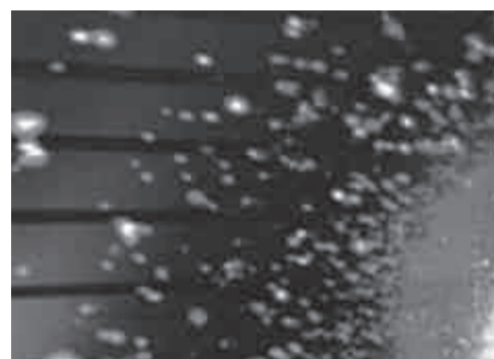
Luminescent Rain was presented at the New Media Arts Festival Microwave in Hongkong at the end of November, 2007. I had the opportunity to preview a prototype at the private art museum Today Art in Beijing.

CENTRAL CONSERVATORY OF MUSIC, BEIJING

Like most academic institutions (not only in China) the Central Conservatory of Music, Beijing, has a structure of hierarchy that is dominated mostly by males. It is easy to see the strong influence of French institutions (IRCAM, GRM) at the Center for Electroacoustic Music of China (CEMC). The focus of studies seems to be on mastering technology and students mainly struggle to learn Audio-Software programs like Max/MSP, Super Collider, etc.

ZHANG CHEN - <<ECHO>>

As one of the examples of the rediscovery of traditional Chinese musical instruments through composers of the younger generation, I would like to present the female composer, Zhang Chen. In her work she often uses traditional Chinese musical instruments combined with live electronics. Her composition <<Echo>> combines sounds of the Xun (Chinese Okarina) with live electronic features through Max/MSP Software. 4-8 tracks are broadcast live to the audience and combined with video projection.



<<Echo>> / 2007

TORTURING NURSE  
HARSH NOISE FROM SHANGHAI

One of the discoveries of my journey was the active and self-confident Chinese Noise Scene. Its main players: Dickson Dee (who is one of the most vivid and accomplished leaders of the experimental music landscape of China with his record label NoiseAsia), Torturing Nurse (Shanghai), Li Jianheng (Hangzhou) and Ronez (Guilin).

Torturing Nurse shifts position between Noise Art and Performance. With an endless amount of audio publications, they are the most active protagonists in the Chinese scene. The current band members, Youki, Jiadie and Junky (yes, indeed Junky) reject using laptops or other digital modes of generating music, instead they use analoge mediums like contact microphones, electric guitars, voices and loudspeakers to generate sounds and effects. The term "music" is completely avoided in their self-definition. All of my questions regarding concepts and background information were met with one-sentence statements. In contrast to other Noise Acts, Torturing Nurse prominently features the human voice. Everything seems to be focussed around the sounds the human body can produce in extreme emotional and physical situations. Through this practice, they reach a higher level of physical directness, which is not, in my opinion, replicated in Japan's Noise Scene.



Torturing Nurse / 2007

"Torturing Nurse just want more free feeling in sound, and this is a long project, cos we hate rock music and want to built a new order! I don't think it's music, it's only sound, noise!" (Junky Cao)

Despite the difficulties faced by experimental music in China and the state institutions' ignorance towards its new developments, I am impressed by the enthusiasm of the Noise Scene and fully understand that Noise, as a reaction to the restrictions of the system, plays a major role in the emancipation of Chinese sub-culture.

KENBO – INK AND FIRE

After the major metropolitan cities of Beijing and Shanghai, I continued my tour to the southern Chinese "small town" Foshan (5 million inhabitants). Here I met with Christof Cargnelli (an Austrian coming from Beijing), Dickson Dee (from Hongkong) and the Brazilian duo Colorir (Peter Francis and Dom Pedro), an excellent encounter. Our first concert together was a multi-media, outdoor event. The venue, an architecturally tasteful complex of outdoor restaurants in bamboo huts, amongst which are situated various stages. The featured act is a performance by the local painter and performance artist Kenbo with musical support by Dickson Dee and Colorir.

Kenbo is Liang Guo Jian's artist name. He was born in 1973 in Guangdong and is an artist, designer and curator who has been interested in traditional Chinese painting since childhood. As he puts forth in his biography, this interest in tradition was not encouraged after the Cultural Revolution. Kenbo feels very linked to tradition in his creative process and quotes, as references, old masters like Zhang Da Qian and Lin Feng Mian. His recent work is about the combination of the main elements water and fire – elements, which in Chinese tradition, should never be brought together. Kenbo explains this combination is still a taboo in China nowadays. In this work, color represents the fire, whereas the water or ink, enables "the destruction and creation of new spaces."

