

DIE VERKÖRPERUNG VON ÖFFENTLICHKEIT

KURATIERT VON
JULIA EICHLER UND FABIAN GINSBERG

SHOW 24
KIENZLE ART FOUNDATION

DIE VERKÖRPERUNG VON ÖFFENTLICHKEIT

DIE VERKÖRPERUNG VON ÖFFENTLICHKEIT

KURATIERT VON
JULIA EICHLER UND FABIAN GINSBERG

FAREED ARMALY
PENELOPE GEORGIU
JOSEF KRAMHÖLLER
DAVID LAMELAS
KETTY LA ROCCA
VERENA PFISTERER

8. DEZEMBER 2018 BIS 30. APRIL 2019

SHOW 24
KIENZLE ART FOUNDATION



VORDERER RAUM: JOSEF KRAMHÖLLER, EDUCATION, 2000 | KETTY LA ROCCA, NON VOGLIO IL CONTO DELLA VITA, 1963 | LA GALLERIA, 1974, ZWEI AUSFÜHRUNGEN | HINTERER RAUM: FAREED ARMALY, PROPERTIES, 1989

DIE VERKÖRPERUNG VON ÖFFENTLICHKEIT

Öffentlichkeit war das ideale Modell eines frei zugänglichen Bereichs innerhalb einer Gesellschaft für die Verhandlung von Problemen, die das teilnehmende Publikum betreffen. Frei zugänglich ist dieser Bereich für diejenigen, die sich gegenseitig darin anerkennen, diese Freiheit nach außen durchsetzen zu können. Freiheit ist die konstitutive Äquivalenz der Teilnehmer und Differenz zu denen, die nicht teilnehmen, sowie der tautologische Prozess der Herstellung des freien Zugangs zum freien Zugang, anhand eines im freien Austausch gewonnenen Maßstabs. Die Artikulation eines freien Mitglieds gewinnt in der Relation zu den Diskursen der Öffentlichkeit Identität. Die unterschiedlichen Momente der Diskurse bilden die Einheit einer Öffentlichkeit durch ihre regelmäßige Verteilung. Das Mitglied erlebt sich als handlungsfähig, frei in Meinungs- und Willensbildung, individuell und allgemein bestätigt; es besitzt zwischen seinem Privaten und Öffentlichem die Medien eines freien Zugangs zu sich.

Die Organisationsform der idealen Öffentlichkeit ist der des liberalen Marktes vergleichbar: Verschiedene Teilnehmer tauschen in einem bestimmten Markt mithilfe eines allgemeinen Tauschmittels vergleichbares Verschiedenes miteinander und stellen auf diese Weise seinen jeweiligen Wert fest. Innerhalb des Marktes herrscht ein maßstabsetzender und -nehmender, produktiver Wechsel von Äquivalenz und Differenz, der von äußeren Ressourcen gespeist wird, die nicht durch gleichen, sondern durch asymmetrischen Tausch gewonnen wurden. Von dem seinen inneren Maßstab herstellenden Markt ausgehend, verlaufen Netzwerke des asymmetrischen Tauschs und abhängige Märkte, die unterschiedliche Ebenen einer entstehenden Hierarchie schaffen. Wenn die Netzwerkorganisation im Vergleich zur Marktorganisation wächst, können Werte durch einzelne Marktteilnehmer festgelegt werden, statt durch wechselseitigen Tausch innerhalb des Marktes bemessen zu werden. An die Stelle einer Evolution des Maßstabes aus den innerhalb des Marktes freien Kräften des Tauschs tritt die Programmierung einer medialen Sequenz, die



JOSEF KRAMHÖLLER, O.T., UNDATIERT, FILZSTIFT AUF PAPIER, 21 X 29 CM

verschiedene Organisationsformen vermittelt, um festgelegte Werte zu erzeugen. Der Verhandlung von maßstabsetzenden Kriterien zwischen gleichberechtigten, unabhängigen Marktteilnehmern steht die einseitige Abschöpfung von Austauschprozessen gegenüber, die etabliert wurde durch die maßstabsetzende Programmierung einer medialen, verschiedene Organisationsformen durchquerenden Sequenz.

Das unsere Vorstellung immer noch prägende Subjekt-Objekt-Modell der Erkenntnis ist ein Programm, das produktiv ist, indem es eine dauernde innere Teilung von subjektiv und objektiv gegebenem Sinn herstellt. Darin wird die alte Trennung von Leib und Seele fortgeschrieben, was eine Vorstellung perpetuiert, die längst als unserem Verstehen und Erleben nicht angemessen erkannt ist. Deshalb wird das Modell durch andere ergänzt, die zum Beispiel Bereiche wie Gesellschaft oder Sprache integrieren. Es entsteht eine konzeptuelle Collage, die zwar Instrumente für alle möglichen Bereiche bereitstellt, aber keine allgemeine, einheitliche Vermittlung. Denn das ‚Weltbild‘ gilt bestenfalls als naiv und wird nicht mehr unterstützt; die

Produktion des es konstituierenden inneren Widerspruchs wird dagegen fortgeführt. So ist es möglich, dass auch die cartesische Trennung von räumlich ausgedehnten Dingen und Verstand weiterwirkt. Trennungen schaffen dynamische Vermittlungen.

