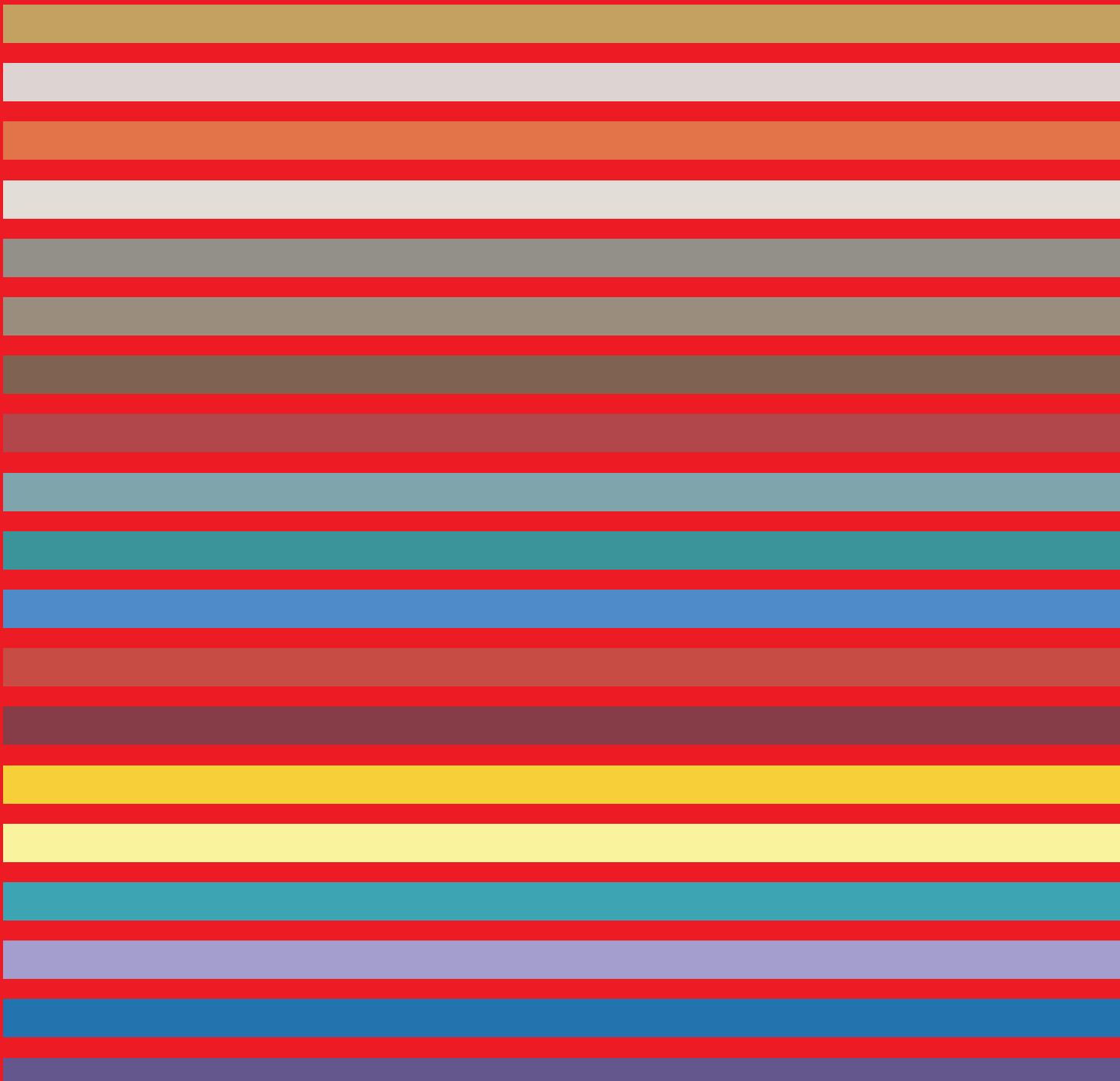


7705 Zagreb – Graz





Gruppe 77 / Graz / Austria

7705 Zagreb – Graz

**Gruppe 77
Graz / Austria**

10. 02. – 06. 03. 2005

**Galerija Klovićevi dvori
Jezuitski trg 4, Zagreb
www.galerijaklovic.hr**

Umjetnost i politika

Grupa 77 značajna je štajerska umjetnička inicijativa sa zanimljivim izvanregionalnim poljem djelovanja. Utemeljili su je 1977. god. pozнати сликар Gottfried Fabian i njegovi prijatelji – umjetnici kako bi na okoštaškoj i konzervativnoj umjetničkoj sceni, kakvom se u to vrijeme doživljavalu Štajersku, potaknuli nove impulse. Važno je istaknuti da je veliki štajerski političar na području kulture Hanns Koren, osnivač Trigon-ideje koja nadilazi regionalne granice, odmah po osnutku imenovan počasnim članom Grupe 77. Umjetnici okupljeni u Grupu 77 ne zastupaju nikakav jedinstven umjetnički stil, već je zajednički kriterij kvaliteta umjetničkog rada. Ova se umjetnička grupa smatra posrednicom između iskustva i eksperimenta, što dokazuje stalnim uključivanjem mladih umjetnika u svoje projekte. Jedan od ciljeva Grupe 77 je i poboljšanje uvjeta rada i stvaralaštva za umjetnike.

Lijepo je što će se Grupa 77 predstaviti u Klovićevim dvorima, jednoj od najznačajnijih galerija u Hrvatskoj. Time ova izložba nastavlja tako plodnu tradiciju Trigon-ideje, koja je šezdesetih godina dvadesetog stoljeća razvijala suradnju između Štajerske, Hrvatske, Slovenije i sjeverne Italije. Ali nju treba sagledati i u kontekstu buduće regije Europske Unije "Stari susjedi – novi partneri", kakvu bismo sa svojim susjedima rado pretvorili u prostor primjerne kreativne suradnje.

Waltraud Klasnic
Predsjednica Pokrajinske vlade Štajerske

Kunst und Politik

Die „Gruppe 77“ ist eine wichtige steirische Künstlerinitiative mit einem interessanten überregionalen Wirkungsfeld. Sie wurde 1977 vom bedeutenden Maler Gottfried Fabian und seinen Künstlerfreunden gegründet, um einer als konservativ und erstarrt empfundenen Kunstszenen neue Impulse zu geben. Bemerkenswert ist, dass der grosse steirische Kulturpolitiker Hanns Koren, der Erfinder der nationenübergreifenden Trigon-Idee, sogleich zum Ehrenmitglied ernannt wurde.

Die Künstler der „Gruppe 77“ vertreten keinen einheitlichen Stil. Wesentliches gemeinsames Kriterium ist die Qualität der künstlerischen Arbeit, wobei diese Künstlergruppe sich als Mittlerin zwischen Erfahrung und Experiment versteht, was auch die permanente Einbeziehung junger Künstler demonstriert. Die „Gruppe 77“ sieht ihr Ziel auch darin, die Arbeitsbedingungen für Künstler zu verbessern.

Es ist schön, dass die „Gruppe 77“ in Klovicevi Dvori, dem wichtigsten Museum zeitgenössischer Kunst Kroatiens, vorgestellt wird. Damit steht die Ausstellung in der so fruchtbaren Trigon-Tradition, die in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in der Kooperation zwischen der Steiermark, Kroatien, Slowenien und Oberitalien entwickelt und umgesetzt wurde. Sie ist aber auch im Kontext der EU-Zukunftsregion „Alte Nachbarn – Neue Partner“ zu sehen, die wir mit unseren Nachbarn zu einem Raum einer exemplarischen kreativen Kooperation machen wollen.

Waltraud Klasnic
Lendeshauptmann der Steiermark

Uvod

Galerija Klovićevi dvori na Jezuitskom trgu u Zagrebu od ovog trenutka postala je tragom na karti kretanja najpoznatije grupe štajerskih umjetnika, od kojih su neki izlagali i u okviru manifestacije kao što je zagrebački Salon mladih.

Kasnih sedamdesetih godina XX. st. recepcija djelovanja štajerske Grupe 77 počela se odčitavati kroz pitanje skupnog, uz to ne manje pojedinačnog, izložbenog djelovanja autora raznorodnih umjetničkih poetika.

Riječ je ponajprije o zajedničkom konceptu koji se pluralistički puni novim tumačenjima i akcijama kojima pridonose neki novi protagonisti, a koji se ne gasi s odlaskom nekih bivših članova, bez naglašavanja radikalnosti u djelovanju ili krajnosti u dosezima, koji gotovo trideset godina živi na austrijskoj likovnoj sceni.

Austrijsko slikarstvo osamdesetih iz privatne Zbirke Essl, Klosterneuburg, predstavljeno je u našoj galeriji i u Muzeju suvremene umjetnosti 2000. g. značajnim izborom djela bečkog akcionalizma i bečkog apstraktog ekspresionizma i informela te figurativnog i socijalno svjesnog austrijskog slikarstva osamdesetih.

Nedavno smo, stjecajem okolnosti, ogrnuti bojama zagrebačke jeseni, zajednički obilazili izložbeni prostor Galerije Klovićevi dvori i posljednji put razmišljali o tlocrtnim mogućnostima i efikasnosti likovnog postava usredotočeni na ovu izložbu.

Metaforičnost jedne nove prostorne situacije, novouređenog galerijskog prostora, obuhvatila je u konkretnom trenutku izložbenu realizaciju sadašnje postave Grupe 77, „77 05 Zagreb – Graz“ u veljači i ožujku 2005. g., odnosno radove devetnaest umjetnika.

Težnja za uspostavljanjem mogućnosti trajnog preispitivanja i uspoređivanja svježih interpretacija u novoosvojenim ili ponovo prepoznatim arhitektonskim sastavnicama urbanih vizura pojavila se sasvim prijateljski, tijekom nastojanja da se pomoću kontinuiteta i komuniciranja uspostavi razmjenjivanje iskustava i pronalaženje novih mogućnosti suradnje. Rozalija Linke, stipendistica MOEL – Plus – Programa Austrijske istraživačke zajednice povezala je Institut za povijest umjetnosti u Zagrebu s Institutom za povijest umjetnosti Sveučilišta Karl Franz u Grazu. Ona je također uspostavila kontakt s Grupom 77 i u Galerijom Klovićevi dvori, a ovom bismo izložbom željeli izgraditi trajne veze s Grazom.

Unutar otvorenosti kulturnih metropola i među ambicioznim projektima koji nisu uvijek u mogućnosti uspostaviti živo tkivo aktivnosti, razmjene ili komuniciranja, postoji trajan dijalog povjesničara umjetnosti, umjetnika i kustosa, koji je nebrojeno puta u otvorenosti diskursa pokazao mogućnost konkretne ostvarive prezentacije u konkretnom trenutku, ne čekajući da se međunarodno prepoznavanje i recepcija umjetničke identifikacije zajedničkog prostora dogodi, već gradeći ga.