"By moving ink and water to the flicker of fire in the wind, and emulating the glow and depth of the flame, birth and destruction co-exist in the same frame, resulting in a visual effect that is both mesmerizing and sorrowful at the same time. [...] On rice paper, water and ink merge seamlessly to create images of stately mountains and flowing rivers. The resulting effect is an illusion of universal change, formless and vast, expounding quietness similar to the calmness exuded by the Heart Sutra. [...] Linking the past and the present: Liang's ink wash inherits the traditional style while breaking the moulds of traditional landscape, using deft strokes of bold black calligraphy to convey and evoke innermost thoughts and emotions. At the same time, gold foil is added to break up the monotony of the black, creating a new interpretation and twist to traditional ink wash, all while maintaining the strength and vigor of the medium without compromising its classical beauty."

BERNHARD GÁL – BEER CEREMONY

After the concerts in Guangzhou and Hongkong, I continued my tour in Taiwan. Because the venue for the City Fables Festival in Taipei was a beer factory, I decided to perform my Beer Ceremony at the concert. The instructions are simple: 10-20 musicians blow into beer bottles at regular intervals. The performance starts with full "instruments", each musician takes a sip, then blows his bottle. This repeats until all the bottles are empty. Over the course of the performance this creates, according to the level of liquid in the bottle, various sounds and micro-tonal layers. A conductor can lead the direction of the performance and structure it into homophone and polyphone sections.

LIN CHI-WIE – SOUND INTESTINES

Lin Chi-Wie started his musical career as one of the most active musicians and organizers in Taiwan's Noise Scene. Since 2004 he has been



Beer Ceremony / 2007

developing his "human body-based music experiments." The Project Sound Intestines is inspired by the phonetic poems of Dadaists and Futurists and is described by Lin as "real-time digital signal processing" and "social measurement project". All of the synthesized sounds are made without electronic aids but created directly by the participating audience.

"Sound Intestines is an interactive experiment created by artist Lin Qi Wei. Participants sit on a black, small, round mat in circles. In the center, Lin pulls out a white scroll and passes the strip to the person sitting next to him. People pronounce characters on the ribbon as it is passed down along. Some read out loud, and some just murmur to themselves. It takes about 15 minutes until the last person finishes the last character, and all clap to thank the artist. Lin then plays a video that shows people in other places doing the same experiment. He explains that Sound Intestines, like Beijing's Concrete Poems, cares about the past, present and future. "Whatever you see or hear in the past, present or in the future has already been set."

Depending on the performance location, group of people, language, etc. a new interpretation evolves. Mantra-like chants are created, sometimes more homophone, sometimes more polyphone. With each performance there is a specific tempo and tone.

View earlier messages: 1 Day | 1 Week | 2 Weeks | 1 Month

maren  
hello rory

are you there?

rory  
yes, hold on... I'll be back in a moment.

okay...what's up?

maren  
I'm going to Prague next week and I'd like to explore the city....can you give me some tips - you've been to Prague recently, haven't you?

rory  
Ok, as for music: you have to go to Roxy/nod. It's an old venue, but they do nevertheless put on a lot of electronic music; there's also a gallery and a theatre hosting interesting events ([www.roxy.cz](http://www.roxy.cz))

and then there's a.m.180 ..... a music club focusing on independent music and contemporary art ([www.am180.orgn](http://www.am180.orgn))

how long are you staying in Prague????

maren  
3 days

rory  
just to whet your appetite.....there are also sound festivals such as sperm and stimul ([www.sperm.cz](http://www.sperm.cz) is similar to the sonar festival in barcelona [www.stimul-festival.cz](http://www.stimul-festival.cz) a little more alternative....)

maren  
wow, so sound-wise there won't be anything left to be desired.....what about art???

rory  
hmm ... futura is a gallery that exhibits local and international art by for example richard long and many others. It's a non-profit organisation that also runs studios in karlin, trebesice castle and in new york.

[www.futuraproject.cz](http://www.futuraproject.cz)

maren  
Where is trebesice castle situated?

rory  
an hour's drive from prague....I'll send you a photo...

ah, I almost forgot to mention something very important: one of the most interesting places for art in Czechia is the house of art in budweis - that's probably because it's lead by the artist michael skoda. This concept has proved successful in the Vienna secession, which has gustav klimt's beethovenfries as a source of income

skoda is a very busy artist who mounts international exhibitions. He lives near budweis. His programme is just like his own art - minimal and conceptual in orientation. It is made up of both top-ranking international artists such as imi knoebel, peter kogler, katsuo katase, andreas gursky, ruff, demand and manfred pernice and representatives of the Czech art scene.