Öffentlichkeit war eine Gesellschaft freier, einzelner Subjekte, die getrennt sind voneinander und getrennt vom Materiellen und Körperlichen. In der Überschreitung auf die von ihnen entworfenen Objekte des körperlichen Raumes liegt ein Vorgang der Abspaltung und Aneignung. Es ist die Trennung von Körper und Geist, die in einseitiger Sinnsetzung immer neu vollzogen wird. Die Subjekte sind sich nie einholbar: der sie konstituierende Vorgang des Erkennens, also Setzens von Sinn und Bedeutung in der ausgedehnten Dingwelt (in der sie selbst als Körper vorkommen), kann zeitlich und räumlich nicht verortet werden, weil Sinn keine räumliche Ausdehnung hat – der Ursprung von Sinn und Bedeutung, wie der Ursprung von Macht, bleibt rätselhaft. Umso dynamischer ist der entfesselte Prozess – in der angeeigneten (objektivierten) Dingwelt und der abgespaltenen Körperlichkeit des (objektivierten) Subjekts. Was sich, spiegelbildlich zur physikalischen Kausalität, in der gesellschaftlichen Zuteilung von Status zeigt: die akkumulierte Überschreitung des Objekts auf den Sinn generiert die Macht in der Sphäre der objektivierten Subjektivität: Öffentlichkeit.

Die herrschaftlichen Subjekte verorten sich nicht in erster Linie in den ihr Operationsfeld darstellenden Dimensionen von Zeit und Raum, sondern in der ihren Markt herstellenden Dimension von gesellschaftlichem Status. Hier werden die Wertmaßstäbe gesellschaftlicher und kultureller Bedeutung verhandelt, um die Körper, über die die Subjekte in Zeit und Raum verfügen, in medialen Apparaten anzuordnen. Körper werden Netzwerke. Ein fehlender, immer aufgeschobener Stellvertreter des Körpers wird unter Berufung auf die Autorität simuliert.

Der fehlende Körper wird Zeichen. Exkarnation im Sinn, Inkarnation in Ware/Objekt. Das Zeichen ist die Kluft zwischen Körper und Geist, die dauernd übersprungen werden muss, nie überbrückt werden kann. Die einer Subjektposition zugänglichen Medien der Überschreitung des Zeichens, vom Körper zum Sinn und vom Sinn zum Körper, teilen ihr ihren Status im Feld zu.

Die Semiotik hat sich, als sie sich in den 1960ern von ihren Anteilen an spekulativer Philosophie löste, um sich als exakte Wissenschaft zu konstituieren, einer Ordnung der Wissenschaften angepasst, die die Trennung von Körper und Geist fortführt. Ihre Beschränkung auf die Struktur als Arbeitsinstrument und Operationsmodell, nicht Abbild der Wirklichkeit, ermöglichte es, die bestehenden wissenschaftlichen Modelle um eine sinnvoll begrenzte Semiotik zu ergänzen. Ihr Erkenntnisbereich ist die unendliche Semiose innerhalb der Struktur und die Reduzierbarkeit des Objektbezugs des Zeichens auf konventionelle, analysierbare Einheiten. Dadurch werden zwei Fragen vermieden: woher kommt das Zeichen?, und: woher kommt die Kultur? Man kann jetzt nicht mehr nach der Evolution des Sinns fragen, *wo* alles herkommt, also *wie* etwas auch ganz anders sein könnte. Dafür kann man die vorhandenen Bedeutungen auf diskrete Einheiten reduzieren, sie ordnen, digitalisieren und restlos verarbeiten. Man kann weiterhin ein Subjekt-Objekt-Modell des Wirklichen benutzen und bei Bedarf von, zum Beispiel Ideologiekritik, das semiotische Instrumentarium benutzen, um seine Meinung zu begründen.

Dagegen entwarf Charles Sanders Peirce seine Zeichenlehre innerhalb einer umfassenden und deshalb nicht integrierbaren Theorie des Bewusstseins, die sich der Frage stellt, wo die Zeichen herkommen, in denen wir nur denken und wahrnehmen können. Die Konzeption des Zeichens bei Peirce ist eine Verkörperung des Sinns, indem immer ikonischer, indexikaler und symbolischer Bezug in körperlicher Interaktion zusammenwirken und sich in unterschiedlichen, aber wechselwirkenden Prozessen gegenseitig herstellen. Selbst das konventionelle Symbol (das man erlernt haben muss) und nicht nur Ikon und Index, ist wirklich zu *verstehen* (statt nur reduktionistisch zu verarbeiten), in der Einbettung psychophysisch wechselwirkender Prozesse im physikalisch-chemischen Prozess. Das Zeichen ist ein psychophysischer Prozess der Verkörperung von Sinn. Das Denken ist zwar immer konventionell in Zeichen. Aber die Evolution des Zeichens beteiligt dauernd das Uncodierte. Der Einzelne des Subjekt-Modells ist hier zwischen dem Uncodierten seiner sinnlichen Empfindung und dem Allgemeinen des „Quasigeist“ kulturell und materiell eingebettet, nicht autonom.