Koraljka Jurčec Kos

Einleitung

Die Galerie Klovićevi dvori auf dem Jesuitenplatz in Zagreb befindet sich in diesem Augenblick auf der Suche der Bewegungslinie der berühmtesten steirischen Künstlergruppe 77, von denen manche schon im Rahmen der Manifestation des Zagreber Jugendsalons ausstellten. In den späten 1970er Jahren fing die Tätigkeitsrezeption der Gruppe 77 an. Sie zeichnet sich sowohl durch die kollektive als auch durch die individuelle Ausstellungstätigkeit der Autoren verschiedener künstlerischer Gattungen aus. Es handelt sich in erster Linie um ein seit 30 Jahren in der österreichischen Kunstszene bestehendes gemeinsames Konzept, das sich pluralistisch mit neuen Auslegungen und Aktionen, ohne die Wirkungsradikalität oder die extremen Ergebnisse speziell zu betonen.

Mit der Ausstellung Die österreichische Malerei der 1980er Jahre aus der Sammlung Essl aus Klosterneuburg wurde im Jahr 2000 in Klovićevi dvori und im Museum der Gegenwartskunst in Zagreb durch die Auswahl der bedeutenden Werke des Wiener Aktionismus, des Wiener abstrakten Expressionismus und des Informel, aber auch Arbeiten der figurativen und der sozialbewussten österreichischen Malerei aus den 1980er Jahren gezeigt. Klovićevi dvori veranstaltete im Herbst gemeinsam mit der Gruppe 77 den letzten Rundgang in der Galerie, um die Möglichkeiten und die Effektivität der Ausstellungsräume zu besprechen. Im neu adaptierten Galerie Raum entfaltet sich die Metapher einer neuen Raumsituation, in der die Arbeiten der Gruppe 77 „77 05 Zagreb – Graz“ von neunzehn teilnehmenden KünstlerInnen im Februar und im März 2005 gezeigt werden.

Die Sehnsucht zum Herstellen der Möglichkeiten einer Dauerüberprüfung und des Vergleiches der neuen Interpretationen in neu entdeckten oder neu erkannten architektonischen Zusammensetzungen der urbanen Visionen erschien ganz zufällig. Die Bemühungen zeigen sich durch die Kommunikation und die Kontinuität, um einen Austausch der Erfahrungen und die Suche der neuen Möglichkeiten herzustellen.

Durch die vernetzende Arbeit von Rozalija Linke, Stipendiatin des MOEL – Plus – Programms der Österreichischen Forschungsgemeinschaft, kam es zur Zusammenarbeit des Instituts für Kunstgeschichte in Zagreb und des Instituts für Kunstgeschichte an der Karl-Franzens-Universität in Graz. Sie hat auch den Kontakt zwischen Gruppe 77 und Klovićevi dvori hergestellt und vermittelt. Die ersten Kontakte runden die Kontinuität ab, die wir mit dieser Ausstellung zu Graz aufbauen möchten.

Der Dialog zwischen den KunsthistorikerInnen, den KünstlerInnen und den KuratorInnen spielt innerhalb der Offenheit der Kulturmetropolen und innerhalb der ambitionierten Projekte, die nicht immer in der Lage sind die Aktivität, den Austausch oder die Kommunikation herzustellen, eine wichtige Rolle.

Dieser Dialog hat schon oftmals gezeigt, dass ausgerechnet in der Offenheit des Diskurses nicht auf die internationale Erkennung und die Rezeption der künstlerischen Identifikation des gemeinsamen Lebensraumes gewartet werden soll, stattdessen sollte er aufgebaut werden.

Koraljka Jurčec Kos

Umjetnost u razdoblju eksperimentiranja

Pledoaje za mnogostrukost

Godine 1977. osnovana je u Grazu Grupa 77 na temelju razlaza sa Sececijom Graz, a već godine 1979. francuski filozof postmoderne Jean-François Lyotard napisao je za kanadsku Nacionalnu galeriju: "La philosophie et la peinture à l'ére de leur expérimentation." Što povezuje ove, već i geografski gledano, tako udaljene događaje? Moguće je da je nekom od umjetnika i umjetnica Grupe 77 već tada ime filozofa Lyotarda bilo poznato, ali mala je mogućnost da je filozof poznavao umjetnike okupljene oko ove grupe. Pa, unatoč tomu, izgleda da je postojalo nešto zajedničko, a to je osjećaj za stvarnost nekog određenog oblika umjetnosti, tj. njena povijesna logika. Nebitno je pritom što su s jedne strane bili umjetnici-praktičari i na taj način manje-više oni koji su stajali u "središtu" zbivanja, a s druge teoretičar koji je (kao što je ubičajeno za teoretičare) umjetnosti immanentnom teorijskom razmišljanju pridodao i teoretski misaoni diskurs. Bitno je da se s obje strane reagiralo na osobit način na jedno potpuno određeno i vrlo slično opažanje umjetničke situacije.

Izgleda da se klasična avangarda u to vrijeme potpuno "rascjepljivala", sama je sebi prijetila mnogostrukošu individualnih stilova – koji djeluju heterogeno, djelomice razigrano, često prestrogo, "preduboko", prehermetično, previše apstraktno, napoljetku možda i previše estetizirajuće. Na drugoj pak strani stajala su nova umjetnička strujanja kao pop-art, akcionalizam, hepening, medijska i konceptualna umjetnost i dr., s točno određenim društvenim i medijski kritičkim sklonostima ili neki (s rezignacijom) povratak od apstraktne umjetnosti u neki uglavnom inovativno-progresivn novi realizam koji se samo nazirao, a koji je zastupala npr. grupa "Neue Wilde". U takvoj situaciji izgleda da je osnutak Grupe 77 prije svega vodila samo jedna težnja: otvorenost prema novim umjetničkim strujanjima, a da se pritom ne odbace "memorija" i naslijede klasične avangarde. Upravo nasuprot tomu, to naslijede – ili umjetnosti immanentna zaokupljenost i razrada u društvenokritičkom pogledu – trebalo je (ali nije moralno) dati materijal od kojeg će polaziti svaki pojedinačni umjetnički izričaj. U tom se smislu eksponati Grupe 77 ne dokazuju kao djela koja odgovaraju nekoj eklekticističkoj dopadljivosti, već kao radovi u kojim se odražavaju starije i novije izražajne mogućnosti. Na ovoj izložbi susrest ćemo se s "tragovima" klasične (apstrahirajuće) avangarde (enformel, tašizam, apstraktni ekspresionizam, minima-

lizam, i dr.), tragovima koje nalazimo u pojedinačnim oblikovnim jezicima umjetnika i umjetnica, u njihovim individualnim, čak eksperimentalnim sklonostima i razradi. S druge pak strane kod nekih umjetnika nailazimo na naklonost prema konstruktivizmu i konceptualizmu, objektnoj umjetnosti, "environmentu", pa čak i "meditativnoj" objektnoj umjetnosti, ali i prema ekspresivnom realizmu osamdesetih godina i društvenokritičnoj medijskoj umjetnosti. Na ovoj izložbi Grupe 77, koja brojčano nije zastupljena u potpunosti, nalaze se djela čiji korjeni i povijesnost sežu duboko u 20. stoljeće pa unatoč tomu ne gube na svojoj umjetničkoj aktualnosti i značenju.

Grupa 77 nema programa koji bi je sputavao i ograničio na jedan umjetnički pravac ili medij. Program koji prakticira je otvorenost prema novom, integracija novih impulsa u dosadašnji rad, ali tako da se pritom ne zaboravi vlastita (umjetnička) povijest. Upravo se u tom smislu Grupa 77 postavila i postavlja prema umjetničkoj situaciji sedamdesetih kao prema razdoblju "eksperimentiranja", i to eksperimentiranja u smislu uvijek novih pokušaja umjetničkog oblikovanja. "Izučava se sposobnost osjeta i fraziranja, rečeničnog izričaja do granica mogućeg; proširuju se pojmovi osjetiti-osjetljivo i izreći-izrecivo; eksperimenira se (...) umjetnost se danas sastoji od propitivanja neizrecivog i nevidljivog (...) mnogostruktost umjetničkih "izričaja" potiče vrtoglavicu (...), upravo kroz svoju rasplinutost izjednačuje se umjetnost sa suštinom različitih mogućnosti". Tako je opisivao Jean-François Lyotard u dalekoj Kanadi, ali izgleda da su članovi Grupe 77 to već ranije naslutili i do dan danas to prakticiraju. Zadaća i "smisao" umjetnosti nije stvaranje restriktivnog kanona, čvrstih stilskih pojmoveva ili čak metafizičkih polazišta u odnosu na "bitak" ili na nešto blaži način, u odnosu na društvo. Zadaća je umjetnosti u senzibiliziranju za ono što (još) ne opažamo, (još) ne vidimo, (još) o tome ne razmišljamo ...

Mnogostruktost i različitost izloženih umjetničkih objekta možda će proizvesti dojam heterogenosti – ali ona odgovara namjerno smjeranom pluralizmu i višeglasiju grupe koja ni u kojem slučaju ne smije i neće postati indiferentna ujednačena "cjelina". Ova naglašena mnogostruktost proizlazi iz umjetničke pobude prema propitivačkom otvaranju, prema izričaju umjetničko-oblikovnih mogućnosti u apstraktном smislu, ali isto tako u predmetno-konkretnom,

konceptualnom i akcijskom. U konačnici, situacija u umjetnosti od 70-ih godina je obilježena eksperimentom, a uz pomoć poznatih i novih sredstava umjetničkog oblikovanja nastaje se kreirati neki mogući svjetovi i stvarnosti – apstraktog, ekspresivnog, geometrijskog, materijalnog, nasuprotnog, emocionalnog, konstruktivnog i konceptualnog gledanja, svjetovi vidljivi i poznati, jednostavnii i složeni

Erwin Fiala

Die Kunst im Zeitalter ihres Experimentierens

Plädoyer für die Vielfalt

Im Jahre 1977 wurde in Graz die „Gruppe 77“ geboren – in Form einer Abspaltung von der Grazer Sezession. Und im Jahre 1979 schrieb der französische Postmoderne-Philosoph Jean-François Lyotard „*La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation*“ für die National Gallery of Canada. Was sollten diese allein schon geographisch weit auseinanderliegenden Ereignisse miteinander zu tun haben? Möglicherweise war einem der Künstler und Künstlerinnen der Gruppe 77 damals schon der Name dieses Philosophen bekannt, wenig wahrscheinlich aber, daß der Herr Philosoph die Künstler der Gruppe kannte. Und dennoch scheint etwas Verbindendes bestanden zu haben – nämlich die Wahrnehmung einer bestimmten Verfassung der Kunst bzw. ihrer geschichtlichen Logik. Da ist es unerheblich, daß die einen praktizierende Künstler und Künstlerinnen waren und damit mehr oder minder „inmitten“ des Geschehens standen und der Theoretiker (wie es eben für Theoretiker üblich ist), der kunstimmanenten theoretischen Reflexion noch einen metatheoretischen Reflexionsdiskurs „aufsetzte“ – man reagierte auf je eigene Art und Weise auf eine ganz bestimmte und sehr ähnliche Wahrnehmung der Situation in der Kunst.