maren  
...the Czech also brew great beer

rory  
yep, have one for me!

one of the most interesting commercial galleries is jiri svestka ([www.jirisvestka.com](http://www.jirisvestka.com)), which exhibits works from international artists and contains a hunt kastner gallery ([www.huntkastner.com](http://www.huntkastner.com)) .....they have a young, refreshing programme there.

maren  
(...) Have you met anybody from tranzitdisplay? I've recently read something ...

rory  
.....yes, they are very nice and seek cooperation with other institutions, which is actually quite interesting

[www.tranzitdisplay.cz](http://www.tranzitdisplay.cz) have a look at this site - permanent talks, exhibitions and conferences are organised there:

There's another gallery I could recommend - it's about an hour's drive from Prague in the direction of Berlin: emil filia gallery....they are trying to build a network with institutions and galleries in Slovenia, Poland... ([www.gef.cz](http://www.gef.cz))

maren  
it seems my trip will be a marathon from one venue to the next...

rory  
Have a nice stay...contact me in case you need anything.

maren  
I will! .. thanks.

### BERNHARD GÁL

Bernhard Gál (a.k.a. gal) is a composer, artist and musicologist from Vienna, who creates electro-acoustic music as well as compositions for acoustic instruments. In his intermedia and sound art installations Gal combines sound, light, objects, video projections and spatial concepts. Gal’s work has been presented in concerts, sound installations and exhibitions throughout Europe, and in Japan, Taiwan and the Americas. As a musician, he has performed in solo concerts and collaborated with Aki Onda, Alan Licht, Brian Labyecz, Chao-Ming Tung, Kai Fagaschinski, Manuel Mota, et al. He has worked together with architects, choreographers, dancers, musicians, painters, performance-, media- and video artists, e.g. G.S. Sedlak, Mandy Morrison, Christian Aichinger, P. Michael Schultes, Akemi Takeya and Emre Tuncer. In 1997 Gal began a continuous collaboration with the Japanese architect and installation artist Yumi Kori (“audio-architectural installations”).

### MANFRED GRÜBL

Manfred Grübl’s work represents a comprehensive concept of art. His multifaceted work comprises installation, performance, photography, video, sculpture and an expansion of all these mediums. Grübl makes interventions in public space: he penetrates these with his art to thereby create the potentials for being creative in everyday life. He turns the recipients of his work into the performers of his art, which aims at reactions. The viewer, the state, society are all challenged into taking up a stance. For him art is a subjective, all-encompassing experience. Interaction and communication characterise his work – not static objects in space. Exhibitions: “personal installation” / Saatchi Gallery / Lincoln Center / Neue Nationalgalerie / Secession, “the invisible touch” / Kunstraum Innsbruck, “augeträumt” / Secession, “Why Pictures Now” / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. Founder of the magazine version and the edtion KW.I.

### ELFRIEDE JELINEK

Born 1946, Mürzzuschlag(A). Austrian novelist and playwright. At age 17 she suffered an emotional breakdown, and during her recovery she turned to writing as a form of self-expression and introspection. A polemical feminist, Jelinek often wrote about gender oppression and female sexuality. She also rejected the conventions of literary tradition in favour of linguistic and thematic experimentation. Among her notable novels are *Wonderful*, *Wonderful Times* (1980), *The Piano Teacher* (1983; filmed 2001), and *Lust* (1989). She also wrote a number of plays, including *Clara S.* (1984) and *Bambiland* (2003). In 2004 Jelinek won the Nobel Prize for Literature.

### JÜRGEN KLAUKE

Born in Cologne in 1943, Klauke was trained at the Kunstakademie of Cologne. He began to use photography as a means of expression in the 1970s and found inspiration for his first works in the street life of this German city. At that time, before anyone had even mentioned body art, he approached the body as a form of expression and an expressive amplifier. Although his work is primarily photographic, it also includes drawings, gouaches and happenings. Over these thirty years, Jürgen Klauke has maintained an extensive and constant artistic activity that has made him one of the most important representatives of German art. Based on assumptions close to the conceptual art so fashionable during the ’70s, Klauke has enriched his work with existentialist approaches and a questioning of everyday life, the absurd or sexuality. Jürgen Klauke has not only made history as a pioneer, he has also provided the discourse on identity with a visual and intellectual foundation. He has been a professor at the Kunsthochschule für Medien in Cologne since 1994 and has participated in conferences and art encounters all over Europe. Selection of exhibitions: “Heimspiel”, Galerie Hans Mayer / Düsseldorf, “Absolute Windstille”, Hamburger Kunsthalle, “Postmoderne – hab mich gerne” Documenta 8 / Kassel, “Melancholie der Stühle, Performance 2” Künstlerhaus Bethanien / Berlin, “Transformer” Kunstmuseum Luzern.