KETTY LA ROCCA, VIDEO SONY DI MANI, 1973, FOTOGRAFIE UND ZWEI FEDERZEICHNUNGEN, 53 X 23,5 CM



KETTY LA ROCCA, LA GALLERIA, 1974, FOTOGRAFIE UND ZWEI FEDERZEICHNUNGEN, 78 X 35 CM

Ketty La Rocca zeigt Hände; Hände, die empfindsame Körperteile sind; Hände, die Zeichen sind. Wenn der Sinn flieht, ist das Medium, das der Körper ist und die Sprache und das Bild, eine leere und befremdende Form. Der Sinn flieht, weil die Vermittlung der Trennung von Bild und Abbild nicht mehr transparent ist, nicht mehr einfach Identität behaupten kann. Oder weil eine Person feststellt, dass die allgemeine Herstellungsweise einer öffentlich anerkannten Identität eine mächtige Illusion ist, die sie ausschließt. Von sich ausgeschlossen, sucht die Person eine andere Vermittlung.

La Roccas Bilder sind nicht Abbilder, sondern dokumentierte Prozesse einer Montage von Medien. Programmierung der Medienmontage und Dokumentation fallen zusammen.

In der Serie der *Riduzioni* findet eine Aneignung von Bildern statt, die durch ihren Abbildcharakter entwertet, standardisiert und konventionell geworden sind. In einem Prozess der Übertragung in Handschrift und Linien wird das Bild entstellt und körperlich angeeignet. Es findet keine Kritik statt, die das Abbildliche immer nur korrigieren und optimieren könnte, wie es die früheren Collagen taten, sondern eine ereignishafte Interaktion. Das Ereignis ist nicht eine Lösung, es zeigt beides: Aneignung und Entfremdung, Verkörperung und Auflösung von Sinn – im Versuch einer kontinuierlichen Vermittlung, da, wo in Bild und Abbild, Körper und Geist der Zustand des Getrennt-von-sich-Seins installiert ist, der zur Identität begründenden Aneignung zwingt. Befremdende Identität: „You“. Die Bilder bleiben Spiegel.

Verena Pfisterers Kunst stellt Verbindungen zwischen Körper und Raum, Symbol und Objekt her. Räume der Erfahrung, Vermittlungen von Empfindung und Geist, für ein empfindliches Denken. Objekte zum Spielen, sinnhaft und sinnlich, zur interagierenden Aneignung, statt zum Besitz (sie erzählte, dass viele ihrer Objekte „zerspielt“ worden seien). Pfisterer entwickelt Modelle des Bewusstseins – alternative Vermittlungen von Außenwelt und Innenwelt in ihrer bildnerischen Arbeit, in theoretischer Auseinandersetzung und politischem Engagement. Im Feld der Kunst, deren Freiheit sie als Illusion bezeichnet, findet Pfisterer keine Öffentlichkeit vor für ihre Konzeption dessen, was Kunst sein könnte. Ihr bestimmender Bezug wird der Alltag, in dem sie das Individuum gegen normalisierende Standards



KETTY LA ROCCA, YOU YOU, 1975, SERIE AUS 10 FOTOGRAFIEN (DETAIL), 50 X 60 CM



VERENA PFISTERER, 5-PHASEN-OBJEKT: IM NAMEN DES VATERS + DES SOHNES + DES HEILIGEN GEISTES (GRÖSSE?) OBJEKTZEICHNUNG, 1978, BUNTSTIFT UND AQUARELL AUF PAPIER, 39,5 X 29,5 CM

verteidigt. Weil sie ihre Räume und Objekte oft nicht realisieren kann, macht sie Entwurfzeichnungen, die Idee und Ausführung notieren und zugleich archivieren.

Parallel dazu entstehen auf Spaziergängen durch die Stadt Fotografien. Eine Präsentationsform für den Ausstellungsraum konnte Pfisterer

nicht mehr festlegen, während eine Auswahl für eine Publikation begonnen, aber nicht mehr beendet wurde. Für diese Ausstellung haben wir die Projektion der Dias gewählt, so wie Pfisterer zu Hause für sich und Besucher die Bilder zeigte. Die Fotografien (ab 1973) zeigen ihre Perspektive auf die Spuren des Individuellen im Alltag der Stadt. Es sind Lücken zwischen den gesellschaftlich festgelegten Feldern, die ihre Vertreter mit der Autorität der Freiheit ausstatten.

David Lamelas zeigte 1968 einundzwanzigjährig auf der Biennale in Venedig *Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: the Visual Image, Text and Audio*. Über Telexe ließ er dazu alle verfügbaren Nachrichten zum Vietnam Krieg im argentinischen Pavillon empfangen. Die technische Apparatur war das Ausstellungsobjekt, eine Sekretärin verlas die Nachrichten. Um was es hier geht, ist offensichtlich keine Stellungnahme zu den Inhalten, sondern das Zeigen und Konvertieren eines bestimmten aktuellen Informationsflusses, isoliert im Kunstraum. Kritik der Institution und Medienkritik laufen zusammen. Die privilegierte Position, die nötig ist, die Kritik an der Institution innerhalb der Institution auszuführen, zeigt ihre Limitierung: die programmierte Vermittlung von kritischer Position und hegemonialem Feld.

In Erinnerung an Kubricks *Space Odyssey* (1968) fasst Lamelas sein inzwischen kunsthistorisches Werk über zwanzig Jahre später noch einmal als Gemälde: Das *Buero of Vietnam* wird auf den schwarzen Monolithen verlegt, der im Film beim Kontakt mit einem Sonnenstrahl ein Radiosignal aussendet. Unter dem ins All ragenden Monolithen liegt Venedig; der italienische Stiefel ist klar erkennbar.