Die klassischen Avantgarden schienen zunehmend zu „zersplittern“, drohten sich in individuellen Stilen zu vervielfältigen – wirkten zunehmend heterogen, teilweise spielerisch, oft auch zu ernsthaft, zu „tiefgehend“, zu hermetisch, zu abstrakt, vielleicht sogar schon ästhetizistisch. Auf der anderen Seite standen neue künstlerische Strömungen wie die Pop-Art, Aktionismus, Happening, Medien- und Konzept-Kunst etc. mit jeweils expliziten gesellschafts- und medienkritischen Ansätzen oder eine (resignative) Abkehr von der abstrakten Kunst in einen meist nur scheinbar innovativ-progressiven Neuen Realismus wie jenen der sogenannten „Neuen Wilden“.

In dieser Situation scheint die Gründung der Gruppe 77 vor allem einem Impuls gefolgt zu sein: Offenheit gegenüber neuen künstlerischen Strömungen zu praktizieren, ohne das „Gedächtnis“ und Erbe der klassischen Avantgarden kunststürmerisch über Bord zu werfen. Im Gegenteil, dieses Erbe – ob in kunstimmanenter Auseinandersetzung und Verarbeitung oder in gesellschaftskritischer Hinsicht – sollte (mußte aber nicht) jene Bausteine zur Verfügung stellen, die in die jeweils individuellen künstlerischen Ausdrucksformen als Repertoire eingingen. In diesem Sinne erweisen sich die Exponate

der Künstler der Gruppe 77 nicht als Werke, die einer eklektizistischen Beliebigkeit entsprechen, sondern als reflektierte Arbeiten mit älteren und neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

Noch in der jetzigen Ausstellung wird man auch in aktuellen Arbeiten auf „Spuren“ dieser klassischen (abstraktiven) Avantgarden (Informel, Tachismus, abstrakter Expressionismus, Minimalismus etc.) treffen, Spuren, die sich in der persönlichen Gestaltungskraft der einzelnen Künstler und Künstlerinnen präsentieren, in individuellen, ja experimentellen Aneignungen und Verarbeitungsprozessen. Auf der anderen Seite finden sich Exponenten konstruktiver und konzeptueller Ansätze, der Objektkunst, des Environments, sogar einer „meditativen“ Objektkunst, aber auch des expressiven Realismus der 80iger und der gesellschaftskritischen Medienkunst. In dieser Ausstellung der Gruppe 77, die hier nicht einmal zahlenmäßig vollständig repräsentiert ist, finden sich Wurzeln und eine Geschichtlichkeit der Werke, die bis weit in das 20. Jahrhundert reichen und trotzdem verlieren diese Arbeiten nichts von ihrer künstlerischen Aktualität und Bedeutung.

Die Gruppe der 77er hat keine Programmatik, die sie auf eine künstlerische Stilrichtung, auf ein künstlerisches Medium allein einschränken und begrenzen würde. Ihre praktizierte Programmatik ist jene der Offenheit und Aufnahmefähigkeit von Neuem, der Integration neuer Impulse in die jeweils eigene Arbeit, aber ohne die eigene (Kunst-)Geschichte zu vergessen. Eben in diesem Sinne stellte und stellt sich die Gruppe 77 der Kunst-Situation seit den späten 70iger Jahren, die schlicht eine des „Experimentierens“ ist, eines Experimentierens im Sinne immer wieder von Neuem unternommener Versuche künstlerischer Gestaltung. „Man erforscht Vermögen des Empfindens und Phrasierens, des Sätzbildens bis an die Grenzen des Möglichen; man erweitert das Empfindend-Empfindbare und das Sagend-Sagbare; man experimentiert (...) Die Kunst besteht heute in der Erkundung von Unsagbarem und Unsichtbarem (...) Die Vielfalt der künstlerischen „Aussagen“ wirkt schwindelerregend (...) Gerade durch ihre Zerstreutheit kommt die Kunst jedoch dem Sein als Vermögen des Möglichen gleich.“ Derart hatte es Jean-François Lyotard im entfernten Kanada beschrieben, aber so scheinen es die „77er“ etwas früher bereits empfunden zu haben und bis heute zu praktizieren. Aufgabe und „Sinn“ der Kunst ist weniger denn je die Schaffung restriktiver Kanons, fester Stil-

begriffe oder gar metaphysischer Positionen dem Sein oder etwas bescheidener der Gesellschaft gegenüber, Aufgabe der Kunst ist die Sensibilisierung für das (noch) nicht Wahrgenommene, (noch) nicht Gesehene, (noch) nicht Gedachte ...

Die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der ausgestellten Kunst-Objekte mag vielleicht den Eindruck der Heterogenität ergeben – sie entspricht aber der beabsichtigten Pluralität und Polyphonie der Gruppe, die eben nicht zu einer indifferenten „Einheit“ gleichgeschoren werden darf und dies auch nicht will. Diese explizite Pluralität entspringt dem künstlerischen Erfordernis zur experimentellen Öffnung, zum Ausloten künstlerisch-gestaltender Möglichkeiten im abstrakten wie auch gegenständlich-konkreten, im konzeptuellen oder auch aktionistischen Sinne. Spätestens seit den 70iger Jahren ist die Situation der Kunst eben eine des Experimentierens, der Versuche und Versuchungen mit bestehenden und neuen Mitteln des künstlerischen Gestaltens, um die möglichen Welten und Wirklichkeiten zu entwickeln – Wirklichkeiten des Abstrakten, Expressiven, Geometrischen, des Materiellen, des Gegenständlichen wie des Emotionalen, des Konstruktiven und Konzeptionellen, des Sehens, Wahrnehmens und Gewußten, des Einfachen und Komplexen ...

Erwin Fiala

Gottfried Fabian	16/17 / 60
Gerhard Lojen	18/19 / 61
Peter Hauser	20/21 / 61
Luise Kloos	22/23 / 62
Peter Janach	24/25 / 62
Hans Kuhness	26/27 / 63
Dietmar Kiffmann	28/29 / 63
Heribert Michl	30/31 / 64
Fria Elfen	32/33 / 64
Wolfgang Rahs	34/35 / 65
Ingeborg Pock	36/37 / 65
Erwin Lackner	38/39 / 66
Siegfried Amtmann	40/41 / 66
Aurelia Meinhart	42/43 / 67
Werner Schimpl	44/45 / 67
Hans Jandl	46/47 / 68
Erika Lojen	48/49 / 68
Edith Temmel	50/51 / 69
Alois Neuhold	52/53 / 69
Skupni projekti / Gruppenprojekte	54-59
Životopisi / Biografien	60-69
Autori / Autoren	70
Sponzori / Sponsoren	72
Impresum / Impressum	72

Gottfried Fabian

**Boje morahu biti:
bijelo za dobivanje svjetla,
crno, kako bi pridobilo bijelu za rasvjetljavanje.**

Tema slikarstva Gottfrieda Fabiana, utemeljitelja i vodeće figure Grupe 77, mogla bi se ponajbolje opisati kao "oslobađanje svjetla, boje i linije", što također može značiti i oslobađanje umjetničkog djela i njegova života iz stvarnosne težine postojanja - Ovdje i Sada. Relativnost stvarnosti koja se manifestira u znanosti preko Einsteinove teorije relativnosti, a u umjetnosti na temelju relativnosti svih nasuprotnih odnosa elemenata forme, navodi Fabiana na bezuvjetnost i apsolutnost slikarskog oblikovanja.

Ali to je moguće dosegnuti samo na temelju provođenja redukcije svih sadržajnih i nasuprotnih "značenja" elemenata forme, koji se u odnosu jednih prema drugima osamostaljuju tako da plohe, linije i boje zasebno dolaze do izražaja. Na taj se način postiže kompozicijska napetost formalnih kontrasta, ali također i njihovo međusobno korespondiranje. Koncentracija na bitnost vidljivog svijeta s jedne strane dopušta "naslućivanje" još jedne nasuprotnе referentne razine te naglašava, s druge strane, kvalitetu oblika i boje koji u svojoj lakoći i osjećajnosti dolaze do izražaja u jednom za Fabiana karakterističnom stilu.

Žuta se osovila u obliku trokuta; dinamična gesta brzopoteznih crnih linija kistom ispred "pozadine" koja se bjelasa - površine išarane obojanim mrljama, većinu kojih tvore fine crne točke koje u odnosu na veliku crvenu točku u donjem dijelu slike istodobno dobivaju na pokretljivosti. Svi ti pojedinačni elementi nalaze u uzlaznim vertikalama crnih linija dominantan pokretački impuls, a da se pritom ne smanjuje vrijednost svakog pojedinog elementa. Na taj se način postiže jedna slikarskim elementima reducirana, ali tim više istančana poezija oblikovnih dijelova – zaseban, samostalan svijet, koji dovodi do izražaja svoje osnovne oblike u poetici slikarstva i geste. Zamalo bismo mogli biti zavedeni i opisati ga kao "konkretnu poeziju" na području slikarstva – i to na temelju koncentracije na čisti govor elemenata forme, razmještenih u komunikacijskom ritmu.

Uočljiva je i jasna podjela dviju polovina slike koje dijeli krhka vertikalna crta. Ona ne odjeljuje dvije strane slike bezuvjetno, već ih transformira u dinamičnu cjelinu preko lagano iskošene zadebljale linije koja krža tu osovinu u gornjem dijelu, i na taj način međusobno povezuje lijevu i desnu stranu slike. Dvije crte, kao temeljni princip reda, kakav grafičkom elementu "linija" možemo pridodati, nedvojbeno manifestiraju (statično) odvajanje koje se nalazi u (dinamičnom) jedinstvu.

**Farben müssten sein:
Weiß zum Lichtmachen,
Schwarz, um das Weiß zum Lichtmachen zu locken ...**

Das Thema der Malerei Gottfried Fabians, Begründer und Leitfigur der Gruppe 77, wäre vielleicht am besten mit der „Befreiung des Lichts, der Farbe und der Linie“ umschrieben – stellvertretend auch für eine Befreiung des künstlerischen Werkes und seines Künstler-Lebens aus dem wirklichkeitsschweren Hier und Jetzt des Daseins. Die Relativität der Wirklichkeit, in den Wissenschaften durch die Relativitätstheorie Einsteins und in der Kunst durch die Relativität aller Gegenständlichkeiten und Formmittel manifestiert, drängt für Fabian in die Unbedingtheit und Absolutheit der malerischen Gestaltung.