### LINDA KLÖSEL

Born 1960 in Memmingen / Germany; 1987 graduated at the Academy of Fine Arts Vienna; since 1989 she has been coordinating numerous projects and directing the publications department at the Museum moderner Kunst in Vienna; 1999 co-founder of Art, Music & Environment with Gertraud Presenhuber; 2002 scientific scholarship from the City of Vienna for the topic of art on women, feminist art and self-organization of female artists in Vienna in the last 100 years; currently editorial work on the academic journal “die bildende” for the Academy of Fine Arts Vienna.

### TERESA MAGOLLES

Born 1963 in Culiacán, Sinaloa (MX), lives and works in Mexico City. In 1990 Teresa Margolles was a founding member of the group SEMEFO (Servicio Médico Forense/Forensic Medical Service) and has in this capacity since held performances, made installations, objects and videos and intervened in public places. For several years, she has also been working on her own to continue the joint program, taking as her basis the morgue, which in a metropolis like Mexico City is a focal point of social relationships, involving on the one hand poverty, exploitation and criminality and on the other, wealth and modern technology. Themes like violence, death, burial, organ transplants and cosmetic operations are at the heart of her often shocking consideration of the relics of life. Though the group engages in theatrical actions, Teresa Margolles is loath to stand in the limelight and either asks others to carry out ideas or lets objects speak for themselves.

### URSULA MARIA PROBST

Ursula Maria Probst, art critic for *Kunstforum International*, *Spike*, *artmagazine*, art historian, curator, artist, lecturer at the Art University of Linz. Curator of different Fluc Projects with Martin Wagner and Walter Seidl: Artmapping, Transformer, Fluctuated Images, “In der Kubatur des Kabinetts”, Urban Signs. Curator of In Passing, The Sound of Your Eyes, Born to be a Star at the K/Haus Vienna. Other projects: Soundbus, Europart, Voyager, Essence, Best of ’08. Member of the art collective Female Obsession.

### PETER RIEDLSPERGER

Works dealing with an active mimetic access and handling of information with our surrounding reality textures. By means of media art, video collage, reactive video installation and literal condensation difference and societal intent of these, diverse reality textures shall become apparent. Additionally reactive respectively interactive “social sculptures” and interventions are important aesthetically and as regards content expression of artwork. Former works were dealing primarily with the scopes of autonomous robotic and telerobotic in the range of art. For the professional dilettantism and against the dilettante professionalism. Exhibitions (selected): Arthouse Tacheles Berlin, 1999-2008(GER); Museum of Contemporary Art Palermo, 2002 Sicily (ITA); Museumsquartier Wien, 2004-2006 (A); Academy of the Fine Arts, Minsk 2008 (BLR)

### ARTUR ZMIJEWSKI

Born in Warsaw (PL) 1966, lives in Warsaw. The situations provoked by Zmijewski in his semi-documentary films and photographs often confront participants and viewer with the body as the insurmountable basis for human existence in a radical and direct way. “Being different” and the social suppression of this experience represent important elements. Exhibitions: Van Abbemuseum, Eindhoven, 2007 (NL); Whitechapel Art Gallery, London, 2006 (UK); Kunsthalle Basel, 2005 (CH).

### TRANSLATION

Editorial  
Jürgen Klauke  
Elfriede Jelinek  
Artur Zmijewski  
Peter Riedlsperger  
Teresa Margolles  
Edition KW.I  
Ursula Maria Probst  
Bernhard Gál  
Chat