Den Film *Study of the Relationships between Inner and Outer Space*, eine weitere kanonische Arbeit der Institutionellen Kritik und Beispiel für eine tautologische Verfahrensweise, die die Aufmerksamkeit auf den Medienapparat lenkt, entwickelte Lamelas für das Camden Arts Centre in London im Jahr der Mondlandung 1969.

In der Zeichnung *Inside - Outside* (1984) steht eine Frau in einer Galerie auf einem mit Kreisen übersäten Fußboden. Es handelt sich um eine nackte, aber bemalte Außerirdische, das Fenster führt gleich ins All, Diskoversion. Auf die treffende Frage Jochen Kienzles: „Was sind das eigentlich für Spiegeleier da auf dem Boden?“ antwortete Lamelas kurz und bündig: „Das sind Lichter. Das rote ist gerade am erlöschten.“



DIESE UND FOLGENDE DOPPELSEITE:
VERENA PFISTERER, O.T., 1977-1996, 24 X 36 MM, 80 DIAPOSITIVE (DETAILS)



Die Serie *Properties* ist als Werkeinheit von fünf gerahmten Bildern für Fareed Armalys institutionskritische künstlerische Arbeit ungewöhnlich. Vier Bilder zeigen bearbeitete Darstellungen verschiedener Waren, das fünfte Bild versammelt die verwendeten fotografischen Effekte. Repräsentationskritik ist hier die kritische Darstellung der Herstellung des Bildes entlang seiner technischen und metonymischen Vermittlungen: Der Index eines wahren, weil materiell verbundenen Realen der Fotografie wird ersetzt durch die Indices der optimierenden Verwendung der Apparatur auf bestimmte Effekte hin. Die dargestellten Waren werden als zeichnerische Körperteile angeboten. Die Bildserie, als die dargestellte Herstellung von Körpersimulationen, die mit der Autorität von öffentlich anerkanntem Wert ausgestattet sind, ist reflexiv gegenüber ihrem eigenen Status als Kunst. Diese wird in der Ausweglosigkeit des Ästhetischen mit Werbung kurzgeschlossen. Eine Darstellung der Herstellung von Darstellung löst die normalerweise in einem medialen Prozess programmierten Teilsequenzen und bietet sie neuer Verkörperung an. Es bleibt den Nutzern überlassen, ob sie sich das Programm aneignen oder die Werke als Waren an eine mediale Sequenz koppeln, als die sie sich dann selbst nicht erkennen können.

Josef Kramhöller machte Performances, die er vorher auf Papier, auch auf großen Leinwänden, skizzierte. Nach der Performance notierte er Abweichungen und Ergänzungen. Die Bilder sind Teil des Prozesses der Einschreibung und Verkörperung des Künstlers im Feld der Kunst, die er, der sich als gesellschaftlicher Außenseiter wahrnahm, differenziert in ihrer von mächtigen Ein- und Ausschlussmechanismen strukturierten Entgrenzung reflektierte.

Unter angeblich postmedialen Bedingungen wird ihre eigene Distribution zum Medium der Kunst – sie fällt mit ihrer Öffentlichkeit zusammen. Dann kann Kunst sich mangels innerer Differenz nicht mehr reflektieren, sondern nur noch bestätigen. Wer sich nicht antizipierend auf Öffentlichkeit beruft, weil er sich in ihr schon bestätigt weiß, ist nicht nur isoliert und irrelevant, sondern getrennt von sich. Kramhöllers Werk scheint die Möglichkeit einer Selbstscheidung und -wiedereinspeisung anzubieten, die als ein Modell einer Neuprogrammierung von Medien dienen könnte.



VERENA PFISTERER, OBJEKTZEICHNUNG: WEISSES BETT MIT ERLEUCHTETEN GLASRÖHREN, 1977/78, BUNTSTIFT AUF PAPIER, 27 X 21 CM

Eine Serie von Zeichnungen wiederholt das Porträt von Clara Schumann, das auf dem Hundert-Mark-Schein abgebildet war. Im aneignenden Prozess des Zeichnens der zu Geld gewordenen Künstlerin wechseln Identifikation, Reflexion der Künstlerrolle und Begehren.



PENELOPE GEORGIU, FILMSTILLS AUS: HANS, 1989 © PENELOPE GEORGIU

In dem Film *Hans* (1989) inszeniert Penelope Georgiou sich selbst – ihre Vorbehalte gegenüber sich und ihrer Rolle als Künstlerin, gegenüber dem Film und der Kunst. Dafür schafft sie als Bühnenbild ein Setting aus Klischees des Künstlerlebens: das Klavier, das Freudsche Sofa, ein Heimtrainer, der Kaffeetaisch. Die Rollen dazu führt sie in einem changierenden Modus zwischen Souveränität, Hilflosigkeit, Abwarten, Sexyness, Befragung der eigenen Wirkung, Rollenspiel und Sprachakrobatik aus.

Georgiou hat zwei befreundete Künstler (Johannes Gachnang, Stephan Geene) dazu bestellt, denen eine inszenierte Rolle fehlt: sie sitzen eben nur eine gewisse Dreh-Zeit als Künstlersein-Zeit ab und müssen sich fragen, wie sie sich verhalten wollen. Sie bilden das in den Film integrierte Publikum Georgious. In der Doppelrolle von Rezeption und Produktion und in Sorge, authentisch zu wirken, stellt Geene gleich klar: er ist nicht privat hier, sondern „gemietet“, als Teil, so versteht er sich, des *Minimal Club*, also einer Künstlergruppe.