Dies ist aber nur erreichbar durch die weitgehende Reduktion aller inhaltlich-gegenständlichen „Bedeutung“ auf elementare Formen, die in Relation zueinander noch verselbstständigt werden, indem Fläche und Linie, Farbe und Farbform von sich aus zur Geltung kommen, um daraus die kompositorische Spannung der formalen Kontraste, aber auch deren Korrespondenz zu schöpfen. Die Konzentration auf das Wesentliche der sichtbaren Welt lässt einerseits noch eine gegenständliche Referenzebene „erahnen“, betont andererseits aber auch die formalen und farblichen Qualitäten, die derart in einer Fabians Malstil kennzeichnenden Leichtigkeit und Sinnlichkeit zu „leuchten“ scheinen.

Die Farbe Gelb in aufgestellter, sich spitz verjüngender Dreiecksform, die dynamische Gestik schnell geführter, schwarzer Pinsellinien vor dem weiß leuchtenden „Hintergrund“ einer mit Farbpunkten besprinkelten Gestaltungsfläche – in der Mehrzahl feine schwarze Punkte, die durch einen größeren roten im unteren Bildbereich und einige rote Abtropfpunkte gleichsam in Schwingung versetzt werden – alle diese Einzelelemente finden in den aufsteigenden Vertikalen der schwarzen Linien einen dominierenden Bewegungsimpuls, ohne dass die Eigenwertigkeit der anderen Elemente dadurch vermindert wird. Daraus ergibt sich eine in den malerischen Mitteln zwar stark reduzierte, aber um so feinfühliger Poesie der Gestaltungselemente – eine eigene, selbstständige Ausdruckswelt, die ihre elementaren Formen in gemalter und gestischer Poesie zum Ausdruck bringt. Beinahe wäre man verführt, sie als „konkrete Poesie“ im malerischen Bereich zu beschreiben – eben durch die Konzentration auf eine klare Formensprache, deren Elemente in eine kommunikative Rhythmisierung versetzt sind.

Auffallend auch die klare Trennung der beiden Bildhälften durch die zarte, in der vertikalen Achse verlaufenden Linie, die die Bildhälften aber nicht beziehungslos auseinander fallen lässt, sondern diese durch eine leicht schräg geführte stärkere Linie, die die Achse im oberen Bilddrittel spitz kreuzt, wieder miteinander verschränkt und in eine dynamische Einheit transformiert. Zwei Linien, die die fundamentalsten Ordnungsprinzipien, die dem grafischen Element „Linie“ überhaupt zukommen können, in axiomatischer Weise manifestieren: Eine (statische) Trennung, die sich in (dynamischer) Einheit aufgehoben findet.



Ohne Titel, 1978, Kunsthars auf Leinen, 85 x 66 cm
Bez naslova, 1978., umjetna smola na platnu

Gerhard Lojen

“Povijest slikarstva” Gerharda Lojena iščitavamo kao osobnu rekonstrukciju najznačajnijih umjetničkih razdoblja 20. stoljeća. Iza svake slike i svake faze stajalo je i do danas stoji vrlo usredotočeno mislono razračunavanje s umjetničkom poviješću, tako da se slikarska praksa, slikarsko-grafičko oblikovanje, dokazuje ujvijek iznova kao teorijsko tumačenje, kao neprekidna “volja za razumijevanjem” umjetničkih sadržaja, oblika i materijala. Na taj način slikarski proces kod Lojena nikada nije samo stvar prakse, već ujvijek upravo u tu praksi transformirana teorija – čiji su pokretači enformel, geometrijska apstrakcija, konstruktivizam, suprematizam, materijalne slike, monokromno i meditativno slikarstvo.

Tragovi tih unutrašnjih refleksija nalaze se također i na ovdje prisutnoj slici, koja nastoji različite aspekte pomiriti u jednu sintezu. Forma “bijelog kvadrata” kao nosećeg materijala citira tradicionalnu štafelajnu sliku isto kao i Maljevičev suprematistički ekstremizam – samo što Lojen ide iznad toga: naslikani pravokutnik horizontalno integriran u kvadratnu formu platna – grundiranog ne-bojom, bijelom – odaje Lojenu samosvojnu slikarsku povijest. Potaknut bijelim “poljima energije” Hansa Bischoffshausena, Lojen je u nizu “Bijelih slika” (1992.) bijelinu podloge konfrontirao sa slikarskom bijelom u igru minimalističkih razlikovnosti. Jednostavne geometrijske figuracije, naslikane bijelo na bijelom, svojom monokromnošću jedva omogućuju razlikovanje različitih slikarskih sadržaja te istodobno zorno dokazuju da je slikarski čin vrijednost sama po sebi.

Materijalnost boje (naročito bijele) i slikarskoga čina, slikarske geste, odlučujuće su razlikovnosti koje omogućuju umjetnički stvaralački proces, kao i “vlastitu zakonitost” slike kao takve. Upravo u tom međuprostoru individualnog oblikovanja i formiranja oblika, kao i svakoj slici imanentnoj “logici slike” (koja odgovara zakonitostima prostora i plohe, suodnosu boja, linija i duktusu) oblikuju se Lojeneve slikarske metafore.

Na taj se način ne konstruira siže slike kao prikazivanje “koje preslikava”, npr. neki krajolik, iako on i dalje ostaje povod i uzrok slikanja – i to kao sjećanje ili neposredna datost. Isto tako gotova slika ne predstavlja neki određen krajolik – čak ni kada otvara promatraču asocijacije određenog pejzaža. Između povoda (motiva) i predstavljanja dobiva na važnosti autonoman slikarski čin kao čin oblikovanja. Vlastita logika boje i poteza kistom konstruktivan je proces neke “samoslikajuće slike” (G. Lojen) kao nužnost određene slikarske kompozicije čija zakonitost proizlazi iz materijala i forme, a ne iz subjektivne volje za predstavljanjem. To je traženje i pokušaj, a pronalazi se u nadirućoj slikarskoj stvaralačkoj volji za oblikovanjem koja oscilirajući lebdi između potpune apstrakcije i čuvstvene konkrecije. Presudna je volja za oblikovanjem, a ne samo prikazivanje ili prikazano.

Gerhard Lojens „Maler-Geschichte“ liest sich wie eine persönliche Rekonstruktion der wichtigsten künstlerischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts. Hinter jedem Bild und jeder Phase stand und steht bis heute eine konzentrierte, reflektierende Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunst, so dass sich die Praxis des Malens, des malerisch-grafischen Gestaltens, immer auch als theoretische Auseinandersetzung erweist – als unablässiger „Verstehenswille“ der künstlerischer Inhalte, Formen und Materialien. So ist der malerische Prozess bei Lojen niemals Praxis allein, sondern immer auch eine in eben diese Praxis transformierte Theorie – Informel, geometrische Abstraktion, Konstruktivismus, Suprematismus, Materialbild, monochrome und meditative Malerei können hier als Impulsgeber genannt werden.

Spuren dieser immanenten Reflexion finden sich auch im vorliegenden Bild, das verschiedene Aspekte in eine Synthese zu überführen sucht. Die Form des „weißen Quadrats“ als Trägermaterial zitiert sowohl das traditionelle Tafelbild wie auch K. Malewitschs suprematistischen Extremismus – aber Lojen geht auch darüber hinaus: Das in das Bildquadrat horizontal eingearbeitete weitere Bildorthogon – ebenfalls mit der „Nicht“-Farbe Weiß grundiert – verrät die eigene Malgeschichte Lojens. Angeregt durch die weißen „Energiefelder“ Hans Bischoffshausens hatte Lojen in der Serie „Weiße Bilder“ (1992) bereits das Grundweiß mit dem Malweiß in einem Spiel minimalster Differenzen und äußerster formaler Reduktion miteinander konfrontiert: Einfache geometrische Figurationen, weiß auf weiß gemalten, ließen dennoch die „Energiewerte“ der verschiedenen Malsubstanzen in kaum wahrnehmbaren Differenzen der Monochromie erkennen und gleichzeitig den Akt des Malens als Eigenwert deutlich werden.

Die Materialität der Farbe (besonders des Weiß) und der Malakt, die Geste des Malens, sind die entscheidende Differenz, die den künstlerischen Schaffensprozess wie auch die „Eigengesetzlichkeit“ des Bildes ermöglichen. Und gerade in diesem Zwischenbereich von subjektiver Gestalt- und Formgebung sowie der jedem Bild eigenen „Bildlogik“ (den Gesetzen von Raum und Fläche, Farbbeziehungen, Linien und Malgestus entsprechend) gestalten sich nunmehr die Bildmetaphern Lojens.

So konstituiert sich das Bildsujet nicht als „abmalende“ Darstellung z. B. einer Landschaft, obwohl diese dennoch „Anlass“ und Ursache des Malens bleibt – ob als Erinnerung oder unmittelbar Gegebenes. Ebenso wenig stellt das fertige Bild eine spezifische Landschaft dar – auch wenn es dem Betrachter Assoziationen einer Landschaft eröffnet. Zwischen Anlass (Motiv) und Darstellung gewinnt der autonome Malakt als Gestaltungsakt Bedeutung. Die Eigenlogik von Farbe und Pinselführung, der konstruktive Prozess eines „sich selbst malenden Bildes“ (G. Lojen) als Notwendigkeit einer Bildkomposition, deren nomologische Ordnung dem Material und der Form und nicht dem subjektiven Darstellungswillen entspringt, sind das Ge- und Versuchte. Dies findet sich aufgehoben im malerischen Gestaltungswillen, der schwebend zwischen absoluter Abstraktion und sinnlicher Konkretion oszilliert. Der Gestaltungswille ist entscheidend, nicht bloße Darstellung oder gar Dargestelltes.



„Ohne Titel“, (G 55/03), 2003, Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm
Bez naslova, (G 55/03), ulje na platnu

Peter Hauser

Akvarel Petera Hausera možemo gledati kao pokušni rad kojemu je pozadina teorija boja. Plošno nanošene osnovne boje na svojim točkama dodira i međusobnih prijelaza daju određene tonove: "logika" teorije boja, koja objašnjava koje boje nastaju miješanjem kojih osnovnih boja, ovdje se uprizoruje u svom gibajućem ritmu koji tvore sekvence boja jednih ponad drugih. Donji dio slike pritom određuju efekti ljubičaste, zelene i (bijedo)narančaste, dok gornjom polovinom slike dominiraju jake osnovne boje, crvena i plava.