### PROOF READING

Sarah Campbell, Linda Klösel, Zofia Reinbacher, Bruce Stinson, mœbius

### GRAPHIC DESIGN

Manfred Grübl, Martin Moser and the artists

### EDITORIAL

Manfred Grübl, Linda Klösel

### PRINTED BY

Studio Print, Koblarjeva 7a, 1000 Ljubljana  
studioprint@siol.net

### SPECIAL THANKS TO

Jacek Adamas, Katarzyna Adamas, Ángel Sánchez Borges, Diani Barreto, Susan Barr, Kirstin Biehl, Yao Bin, P.J. Blumenthal, Joachim Bock, Sabine Bock, Norbert Brunner, Zang Chen, Martin Creed, Nirvana Paz Cortés, Valie Export, Karlheinz Essl, Lorenz Estermann, Fennesz, Johannes Faber, Bernhard Gál, Elisabeth Grübl, Manfred Grübl, Yasmina Haddad, Gina Hell, Elfriede Jelinek, Anna Jermolaewa, Jürgen Klauke, Linda Klösel, Christian Kobald, Paul Kospach, Teresa Margolles, Joachim Montessuis, Jean-Louis Morgere, Martin Moser, Flora Neuwirth, Olga Neuwirth, Justyna Niewiara, Torturing Nurse, Dominika Opyrchal, Lynne Porterfield, Peaches, Ursula Maria Probst, Philipp Quehenberger, Gerwald Rockenschaub, Maja Ratkje, Peter Riedlsperger, Christian Schwarzwald, Burghart Schmidt, Walter Seidl, Michal Skoda, Elisabeth Diaz-Soto, David Southard, Klaus Stattmann, Bruce Stinson, Miriam Stürner, Nita Tandon, Martin Wagner, Peter Weibel, Maria Ziegelböck, Artur Zmijewski

### KW.I EDITORIAL/PUBLISHING/DISTRIBUTION

Bürgerspitalgasse 18/11, 1060 Vienna  
Phone: +43 720 516593  
http://members.inode.at/kw.i  
kw\_1@inode.at

### KW.I DISTRIBUTION LONDON

Unit 261 Grosvenor Terrace, London SE5 ONP  
Phone +44 207 252 5913  
kw\_1@inode.at

### PHOTO CREDITS

Manfred Grübl  
Jürgen Klauke  
Werner Schrödl  
Jacek and Katarzyna Adamas  
Peter Riedlsperger  
Johannes Faber  
Martin Moser (dy’na:mo, „moving lightfield 01“, 2006)  
Sabine Bock (dy’na:mo, „moving lightfield 02“, 2006)  
Lorenz Estermann (dy’na:mo, „oscillator-ventilator“, 2006)  
dy’na:mo (group dy’na:mo, 1998)  
Anna Jermolaewa (Martin Creed and band, 2006)  
Joachim Bock (dy’na:mo, „the ventilator dialogs“, 2008)  
Klaus Stattmann (Fluc study, 2005)  
Martin Moser & Martin Wagner (Valie Export, “Man&Woman&Animal”, 1970–73)  
Lynne Porterfield (Peaches, DJ–Set, 2008)  
Ursula Maria Probst („Exzess. Six Seconds to read this Sentence“, 2006)  
Martin Wagner (Flora Neuwirth, Fluc lamps, 2008)  
Christian Kobald (Rita Vitorelli, The Mandrake Bar at the Fluc, 2008)  
Bruce Stinson (club event, 2005)  
Yao Bin („Beautiful Water“, 2003)  
Zang Chen (<<Echo>>, 2007)  
Torturing Nurse, 2007  
Bernhard Gál („Beer Ceremony“, 2007)  
Jan Mahr (House of Art, Michal Skoda, 2005–2008)  
Archive Jiri Svestka Gallery (Jarg Geismar, Kristof Kintera)  
Archive Emil Filla Gallery (K)vetes  
Marcel Didier (Trebesice Castle)  
TaZ (Roxy/Nod)  
Ondrej Polak (Hunt Kastner Gallery)

Nita Tandon  
Paul Kospach  
P.J. Blumenthal  
Dominika Opyrchal  
Diani Barreto  
Elisabeth Diaz-Soto  
Bruce Stinson  
Walter Seidl  
Christian Schwarzwald, Kirstin Biehl  
Doris Salchegger

### COOPERATIONS

HOTELITO SAN RAFAEL  
http://www.innlog.com/lodging/MEX/7994.html  
KW.I  
http://members.inode.at/kw.i  
EDS GALLERY  
www.edsgaleria.com  
ALUSTRETCH UK  
www.alustretch.com  
FLUC  
http://www.fluc.at

Cover  
P 04 / 05 / 07 / 08  
P 10 / 20  
P 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16  
P 18 / 19  
P 17 / 18  
P 25 / 26  
P 25  
P 25  
P 25  
P 26  
P 26  
P 25 / 26  
P 26  
P 26  
P 26  
P 26  
P 26  
P 26  
P 27  
P 27  
P 27  
P 27  
P 28  
P 28  
P 28  
P 28  
P 28  
P 28  
P 28





**KW.I**

KW.I Distribution London, Unit 261 Grosvenor Terrace, London SE5 0NP  
KW.I Editor/Distribution, Bürgerspitalgasse 18/11, 1060 Vienna

[www.inode.at/kw.i](http://www.inode.at/kw.i) [kw\\_1@inode.at](mailto:kw_1@inode.at)