Was Penelope Georgiou in ihren Filmen schafft, ist die Simulation einer Improvisation, die verschiedene Ebenen der Betrachtung zwischen angeblicher Kunst und flüchtigem Leben bereitet.

THE EMBODIMENT OF PUBLICNESS

Publicness was the ideal model of a freely accessible sphere within a society to discuss problems that concern the participating audience. Freely accessible is this sphere to those who accept each other in that they may push this freedom through to the outside world. Freedom is the constitutive equivalence of the participants and the difference to those who do not participate, and also the tautological production process of the free access to the free access by means of a benchmark gained by free exchange. The articulation of a free member gains identity in the relation to the discourses of the publicness. The different aspects of the discourses form a unity of publicness by means of their regular arrangement. The member perceives himself as capable of acting, free in opinion and will-formation, individually and generally affirmed; he holds between his private and the public the media of a free access to himself.

The organizational form of the ideal publicness is comparable to that of the liberal market: various attendees in a designated market exchange with each other comparable miscellanea with the help of a general medium of exchange and thus determine its respective value. Within the market dominates a benchmark-setting and benchmark-taking [in German: *maßstabsetzender und -nehmender*], productive alternation of equivalence and difference fed from external resources, that are not gained by equal but asymmetrical exchange. Starting from its inner benchmark-producing market, networks of asymmetrical trade and dependent markets traverse, which establish various levels of a developing hierarchy. If the network organization grows in comparison to the market organization, values can be determined by individual market participants instead of being assessed by reciprocal exchange within the market. An evolution of the benchmark from the free forces of exchange within the market is replaced by the programming of a medial sequence that mediates the different organizational forms in order to produce designated values. The negotiation of benchmark-setting criteria between equally independent market participants is set against the one-sided absorption



JOSEF KRAMHÖLLER, EDUCATION, 2000, ACRYL AUF LEINWAND, 215,5 X 146,5 CM

of exchange processes, which was established by the benchmark-setting programming of a medial sequence traversing different organizational forms.

The subject-object model of cognition still engraved in our imagination is a program that is productive by creating a constant inner divide of subjectively and objectively given meaning. Therein, the old division of body and mind is upheld, which perpetuates an imagination that has long been recognized as improper with regard to our understanding and experience. Thus, the model is complemented by other ones that integrate fields, for example, such as society or language. The result is a conceptual collage that certainly provides instruments for all kinds of areas but no general, consistent mediation. Because the 'world view' is believed to be naive at best, and it is not supported any longer; the production of its constituting inner contradiction is, however, being continued. So it is possible that also the Cartesian separation of spatially expanded things and mind continues to work. Separations create dynamic mediations.

Publicness was a society of free, individual subjects that are separated from each other and separated from the material and the physical. In the transgression towards their self-invented objects of the physical space lies a process of dissociation and appropriation. It is the separation of body and mind, which in one-sided sensemaking is executed time and again. The subjects can't ever catch up to themselves: the process of cognition which constitutes them, that is, to provide meaning and sense in the expanded world of things (in which they themselves appear as bodies), can't be located in time and space, since meaning has no spacial expansion – the origin of meaning and sense, like the origin of power, remains a mystery. All the more dynamic is the unleashed process – in the appropriated (objectified) world of things and the dissociated physicalness of the (objectified) subject. What becomes evident in the social allocation of status, inversely to the physical causality, is this: the accumulated transgression of the object towards meaning generates the power in the sphere of objectified subjectivity: Publicness.

The authoritative subjects do not primarily position themselves within the dimensions of time and space that represent their operating field, but rather within their market-producing dimension of social status. Here, the value benchmarks of social and cultural significance are

being negotiated, so as to organize in media appliances the bodies which the subjects have control over in time and space. Bodies become networks. A missing, ever deferred proxy of the body is being simulated by invoking authority.

The missing body becomes a sign. Excarnation in mind, incarnation in commodity/object. The sign is the gap between body and mind, which constantly has to be cleared but can't ever be bridged. The media, which the subject-position has access to, transgress the sign from body to mind and from mind to body and allocate the subject-position's status in the field.

Semiotics has adapted itself to an order of the sciences when, in the 1960's, it parted from its shares of speculative philosophy, so as to constitute itself as an exact science that would continue the separation of body and mind. Its reduction on the structure as a working tool and operational model, not a portrayal of reality, allowed for the existing scientific models to be complemented by sensibly bound Semiotics. Its knowledge range is the endless semiosis within the structure and the reducibility of the sign's object reference to conventional, analyzable units.

Thus, two questions are being avoided: where does the sign come from? And: where does the culture come from? Now, one can no longer ask for the evolution of the mind, *where* everything comes from, that is, *how* a thing could as well be something entirely different. Instead, one can reduce the existing meanings to discrete units, organize, digitize, and process them completely. Furthermore, one can continue to use a subject-object model of reality and when necessary, for example, critique of ideology, utilize the semiotic instruments to justify one's opinion.