Na dijelovima gdje se osnovne boje međusobno miješaju dolazi do djelomično kontrolirane, ali također i slučajne "igre", čija je ekspresivnost gotovo zatomljena na temelju praznih ploha koje svojim čvrstim rubovima oponiraju žitkoj tehnići akvarela, ali je na taj način također i naglašavaju. Geometrijski precizno nakošeni paralelogrami praznih ploha dijele sliku na pozitiv i negativ i lome tok boje svojim dinamičnim ritmom. "Nutarnjost" i "vanjština" slike gube na svojoj jednoznačnosti, prazna mjesta postaju formalni i oblikovni elementi kompozicije. Bjelina površine više ne predstavlja neutralnu pozadinu za neko moguće nanošenje boje, već razlikovnost u odnosu na obojane površine koje svim dalnjim bojanjima stoešte kao neizostavan uvjet.

Slično poznatom efektu gubljenja ravnoteže i ovdje ravnine promjenom optičke pozornosti mogu dovesti do zabune, tako da bijele plohe vidimo kao oblikovne elemente u prvom planu, dok nanosi boje "mutiraju" u njihovu pozadinu. Na taj način svaki dio slike na kojem očito nema "ničega" postaje njen čimbenik, tj. pozitivan dio vizualnog ritma.

Peter Hausers Aquarell kann durchaus als experimentelle Arbeit mit farbtheoretischem Hintergrund gesehen werden. Die flächigen Aufträge der Grundfarben ergeben an ihren Berührungs- und Übermalungsstellen die entsprechenden Mischfarben: Diese farbtheoretische „Logik“, welche Mischfarbe sich aus welchen Grundfarben ergibt, breitet sich hier in einem auf- und abschwingenden Rhythmus der ineinander übergehenden Farbsequenzen aus. Die Basis des Bildes wird dabei durch die Farbeffekte eines Violett, Grün und (schwachen) Orange bestimmt, während in der oberen Bildhälfte die kräftigen Grundfarben Rot und Blau dominieren.

In den Mischungsbereichen der Grundfarben ergibt sich ein teilweise kontrolliertes, aber auch zufälliges „Spiel“ der Farben, deren Expressivität durch die exakten Aussparungen, die dem (Ver-)Fließen der Aquarelltechnik durch ihre präzisen Ränder einerseits opponieren, dies andererseits dadurch aber auch betonen, beinahe völlig zurückgenommen ist. Die geometrisch exakten, schräg gestellten Parallelogramme der Aussparungen teilen das Bild in ein Positiv und Negativ, brechen den Fluss der Farbe durch eine dynamische Rhythmisierung der leeren Flächen. „Innen“ und „Außen“ des Bildes beginnen ihre Eindeutigkeit zu verlieren, die Leerstellen werden zu Form und Gestalt gebenden Elementen der Bildordnung. Das Weiß der ausgesparten Fläche fungiert nicht mehr als neutrale Trägerfläche eines möglichen Farbauftretens, sondern als jene Differenz zur übrigen Farbfläche, die aller Farbgebung als notwendige Bedingung zugrunde liegt.

Ähnlich den bekannten optischen Kippeffekten können auch hier die Ebenen durch eine Veränderung der optischen Aufmerksamkeit vertauscht und die Aussparungen als im „Vordergrund“ befindliche Gestaltungselemente gesehen werden, während die Farbaufräge zum „Hintergrund“ der weißen Flächen mutieren. So wird jener Bildbereich, wo scheinbar „nichts“ ist, zum eigentlichen Bildgegenstand, d. h. zur positiven Entität der visuellen Rhythmisierung.



Inside-out Painting, 1999, Aquarell, 55 x 73 cm
Inside-out Painting, 1999., akvarel

Luise Kloos

Radovi Luise Kloos – bez obzira na to radi li se pritom o instalacijama, objektima ili performansu – uključuju stav i odnose se uglavnom na određene događaje na planu društvenih i političkih događanja. Unatoč iskazivanju stavova oni nisu otrcano ispolitizirani, nego suprotno tomu – kroz njene se umjetničke radove istodobno provlači transcendiranje političke banalnosti. Luise Kloos nastoji svojim tematskim „zauzimanjem stavova“ pridodati upravo jednu humanu perspektivu.

Na nedokućivost nečovječnosti (riječima i slikom) umjetnica odgovara sa stajališta čovječnosti, npr. već samim naslovom grobljske instalacije u Tuzli, 1998. god. – „Što Kako Zašto“. Ovisno o događaju, umjetnička se „istina“ i zauzimanje stava činjenično može sastojati samo od ne-odgovaranja, ali inzistirajući na pitanjima. Sa stajališta humanog ne postoje zadovoljavajući ili gotovi odgovori. Umjetnica je to svoje razmišljanje pretvorila u instalaciju sastavljenu od girlanda staklene vune koje su pričvršćene na drvene jarbole sezale do tla i na sunčevu se svjetlu razlamale u svjetlosne i obojene efekte – transcendentni znamen koji je postavljen kao suprotnost Sada i Ovdje u odnosu na nevjerljivatne događaje.

Rad „tkan“ od žice i valovite trake pozicioniran je kao refleksija i umjetnička obrada socijalnih i povjesnih odnosa. Namjerno isključivo rukama izrađen rad u čijoj su suštini suprotstavljeni materijali – tvrda žice i meka tekstilna vrpca, konotira socijalnu i tradicionalnu životnu situaciju dijela ženske populacije u jugoistočnom dijelu Europe. Žičano tkanje djeluje kao potka (matrica) ograničenosti ženske egzistencije kroz tradiciju i ekonomsku datost. Izrada valovite trake jedan je od malobrojnih, ali tim tradicionalnijih oblika ženskog načina života koji dopušta određen vlastiti prihod. Na taj se način tradicija ukazuje kao ograničenje, ali i kao pretpostavka kulturno specifičnih fenomena. Sa svakim korakom modernizacije, emancipacije i nadolazećeg detradicionaliziranja društva, umijeće izrade takve vrpce zauvijek će nestati.

U namjernom samoograničenju umjetnice na izradu ovoga umjetničkog djela bez pomoći alata, ona ponavlja tehniku ručnog rada u najboljem smislu riječi, na „vlastitoj koži“ osjeća oporost samog materijala. Jednu od mogućih interpretacija rad dobiva analogijom u odnosu na postupak pucanja; isto kao i kod čina ništanjenja i pucanja prilikom kojeg je potrebna krajnja preciznost, i ručni bi rad trebalo (kako umjetnica navodi) izraditi naprečac i bez ispravaka.

Analogija između tkanja i čina pucanja kao (potencijalnog) čina ubijanja, prema umjetnici, znakovito su evidentni i u stručnom rječniku tkalaštva: tkanje se sastoji od „lanca“ i „brzog poteza“.

Die Arbeiten von Luise Kloos – seien es Installationen, Objekte oder Performances – beziehen Stellung, d. h. sie beziehen sich zumeist auf konkrete Ereignisse und Geschehnisse der sozialen und politischen Geschichte. In dieser Stellungnahme sind sie aber trotzdem nicht politisch im banalen Sinne – im Gegenteil, in den künstlerischen Arbeiten erfolgt gleichsam eine Transzendierung politischer Kleinkrämerie. Luise Kloos versucht in ihren thematischen „Stellungnahmen“ eine Perspektive des Humanen schlechthin einzunehmen.

Der (sprachlichen und bildlichen) Unfassbarkeit des Unmenschlichen aus der Sicht des Menschlichen entspricht die Künstlerin z. B. bereits mit dem Titel zur Friedhofs-Installation in Tuzla im Jahre 1998: „Was Wie Warum“. Angesichts der Ereignisse kann die künstlerische „Wahrheit“ und Stellungnahme tatsächlich nur darin bestehen, keine Antwort zu geben, aber auf der Frage nach Antworten zu insistieren. Vom Standpunkt des Humanen aus kann es keine befriedigende oder rechtfertigende Antwort geben. Folgerichtig wurde dies auch in der Installation aus Glasfaser-Girlanden umgesetzt, die an Baumästen befestigt zu Boden hingen und sich im Sonnenlicht in glitzernde Licht- und Farbeffekte aufsplitten – Sinnbild einer Transzendenz, die dem Hier und Jetzt unfassbarer Geschehnisse entgegengesetzt ist.

Auch die aus Drahtgeflecht und Zackenlitzen „gewebte“ Arbeit positioniert sich als Reflexion und künstlerische Verarbeitung sozialer und historischer Verhältnisse. Die absichtlich nur mit den Händen angefertigte Arbeit aus den in ihren Eigenschaften gegensätzlichen Materialien des harten Drahtes und der weichen, textilen Zackenlitzen, konnotiert die soziale und traditionelle Lebenssituation eines Teils der weiblichen Bevölkerung im südosteuropäischen Raum. Das Drahtgeflecht wirkt als Matrix der Begrenztheit weiblicher Existenzformen durch Tradition und ökonomische Gegebenheiten. Die Herstellung der Zackenlitzen ist eine der wenigen, aber um so traditionellere Form weiblicher Lebensgestaltung, die auch ein gewisses Maß an selbstständigem Einkommen erlaubt. Darüber hinaus erweist sich Tradition sowohl als Einschränkung wie auch als Voraussetzung kulturspezifischer Phänomene. Mit der durch jeden Modernisierungs- und Emanzipationsschritt einhergehenden Entraditionalisierung der Gesellschaft wird möglicherweise auch das Können zur Herstellung dieser Zackenlitzen verloren gehen.

In der absichtlichen Selbstbeschränkung der Künstlerin auf die Herstellung der Arbeit ohne jegliche Zuhilfenahme eines Werkzeugs wiederholt die Künstlerin die Technik des Handwerks im wörtlichen Sinne – als Werk der Hand, die auch die Widerständigkeit der Materialien „hautnah“ empfindet. Eine weitere Bedeutungsschicht erhält die Arbeit durch die Analogie zum Handlungsvollzug des Schießens: Ebenso wie die Tätigkeit des Schießens mit äußerster Präzision zu erfolgen hat, sollte auch die handwerkliche Arbeit (so die Vorgabe der Künstlerin dafür) auf Anhieb und ohne Korrektur erfolgen.

Die durch die Künstlerin evozierten Analogien zwischen einem Webgeflecht und der Tätigkeit des Schießens als (potentiellen) Tötungsakt werden bezeichnenderweise auch in der Fachsprache der Webtechnik evident: Ein Gewebe besteht ja aus „Kette“ und „Schuss“.



Ohne Titel, 2000, Draht, Stoff, ca. 30 x 30 cm
Bez naslova, 2000., žica, tkanina

Peter Janach

U crtežima Petera Janacha dolazi do izražaja grafičar koji očigledno polazi od temeljnog fenomena grafitzma, fascinacije grafičkog postavljanja znakovlja: tā, grčka riječ "graphein" znači "usijecati, grebatи". Postavljanje grafičkih znakova znači u širem smislu i nešto drugo – "ranjavati", ostavljati rane i brazgotine – pa bilo to i naobičnom listu papira.