Against that, Charles Sanders Peirce developed his theory of signs within a comprehensive and thus non-integrable theory of consciousness, that is faced by the question of where the signs come from in which we can merely think and perceive. Peirce's concept of the sign is an embodiment of the mind in which iconical, indexical, and symbolical reference always collaborate in physical interaction, and they mutually produce themselves in different but interactive processes. Even the conventional symbol (which one has to have learned) and not just icon and index, can truly be *understood* (instead of merely be processed reductionistically) in embedding psychophysically interactive processes in the physiochemical



FAREED ARMALY, PROPERTIES, 1989, 5 FOTOGRAFIEN (DETAILS), 30 X 40 CM

process. The sign is a psychophysical process of the embodiment of the mind. Mental activity always happens conventionally – in signs. But the evolution of the sign constantly includes the uncoded. Here, the individual of the subject model is culturally and materially embedded between the uncoded of its sensual perception and the universal of the “Quasi-mind”. It is not autonomous.

Ketty La Rocca shows hands; hands that are sensitive body parts; hands that are signs. When the meaning flees, the medium, which is the body and the language and the image, is an empty and strange form. The meaning flees, because the mediation of the separation of image and portrayal is not transparent anymore, unable to just claim identity any longer. Or, because a person notices that the general production method of a publicly recognized identity is a powerful illusion that excludes her. Excluded from herself, the person seeks a different mediation.

La Rocca's images are not portrayals but documented processes of a montage of media. Programming of media montage and documentation coincide. In the series *Riduzioni* an appropriation of images takes place that have become depreciated, standardized, and conventional due to their character of portrayal [Abbildcharakter]. In a process of translating into handwriting and lines the image is being defaced and physically appropriated. There is no critique, which could simply just correct and optimize the portrayal [das Abbildliche], as the earlier collages have done, but there is an eventful interaction. The event is not one solution, it shows both: appropriation and alienation, embodiment and dissolution of meaning – in the attempt of a continuous mediation, there, where there is installed in image and portrayal, body and mind, the state of ‚being-separated-from-oneself’ which forces an appropriation that constitutes identity. Disconcerting identity: „You“. The images remain mirrors.

Verena Pfisterer's art establishes connections between body and space, symbol and object. Spaces of experience, mediations of feeling and mind, for a sensitive thinking. Objects to play with, meaningful and sensual, for an interacting appropriation instead of ownership (she mentioned that many of her objects had been „deployed“ [„zerspielt“]). Pfisterer designs models of consciousness – alternative mediations of outerworld and innerworld in her sculptural work, in theoretical discussion, and political engagement. In the field of art, whose freedom she denotes as an illusion, Pfisterer finds no publicness for her concept of

what art could be. Her specific reference becomes the everyday life in which she defends the individual against normalizing standards. Since she oftentimes can't implement her spaces and objects, she creates draft drawings that note and archive the idea and its execution at the same time. Alongside this, photographs originate on strolls through the city. Pfisterer could no longer decide on a form of presentation for the exhibition space, while a selection for a publication was started but never finished. For this exhibition we have chosen to project the slides just like Pfisterer showed the images at home to herself and visitors. The photographs (as of 1973) show her perspective on the traces of the individual in the everyday life of the city. It is the gaps between the socially defined areas that equip their representatives with the authority of freedom.

At the Venice Biennale 1968, twenty-one-year-old David Lamelas showed *Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: the Visual Image, Text and Audio*. For this, he would use telexes to receive – in the Argentinean pavilion – all available news on the Vietnam War. The technical apparatus was the exhibition object, a secretary read out the



JOSEF KRAMHÖLLER, CLARA SCHUMANN II, 1999,
BLEISTIFT AUF PAPIER, 14,5 X 21 CM



DAVID LAMELAS, BUERO OF VIETNAM, CA. 1989, ACRYL UND MISCH-
TECHNIK AUF LEINWAND, 124 X 65 CM

news. Obviously, this is not about a statement on the contents but rather the showing and conversion of a specific, up-to-date flow of information isolated in the art space. Critique of the institution and media criticism converge. The privileged position, which is necessary to execute the critique of the institution from within the institution, shows its limitation: the programmed mediation of critical stance and hegemonic field.

Over 20 years later, in remembrance of Kubrick's *Space Odyssey* (1968), Lamelas captures his now art-historical work in a painting once again: the *Buero of Vietnam* is relocated to the black monolith, which, in the film, sends out a radio signal upon contact with a sunbeam. Underneath the monolith, towering into space, lies Venice; the Italian boot is clearly recognizable.

In 1969, the year of the moon landing, Lamelas developed for the Camden Arts Centre in London the film *Study of the Relationships between Inner and Outer Space*, another canonical work of institutional critique and example for a tautological method that draws the attention to the media apparatus.

In the painting *Inside – Outside* (1984) a woman stands in a gallery on a floor littered with circles. It's a naked but painted alien, the window leads straight into space, disco version. To the apt question of Jochen Kienzle: "What actually are those fried eggs on the floor?," Lamelas replied briefly and succinctly: "Those are lights. The red one is ceasing to exist."

The series *Properties*, as a work unit of five framed images, is uncommon for Fareed Armaly's institutional-critical artistic work. Four images show edited depictions of various commodities, the fifth image collects the applied photographic effects. Here, critique of representation is the critical depiction of the production of the image along its technical and metonymical mediations: the index of a genuine, because materially connected real of the photography is being replaced by the indices of the optimizing usage of the apparatus towards specific effects. The depicted commodities are being offered as figurative body parts. The image series as the depicted production of body simulations, which are equipped with the authority of publicly recognized value, is reflexive towards its own status as art. In the hopelessness of the aesthetic it's being short-circuited with advertising. A depiction of the production of depiction loosens the partial sequences normally programmed in a medial process and



JOSEF KRAMHÖLLER, O.T., UNDATIERT, FILZSTIFT AUF PAPIER, 29 X 21 CM

offers them new embodiment. It's up to the users whether they learn the program or if they couple the works as commodities in a medial sequence, in which they could not then recognize themselves.