Promatramo li škrte, skoro oprezne grafičke linije Petera Janacha, lako se dobiva utisak da ovdje netko crtački "postavlja znak" i da je svjestan da time istovremeno "ranjava" tu netaknuto bijelu površinu.

Kao da se srami grafički čin dovesti do kraja, linije ostaju suzdržane, fragmentarne, svaki potez – taj grafički "praznak" – produžuje donošenje neke odluke – gdje, kada i kako treba crtati. Ništa nije unaprijed planirano, oblici kao da se sami moraju stvarati crtu po crtu, do zadnjeg oblikovanje ostaje otvorenim.

Grafičke forme ostaju reducirane i preplavljaju površine ne na temelju boje ili sjenčanja, ne udružuju se, već naglašavaju upravo svoju pojedinačnu vrijednost. To što dolazi do izražaja u grafičkom jeziku Petera Janacha nije formalni minimalizam, već minimalizam koji je motiviran znanjem o "značenju" svakog grafičkog znaka. I onda kada iz njih proizlaze možebitno prepoznatljivi, odnosno asocijativni oblici (na ovom su primjeru to slova I i E), oni se ne vežu uz krutu jednoznačnost ili čak suprotnost, već ostaju rezultatom nekog grafičkog "opipavanja" u za to određenoj površini kojoj Janach prilazi gotovo sa strahopoštovanjem.

Činjenica da sâm može formirati i oblikovati gotovo da zastrašuje umjetnika Janacha koji procesu likovnog oblikovanja prilazi s odgovornošću i samoprijegorno. Arak papira i olovka ujedno su dovoljni za najnevjerljatnije u jednom – fizički gledano – univerzumu koji se razlaže i raspada: papir i olovka dovoljni su za oblikovanje svijeta.

In Peter Janachs Zeichnungen kommt ein Grafiker zur „Sprache“, der offenbar vom grundlegenden Phänomen des Grafismus, von der Faszination der grafischen Zeichensetzung, ausgeht: Das griechische „graphein“ bedeutet ja „graben, ritzen“. Grafische Zeichen zu setzen heißt in weiterem Sinne immer auch, etwas anderes zu „verletzen“, Wunden und Narben zu hinterlassen – und sei es nur auf einem Blatt Papier.

Betrachtet man die sparsamen, beinahe verhalten und vorsichtig wirkenden grafischen Linien Peter Janachs, so gewinnt man leicht den Eindruck, dass hier jemand zeichnerisch „Zeichen setzt“, der sich bewusst ist, damit gleichzeitig diese unberührte, weiße Fläche zu „verletzen“.

Als hätte er Scheu, den grafischen Akt zu vollziehen, bleiben die Linien zurückhaltend, fragmentarisch schwiebend, jeder Strich – dieses grafische „Urelement“ – verlangt eine Entscheidung, wo, wann und wie er zu ziehen ist. Nichts steht von vorneherein fest, Strich um Strich müssen sich die Bildformen wie von selbst ergeben, bis zuletzt bleibt die Gestaltung offen.

Die grafischen Formen bleiben reduziert und überfluten die Trägerfläche nicht durch Farbe oder Schraffuren, verneinen sie nicht, sondern betonen gerade auch ihre Wertigkeit. Es ist kein formalistischer Minimalismus, der in der grafischen Sprache Peter Janachs zum Ausdruck kommt, sondern ein Minimalismus, der durch das Wissen um die „Bedeutsamkeit“ jedes grafischen Zeichens motiviert ist. Und selbst wenn sich vielleicht identifizierbare bzw. assoziierbare Gestaltungen ergeben (hier sind es die Buchstaben I und E), verfestigen sie sich nicht zu starrer Eindeutigkeit oder gar Gegenständlichkeit. Sie bleiben Produkt eines grafischen „Vortastens“ in die zu gestaltende Fläche, der Janach beinahe mit Ehrfurcht begegnet.

Dass er zu formen und zu gestalten vermag, scheint Peter Janach als Künstler fast schon zu erschrecken, mahnt ihn jedenfalls zu Verantwortung und Zurückhaltung im Prozess des Gestaltens. Ein Blatt Papier und ein Stift genügen für das Unwahrscheinlichste in einem – physikalisch gesehen – sich auflösenden, zerfallenden Universum: Papier und Stift genügen für die Gestaltung der Welt.



Ohne Titel, 2003, Tusche auf Papier, 59,4 x 42 cm
Bez naslova, 2003., tuš na papíru

Hans Kuhness

Objekti Hansa Kuhnessa djeluju zatvoreno i hermetično – kao da se odupiru nekoj jednostavnoj recepciji. Jednako tako uskraćuju si dopadljivu estetiku koja bi možda mogla ublažiti tu zatvorenost djela. Upravo suprotno tomu, nemarnost izrade koja je očigledno dana na gledanje, djeluje gotovo provocirajuće. Njegov se rad sastoji od dvije "sirove" otpiljene daske, djelomice s korom drveta, postrance s nejednakim izrescima i oblikovanjem, a između njih je na prvi pogled gotovo "besmislen" sivkasti svežanj zalijepljenih novina tlačen snagom dvaju vretena koji predstavlja konstrukciju suprotnih dijelova koja je očito bez ikakve smislene funkcije.

Pa ipak, ti dijelovi odaju neku ironičnu želu za igrom, igrom s jednostavnim materijalima i elementima čiju formu možemo okarakterizirati čak kao "barokizirajuću". Zalijepljeni novinski svežnjevi (svaki od tih svežnjeva označuje razdoblje od dva mjeseca) djeluju kao teška komprimirajuća zadebljanja nekog proteklog razdoblja – kao da je umjetnik htio događajima u svijetu utisnuti vlastiti red. Razvoj principa reda i strukture ne brine o tim izvješćima o događajima u vanjskom svijetu otisnutima u novinama; vanjskom se svijetu gotovo ne pridaje nikakvo značenje. Pa ipak, novine odjeljuju proteklo vrijeme u točno određenim razdobljima, a neovisno o stvarnim događajima, važniji od svega je njihov pravilan takt izlaženja kojim "mjere" prošlost – one su vremenski obrazac (uzorak).

U suprotnosti s tradicionalnim "dnevničkim zapiscima" koji pisanim putem nastoje uesti red u životopise, Kuhness stavlja naglasak na vremenski red samog procesa rada. Takav stvaralački proces mijenja fenomen "vremena" u konačnici u materijalizirane objekte, tako da objekt manifestira i "zaustavlja" vremenski tijek i nezaustavljivo protjecanje vremena. Podređujući se procesu rada koji se u pravilnim razmacima ponavlja, umjetnik konstruira neku biografsku vremensku mjeru. Pitanje o smislenosti toga procesa ne očitava se na konačnom djelu i upravo ta težnja za smislom umjetničkog procesa u određenom djelu, sukladno estetskim normama koje se zorno vide, kod Kuhnessa je radikalno izmijenjena.

On razlaže (prethodno pronađene) predmete i često previše čvrste "oblike sa smislom" iz okoliša te od njih konstruira nove hermetične kompozicije koje bi nadalje (trebale) ostati dvostranske, otudene i iritirajuće. Tražen (mogući) smisao jest u tome da iskaz umjetničkog djela ne podliježe površnim i općevažećim "iskazima o smislu".

Die Objekte von Hans Kuhness wirken sperrig und hermetisch – sie entziehen sich einer einfachen Rezeption. Ebenso verweigern sie sich einer dekorativen Ästhetik, die diese Verschlossenheit des Werkes vielleicht mildern könnte. Im Gegenteil, die offensichtlich zur Schau gestellte handwerkliche Sorglosigkeit wirkt beinahe schon provozierend. Zwei sägeraue Bretter, teilweise noch mit Rinde, an den Seiten mit ungleichen Ausschnitten und Ausformungen, dazwischen ein mit auf den ersten Blick vielleicht „sinnlos“ erscheinender gräulicher Block verleimter Zeitungen, der durch die Zugkraft zweier Drehspindeln zusammengepresst wird – eine Gegenstandskonstruktion, die scheinbar ohne jede sinnfällige Funktionalität ist.

Dennoch verraten die Objekte doch auch eine ironische Lust am Verspielten, am Spiel mit einfachen Materialien und Elementen, deren Formen man möglicherweise sogar „barockisierend“ nennen könnte. Im Gegensatz dazu wirken die verleimten Zeitungsböcke (jeder dieser Blöcke manifestiert den Zeitraum zweier Monate) wie schwerfällige, komprimierte Verdichtungen vergangener Zeitabschnitte – als wollte der Künstler dem Geschehen der Welt eine eigene Ordnung aufprägen. Das entwickelte Ordnungs- und Strukturprinzip kümmert sich aber nicht um das in den Zeitungsberichten codierte Geschehen der Außenwelt, dem äußeren Geschehen kommt kaum Relevanz zu. Aber Zeitungen teilen die vergehende Zeit in genau bemessene Zeiteinheiten, unabhängig vom tatsächlichen Geschehen, das sie berichten – wichtiger als alles andere ist ihr Erscheinungstakt, mit dem sie die Geschichte „takten“, sie sind ein Zeit-Muster.

Im Gegensatz zu traditionellen „Tagebuchaufzeichnungen“, die das biografische Leben schriftlich zu ordnen versuchen, setzt Kuhness auf die zeitliche Ordnung des Arbeitsprozesses selbst. Dieser Herstellungsprozess transformiert das Phänomen „Zeit“ schließlich in materielle Objekte, so dass der zeitliche Verlauf und das unaufhaltsame Vergehen der Zeit im Objekt manifestiert und „angehalten“ sind. Indem er sich einem Arbeitsprozess unterzieht, der sich regelmäßig wiederholt, konstituiert sich eine biografische Zeitlichkeit. Die Frage der Sinnhaftigkeit dieses Prozesses ist nicht am Endprodukt ablesbar und gerade dieses Verlangen, den Sinn künstlerischer Prozesse in einem Produkt gemäß ästhetischer Normen veranschaulicht zu sehen, wird von Kuhness radikal unterlaufen.

Er dekonstruiert die (vorgefundene) Gegenstände und die oft allzu festen „Sinnformen“ der Umwelt und konstruiert aus ihren Versatzstücken neue hermetische Kompositionen, die ambivalent, fremdartig und irritierend bleiben (sollen). Dass die Aussage des Werks nicht in einem allgemein gültigen „Sinnangebot“ verflacht, ist (möglichsterweise) der gesuchte Sinn.