Josef Kramhüller created performances that he sketched beforehand on paper and also on large canvases. After the performance he noted deviations and additions. The images are part of the enrollment process and

embodiment of the artist in the field of art, which he, who perceived himself as a social outsider, sophisticatedly reflected in its powerful mechanisms of inclusion and exclusion of structured dislimitation.

Under allegedly post-medial conditions its own distribution becomes the medium of art – it coincides with its publicness. Art, then, cannot reflect itself anymore for lack of inner difference, but it can only confirm itself. He, who, doesn't invoke publicness in an anticipating manner, since he already sees himself confirmed in it, is not only isolated and irrelevant but separated from himself. Kramhüller's work seems to offer the possibility of a self-separation and self-reinstatement, which could serve as a model of a reprogramming of media.

A series of drawings repeat the portrait of Clara Schuman that was depicted on the hundred-mark bill. In the appropriating drawing process of the artist who has become money, identification, reflexion of the role of the artist, and desire take turns.

In the film *Hans* (1989) Penelope Georgiou stages herself – her reservations about herself and her role as an artist, about film and art. For that she creates, as a stage design, a setting of clichés of the life of the artist: the piano, the Freudian couch, an exercise bike, and the coffeehouse table. The roles to this she plays in a mode that alternates between sovereignty, helplessness, waiting, sexiness, inquisition of one's own agency, role-play, and verbal acrobatics.

Georgiou has brought in two artist friends (Johannes Gachnang, Stephan Geene) who lack a staged role: they merely serve a certain shooting time as being-an-artist time, and they need to ask themselves how they want to behave. They make up Georgiou's audience integrated in the film. In the double role of reception and production, and worried about coming across authentically, Geene immediately clarifies: he is not here privately, but he is "hired". That's how he sees himself, as a part of the *Minimal Club*, thus of an artists' group.

What Penelope Georgiou accomplishes in her films is the simulation of an improvisation that creates different levels of contemplation between alleged art and fleeting lives.