Tagebuch, 2001-2003, Holz, Zeitungen (verklebt), Objekte jeweils ca. 100 x 35 x 16 cm
Dnevnik, 2001.-2003., drvo, novine (lijepljeno), objekti

Dietmar Kiffmann

Već godinama se u "zemljanim radovima" Dietmara Kiffmanna radi o bitnom, o nečemu tako sušinskom i na prvi pogled tako samom po sebi razumljivom i banalnom kao što je "zemlja". Kopa li pritom zemlju golin rukama, motikom ili pijukom, modelira li je u kvadrate kao praformu ili je "pali", zalijava li je u metalnim posudama ili njenu zaravnjenu površinu "brazda" – koristi li je kao slikarski materijal i na taj način ne prikazuje zemlju umjetnim pigmentima boje u njenim smeđim tonovima, već taj fascinantan materijal postaje istodobno i sredstvom i subjektom njegova predstavljanja – uvijek se trudi oko "prepoznavanja" toga toliko samog po sebi jasnog, pa ipak toliko tajnovitog materijala. Ali to se "prepoznavanje" ne vrši apstraktnim intelektualnim promišljanjima, nego neposrednim iskustvom – osjećajem, opipom, mirisom, okusom – dakle "shvaćanjem" i razumijevanjem, pri čemu ono što treba "shvatiti" u njegovu prvobitnom smislu također treba opipati rukom, osjetiti i razumjeti. Čak i kad je nanesena na platno, ta je zemlja još uvijek opipljava i mirišjava te se radi o njenoj materijalnosti. Materijal "zemlja" i njeni pojavnici oblici daju odgovor samo onomu koji joj se otvoru svim svojim osjetilima, koji po njoj kopa, koji osjeti njenu težinu i koji čuvstveno iskuši sve njene brojne oblike i svojstva.

Time umjetnik ne postavlja samo pitanje o "suštini" zemljjanog materijala, već ukazuje na manjkavosti opažaja prema tom materijalu, tako da ga u obliku instalacija ili materijalnih slika posjetiteljima predočuje kao sinestetičan fenomen. Radovi se pritom izmjenjuju na dvjema estetskim značenjskim razinama – s jedne strane kao fenomen "lijepoga", a s druge kao objekt opažanja. Jer "aisthesis" je, konačno, takozvana "aisthesis materialis", dakle sadrži i svojstvo opažanja. U zemljanim "slikama" međusobno se prožimaju opažajna i estetska razina, kao što je sredstvo prikazivanja u obliku materijala zemlje već samo po sebi i predmetom prikazivanja.

Čak i kada oslikani zemljani oblici posjeduju apstraktne kvalitete (gotovo da podsjećaju na umjetnost eniformela), također dovode do izražaja i elementarne forme zemljine pojavnosti, osnažene htoničnim (zemljanim) tonovima, čija snaga također proizlazi iz korištenog materijala. Ova redukcija na elementarne forme materijala prenosi se i na osnovne kubične forme umanjenih kućica. Te kućice, ispunjene različitim vrstama zemlje, imaju iznenađujuće značenje. One ispunjavaju ulogu skladištenja i čuvanja zemlje i time ukazuju na pitanje o našem cjelokupnom bitku: živimo na zemlji, od zemlje smo i ponovo se u nju pretvaramo – što je, dakle, ta zemlja?

Schon seit vielen Jahren geht es in den „Erdarbeiten“ Dietmar Kiffmanns um Wesentliches, es geht um das Wesentliche des auf den ersten Blick so Selbstverständlichen und Banalen wie „Erde“. Ob er mit den bloßen Händen in der Erde gräbt, oder mit einer Haue, einer Spitzhacke, ob er sie zu Quadern als Urform modelliert und „brennt“, ob er sie in Metallwannen gießt oder die flächige Oberfläche „furcht“ – oder ob er sie als malerisches Material benutzt und Erde nicht nur durch künstliche Farbpigmente in Brauntönen „darstellt“, sondern dieses faszinierende Material sowohl Mittel der Darstellung wie auch das Dargestellte ist – immer geht es um das Bemühen eines „Erkennens“ dieses so selbstverständlichen und doch so mysteriösen Materials. Aber dieses Erkennen vollzieht sich nicht durch abstrakte intellektuelle Reflexionen, sondern durch die unmittelbare Erfahrung – durch ein Spüren, Fühlen, Tasten, Riechen, Schmecken – eben als ein „Begreifen“ und Verstehen, indem das zu Begreifende im ursprünglichen Sinne auch mit den Händen abgetastet, gespürt und „be-griffen“ wird. Selbst auf Leinwand aufgetragen ist diese Erde noch ertast- und riechbar, ist ihre Materialität das, worum es geht. Das Material „Erde“ und seine Erscheinungsformen geben die Antwort nur demjenigen preis, der sich mit all seinen Sinnen öffnet, der in ihr gräbt, ihr Gewicht spürt, ihre vielfältigen Formen und Beschaffenheiten sinnlich erfährt.

Damit stellt er nicht nur die Frage nach dem „Wesen“ des Erdmaterials, sondern er lässt auch die Wahrnehmungsdefizite gegenüber diesem Material bewusst werden, indem er sie in Installationen oder Materialbildern für den Betrachter zu einem synästhetischen Phänomen werden lässt. Dabei changieren die Arbeiten zwischen den beiden Bedeutungsebenen des Ästhetischen: einerseits als „Schönheits“-Phänomen und andererseits als Wahrnehmungsobjekt – denn „aisthesis“ ist zunächst die so genannte „aisthesis materialis“, also eine Wahrnehmungsdimension. In den Erd-, „Bildern“ sind die Wahrnehmungs- und die Schönheitsebene unmittelbar ineinander übergehend, so wie die Mittel der Darstellung in Form des Erdmaterials bereits selbst auch das Dargestellte sind.

Auch wenn die gemalten Erdformen abstraktive Qualitäten besitzen (man ist ja beinahe an die informelle Kunst erinnert), so bringen sie doch die elementaren Formen der Erscheinungsweisen der Erde zum Ausdruck – unterstützt durch die kräftigen chthonischen Farbtöne, deren Kraft ebenfalls dem verwendeten Material entspringt. Diese Reduktion auf die elementaren Formen des Materials setzt sich auch in den auf die fundamentalen kubischen Grundformen minimierten Häusern fort – Häuser, die mit verschiedenen Erdmaterialien gefüllt, eine überraschende Bedeutung erhalten. Sie erfüllen hier eine Aufbewahrungs- und Schutzfunktion für Erde und verweisen damit auf die Frage nach unserem Sein insgesamt: Wir leben auf der Erde, wir sind aus Erde und wir werden wieder zu Erde – was also ist diese Erde?



Erdfurchen, 1998, Erde und Acryl auf Leinwand, 100 x 120 cm
Zemljane brazde, 1998., zemlja i akril na platnu



Erdhaus, Sperrholz, Erde, 32,5 x 16,5 x 24 cm
Kućica sa zemljom, lijepljena drvena ploča, zemlja

Slikam samo ono što znam.

U slikovnom govoru Heriberta Michla do izražaja dolaze samo "pozname stvarnosti" koje se nisu zamorile u površnom preslikavanju vidljivih fenomena niti su se iscrpile u sâmom gledanju i njegovu mimetičkom prenošenju na platno. Ovdje se radi o konstruktivnom uprizorenju znanja koje je u stvari nevidljivo.

U poznatom eseju "Oko i duh" francuskoga fenomenologa Mauricea Merleau-Pontya citirana je misao Paula Valérya da "slikar unosi svoje tijelo". Dakle, slikanje znači postupak koji uključuje tijelo i duh, tj. slikanje se sastoji podjednako od tjelesnog, fizičkog znanja i intelekta. Paul Valéry je zapisao: "Observer, c'est créer reel." ("Gledanje je stvaranje realnog.") U tom su smislu slike Heriberta Michla "preslikavanje" stvarnosti koja je sadržana u "znanju" gledanja i slikanja kao čuvstveno-duhovno poimanje i u istovremenom stvaranju te stvarnosti.

Iz obojenih površina razvijaju se temeljni oblikovni elementi, katkad konkretizirani skicozno, nježni znakovi linearnih oblika predmetnog i oblikovnog svijeta koji u procesu slikanja postaje vlastita stvarnost, ali ne oprizoruje neku izvanjsku stvarnost. Oblici nastaju u senzitivnoj "znatiželji" rasporedom ploha i boja, u "tražećem" vođenju crte i dokazuju se kao nova iskustva slikovne stvarnosti i tako senzibilitet umjetnika i promatrača proširuju na novo, neobično i strano. Za H. Michla slikanje je istodobno "ekspedicija" u još nepoznate slojeve stvarnosti, postupak slikanja postaje opažanje neopaženog, spoznaja nespoznatog.

Slikanje neke slike uvijek je obrada prošlih iskustava i dojmova, npr. krajolika, dojmljivih struktura, raspoloženja itd., koji gotovo arheološkim mnemotehničkim postupkom bivaju sloj po sloj "rekonstruirani". Ali to je s druge strane u formi nastajanja slike isto tako jedno novo stvaranje. Tako viđeno i doživljeno vraća se u otvorenom procesu oblikovanja koji uvijek otvara nove dimenzije. U tom smislu ne smatramo Michlove slike apstraktima, jer one prikazuju točno određene polazne situacije, potpuno konkretnе opažene i doživljene "slike" transformirane u isto tako konkretnе izražajne i prikazane oblike, što znači prevedene u "poznatu" vidljivost. Slikarstvo Heriberta Michla vodi promatrača dalje od "samo" vidljive stvarnosti u slikanu vidljivost doživljaja i poznatog.

Ich male nur das, was ich weiß.

In der Bildsprache Heribert Michls kommen „gewusste Wirklichkeiten“ zum Ausdruck, die sich nicht in der flachen Abbildung sichtbarer Phänomene und auch nicht im bloßen Sehen und dessen mimetischen Nachvollzug auf der Leinwand erschöpfen. Hier geht es um die konstruktive Sichtbarmachung eines Wissens, das eigentlich nicht sichtbar ist.

In dem berühmten Essay „Das Auge und der Geist“ des französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty findet sich Paul Valérys Ausspruch zitiert, dass „der Maler seinen Körper einbringe“. Malen bedeutet also einen Handlungsvollzug, der Körper und Geist einschließt, d. h. dass sowohl körperliches Wissen wie auch intelligibles Wissen den malerischen Akt konstituieren. Und an anderer Stelle schrieb Paul Valéry: „Observer, c'est créer le reel.“ – „Sehen ist die Schaffung des Realen.“ In diesem Sinne sind auch die Bilder Heribert Michls „Ermalungen“ von Wirklichkeit, die im „Wissen“ des Sehens und Malens als sinnlich-geistiges Erfassen und im gleichzeitigen Erschaffen dieser Wirklichkeit bestehen.