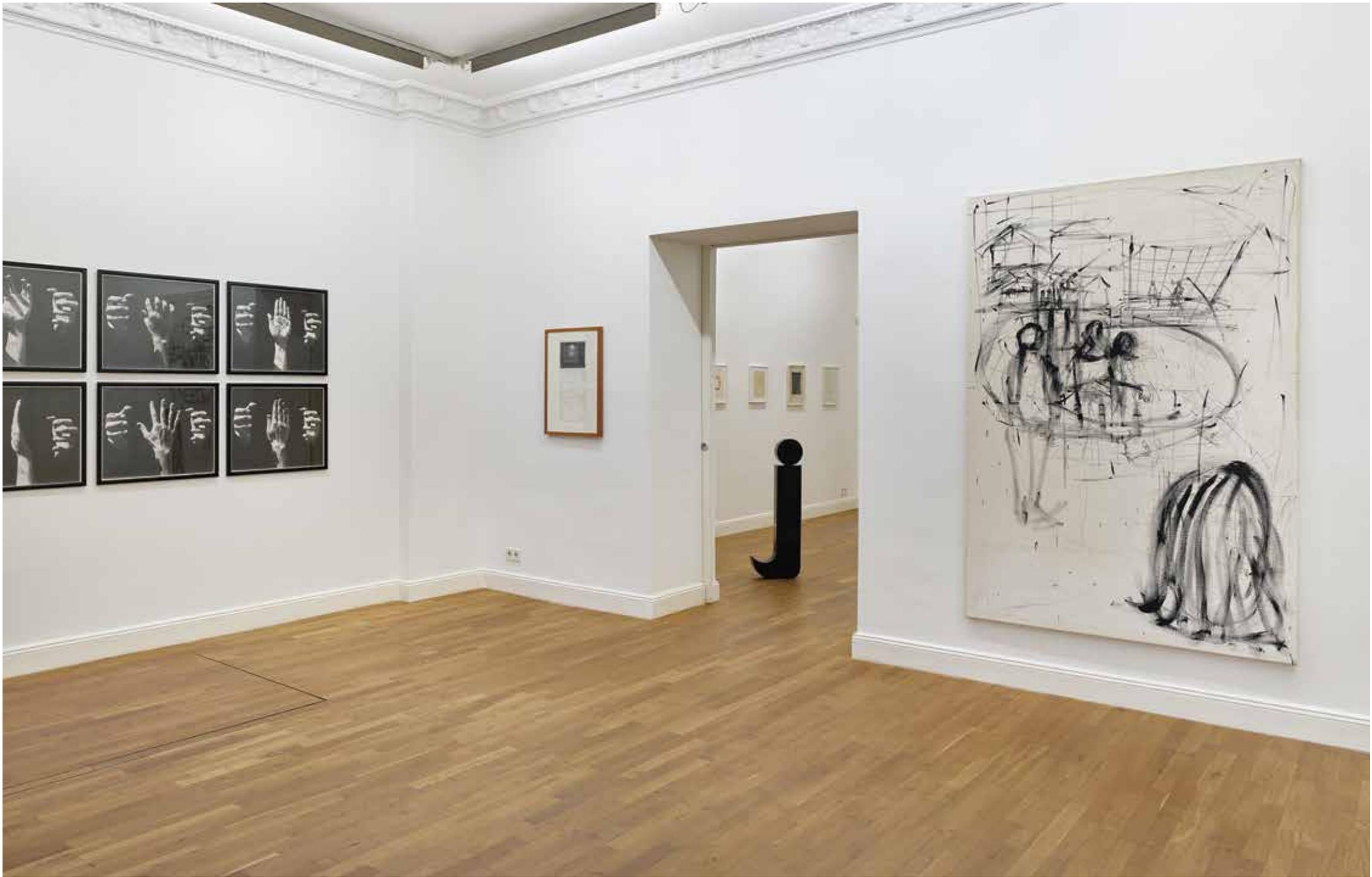
FAREED ARMALY, PROPERTIES, 1989



VORDERER RAUM: JOSEF KRAMHÖLLER, CLARA SCHUMANN I, II, III, 1999–2000 | O.T., N.D. | O.T. (DER MODERNISTISCHE ÜBEL), N.D. | O.T. (KLEINE BÜHNE), 1999–2000 | MITTLERER RAUM: JOSEF KRAMHÖLLER, EDUCATION, 2000
HINTERER RAUM: VERENA PFISTERER, 5-PHASEN-OBJEKT: IM NAMEN DES VATERS + DES SOHNES + DES HEILIGEN GEISTES (GRÖSSE?), OBJEKTZEICHNUNG, 1978/79



PENELOPE GEORGIU, HANS, 1989 | KETTY LA ROCCA, YOU YOU, 1975



VORDERER RAUM: KETTY LA ROCCA, YOU YOU, 1975 | VIDEO SONY DI MANI, 1973 | JOSEF KRAMHÖLLER: EDUCATION, 2000 | HINTERER RAUM: KETTY LA ROCCA, J, 1970 | VERENA PFISTERER, OBJEKTZEICHNUNG: IDEALZEICHNUNG EINES DURCHSICHTIGEN PLASTIKSCHLAUCHES MIT ROTEN STOFFKREUZEN, 1977/79 | OBJEKTZEICHNUNG: WEISSES BETT MIT ERLEUCHTETEN GLAS-RÖHREN, 1977/78 | „KINETISCHER“ SCHWARZ-WEISSER LAMELLEN-GLASRAUM (ERLEUCHTET), (MODELLZEICHNUNG), 1978 | „KINETISCHER“ SCHWARZ-WEISSER LAMELLEN-GLASRAUM (MODELLZEICHNUNG), 1978



KETTY LA ROCCA, J, 1970 | VERENA PFISTERER, 5-PHASEN-OBJEKT: IM NAMEN DES VATERS + DES SOHNES + DES HEILIGEN GEISTES, (GRÖSSE?) OBJEKTZEICHNUNG, 1978/79 | OBJEKTZEICHNUNG: IDEALZEICHNUNG EINES DURCHSICHTIGEN PLASTIKSCHLAUCHES MIT ROTEN STOFFKREUZEN, 1977/79 | OBJEKTZEICHNUNG: WEISSES BETT MIT ERLEUCHTETEN GLAS-RÖHREN, 1977/78 | „KINETISCHER“ SCHWARZ-WEISSER LAMELLEN-GLASRAUM (ERLEUCHTET), (MODELLZEICHNUNG), 1978 | „KINETISCHER“ SCHWARZ-WEISSER LAMELLEN-GLASRAUM (MODELLZEICHNUNG), 1978 | DAVID LAMELAS, INSTALLATION PROJECT FOR ANIMATED FILM, 1990



VORDERER RAUM: DAVID LAMELAS, O.T., N.D. | INSIDE - OUTSIDE, 1984 | BUERO OF VIETNAM, CA. 1989
HINTERER RAUM: VERENA PFISTERER, O.T. (80 DIAPOSITIVE), 1977-96



VORDERER RAUM: VERENA PFISTERER, O.T., 1977–96 | HINTERER RAUM: KETTY LA ROCCA, J, 1970 |
VERENA PFISTERER, 5-PHASEN-OBJEKT: IM NAMEN DES VATERS + DES SOHNES + DES HEILIGEN
GEISTES, (GRÖSSE?) OBJEKTZEICHNUNG, 1978/79

IMPRESSUM

Herausgeber / Editor

Kienzle Art Foundation

Text

Julia Eichler und / and Fabian Ginsberg

Übersetzung / Translation

Chris Diekers

Gestaltung / Design

Michael Franz

Gestaltung der Publikationsreihe / Design of the Publication Series

Studio Lambl / Homburger

Fotos / Photos

Eric Tschernow

Dank an / Thanks to

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Galerie Kadel Willborn, Düsseldorf / Estate Ketty La Rocca

Estate Verena Pfisterer

ISBN 978-3-00-062614-2

Kienzle Art Foundation | Stiftung bürgerlichen Rechts

Anerkannt durch die Berliner Senatsverwaltung für Justiz vom 19.01.2009

Steuernummer 27/605/58152

Bleibtreustraße 54

10623 Berlin

T +49 (0)30 896 276 05

F +49 (0)30 896 425 91

office@kienzleartfoundation.de

www.kienzleartfoundation.de

Berlin, 2019

KIENZLE ART FOUNDATION