Aus den Farbflächen entwickeln sich formale Grundelemente, vielleicht konkretisiert durch skizzenhafte, zarte Chiffren linearer Formen einer Ding- und Gestaltwelt, die im Malvorgang zu einer eigenständigen Wirklichkeit werden, sich aber nicht zur Repräsentation eines gegenständlichen Äußerem verfestigen. In sinnlicher „Neugier“ entstehen in der Gestaltung der Fläche, durch Farbverteilungen und in „suchenden“ Linienführungen Formgebilde, die sich jeweils als neuartige Erfahrungen bildlicher Wirklichkeitsebenen erweisen und so die Sensibilität des Künstlers wie auch des Betrachters für Neues, Ungewohntes und Fremdes erweitern sollen. Für H. Michl wird das Malen eines Bildes jeweils zu einer „Expedition“ in noch unbekannte Wirklichkeitsschichten, der Malprozess wird zum Wahrnehmen des noch nicht Wahrgekommenen, zum Erkennen des noch nicht Erkannten.

Das Malen eines Bildes ist immer Verarbeitung vergangener Erfahrungen und Eindrücke, z. B. von Landschaften, markanten Strukturen, Stimmungen usw., die in einem beinahe archäologischen mnemotechnischen Verfahren Schicht um Schicht „rekonstruiert“ werden, aber es ist andererseits in Form des Bildwerdungsprozesses auch eine Neuschöpfung. So wird Gesehenes und Erlebtes in einen offenen Gestaltungsprozess umgekehrt, der immer neue Dimensionen öffnen soll. In diesem Sinne sind Michls Bilder nicht als abstrakte zu verstehen, da sie stets konkrete Ausgangssituationen, ganz konkrete Wahrnehmungs- und Erlebnis-, „Bilder“ in ebenso konkrete Ausdrucks- und Darstellungsformen transformieren, d. h. in „gewusste“ Sichtbarkeiten übersetzen. Heribert Michls Malerei führt den Betrachter weg von der „nur“ gesehenen Wirklichkeit in die gemalte Sichtbarkeit des Erlebens und Wissens.



Ohne Titel, 2004, Acryl auf Leinen, Pappe, 90 x 120 cm
Bez naslova, 2004., akril na platnu, karton

Fria Elfen

Fria Elfen godinama slijedi svoj put "traganja" – bilo kao objekta, fotografije, otiska ili instalacije – i na taj je način uspostavila govor znakova stvari i pojava koje nas posvuda okružuju, ali upravo na temelju svoje sveprisutnosti ne pobuduju našu pažnju. U trenutku kada se tragovi "pročitaju", postaju znakovi; tako su znakovi uvijek tragovi.

Iz umjetničkog tumačenja znakova za Fru Elfen proizašlo je "traganje" o više značenju jezika i pisma. Analize značenjskih razina dovele su konačno do odgonetavanja slova određenom njenom semantikom i dovele su njene grafičko-slikovne elemente do vidjela. Grafički oblik nekog pisma prije svega je vizualno-ikonički znak. Kao likovna umjetnica, Fria Elfen usmjerava svoj interes upravo na tu slikovnu vrijednost pisanog znaka da bi, polazeći od toga, otkrivala nove značenjske i ikustvene slojeve.

"Jednostavne" prirodne pojave ukazuju se istodobno, prije svega (foto)grafiskim /grafičkim transformacijama i oslikovnjnjima u obliku pisma ili znaka – koji tako postaju grafički "tragovi" prirode, kao matrice s vlastitim oblicima i osebuinim porukama, koje naposlijetu valja i estetski protumačiti. Ti znakovni oblici koji razlaganjem, povećanjem, umnažanjem, kolažiranjem i dr. postaju samostalni slikovni trenuci, prepoznaju se kao nove strukture. U tom smislu dolaze "s onu stranu pisanja" novi jezici i pisma, čiji se strukturalni uzorci zbijaju u ritmičke oblike.

Medaljoni s uvećanim šiframa postavljeni iznad trokuta djeluju kao arhajski mistički simboli koji korespondiraju s uspravljenim trokutastim oblicima. Dok se na dvama vanjskim medaljonima uvećani grafički elementi ponavljaju na trokutima, središnji sadrži jedinstven znakovni element. Istodobno, instalacija se širi u prostoru putem osvjetljenja i najrazličitijih efekata transparentnosti. To je povezuje sa svjetlo/sjena pisanjem po zidovima.

"S onu stranu pisanja" za Fru Elfen postaje pismo svijeta i bitka u novom obliku čitljivosti.

Fria Elfen verfolgt schon seit vielen Jahren ihren Weg der „Spuren-suche“ – ob als Objekt, Fotografie, Druck oder Installation – und sie lässt so eine Zeichensprache jener Dinge und Phänomene entstehen, die uns zwar allgegenwärtig umgeben, die unserer Aufmerksamkeit aber gerade aufgrund ihrer Allgegenwärtigkeit entgehen. Sobald Spuren „gelesen“ werden, sind sie Zeichen, so dass Zeichen immer auch Spuren sind.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit zeichenhaften Manifestationen nahm für Fria Elfen im „Nachspüren“ der Mehrdeutigkeiten von Sprache und Schrift ihren Ausgang. Diese Analysen der Bedeutungsschichten führten schließlich in die Lösung der Schriftzeichen von ihrer bestimmenden Semantik und brachten deren grafisch-bildliche Elemente zum Vorschein. Die grafische Form einer Schrift ist ja vor allem ein visuell-ikonisches Zeichen. Als bildende Künstlerin richtete Fria Elfen ihr Interesse auf eben diesen bildlichen Wert skripturaler Zeichen, um von hier ausgehend neue Bedeutungs- und Erfahrungsschichten zu erkunden.

Gleichzeitig erweisen sich auch „einfache“ Phänomene der Natur, vor allem in ihrer (foto)grafischen Transformation und Verbildlichung, als schriftförmige bzw. zeichenhafte Repräsentationen – die grafischen „Spuren“ der Natur werden, spürt man ihren Formen und Erscheinungsweisen nach, zur Matrix einer eigenen „Schrift-form“ mit spezifischen Botschaften, die es nicht zuletzt ästhetisch zu decodieren gilt. Diese Zeichenformen werden durch Zerlegung, Vergrößerung, Serialisierung, Collagierung usw. zu eigenständigen Bildmomenten, die neue Strukturen erkennen lassen. In diesem Sinne zeigen sich „jenseits des Schreibens“ neue Sprachen und Schriften, deren strukturelle Muster sich zu rhythmischen Formen verdichten.

Die über den Dreiecken angebrachten Medaillons mit ihren vergrößerten Chiffren wirken wie archaisch-mystische Symbole, die mit den spitz aufragenden Dreiecksformen korrespondieren. Während die auf den jeweils äußeren Medaillons befindlichen vergrößerten grafischen Elemente auf den Dreiecken wiederholt werden, bleibt das im Zentrum präsentierte Zeichenelement einzigartig. Gleichzeitig weitet sich die Installation durch die Beleuchtung und die unterschiedlichen Transparenzeffekte in den offenen Raum aus, bezieht diesen mit ein – Licht und Schatten „schreiben“ auf den Wänden.

„Jenseits des Schreibens“ scheint sich für Fria Elfen eine Schrift der Welt und des Seins in einer neuen Form der Lesbarkeit zu ergeben.



Jenseits des Schreibens, 2004, Plexiglas, Folien, Beleuchtung, Höhe ca. 180 cm
S onu stranu pisanja, 2004., pleksiglas, folija, osvjetljenje

Wolfgang Rahs

Wolfgang Rahs stvara ukrasne predmete koje često ne raspoznamo kao "nakit". On izrađuje umjetnička "djela" kao nakit. Svoje umjetničke objekte vezuje uz fenomen nakita i kićenja kao takvog kao koncepciju umjetničke kreativnosti i njene značenjske mogućnosti. Nakit tako sadrži određeno značenje koje se u svakom slučaju ne da jednostavno dekodirati.

Posebna karakteristika tehnike nastajanja tih ukrasnih predmeta skrivena je u "mimetolijskom" redu oblika: proces oblikovanja započinje vrlo često s pronađenim predmetima – bilo oblicima iz prirode, bilo tehničkim artifijeljnim objektima. U tom smislu postoje "analogije" u odnosu na fenomenalnost stvarnih oblika, na njihove konture i ute od kojih se sastoji određen formalni jezik umjetničkih objekta. Negativ nekog svakodnevnog predmeta transformira se u pozitiv umjetničkog nakita, a njegov primarni oblik – funkcionalan u novom kontekstu – poprima neko drugo značenje. Na taj se način jednosmislena funkcionalnost nekog ukrasnog objekta uzdiže na nivo nakita. Ukrasni predmet zadobiva novo značenje!

Na ovdje izloženom objektu izrezanom iz akrilnog stakla umjetnik kodira značenje jezika (pisa) koje je oblikovano kao pismo i vizualizira neki poetski oblik; dakako, isključivo kao oblikovnu analogiju. Oblik privjeska postaje kriptogram nekog pristarog sumerskog stiha "Uzvišenje Inanna". Obris zapisa postaje tijelo nakita, koji tom znaku podaje oblikovnost i oprostorenost. Umjetnik tako inscenira novo kodiranje, i to tako da ne kopira. Već samo fiksiranje u pisanim obliku jedno je "preoblikovanje" fonetskog koda govora, a sada i pisano-poetski oblik zadobiva nov oblik materijaliziranosti i novo kodiranje. Svi ti kodovi kao svoje izvorište imaju jednu zajedničku fonetsku referencu, zajedničku značenjsku razinu – pa čak i kada se nalaze u promijenjenim komunikacijskim kontekstima. Odabir tekstova slijedi umjetnikove sadržajne i estetske kriterije. Oni su povezani s nekim pisanim djelom, a često čak i s intenzivnim proučavanjem određenog dijela teksta. Umjetnik "prerađuje" značenjske razine pisanoga djela, a u njegovim ranijim pismo-nakit-djelima formirao je slične ukrasne oblike na temelju odabralih tekstova Nietzschea, Voltairea i Wittgensteina. Tako izrađeni umjetnički objekti čuvaju svoju semantičku višežnačnost i poigravaju se svojim različitim funkcionalnim mogućnostima, ali oni nikada nisu samo (ukrasni) nakit!

Wolfgang Rahs kreiert Schmuckstücke, denen man oft nicht ansieht, dass sie „Schmuck“ sind und er verfertigt Kunst-„Stücke“ als Schmuck. In seinen Kunstobjekten koppelt er das Phänomen des Schmuckstückes und des Schmückens in toto an eine konzeptionelle, künstlerische Kreativität und Bedeutungsmöglichkeit. Schmuck wird so zum Träger auch inhaltlicher Bedeutungsebenen, die sich allerdings nicht einfach decodieren lassen.

Ein besonderes Merkmal der Produktionstechnik dieser Schmuckgegenstände verbirgt sich in der „mimetologischen“ Ordnung der Formen: Der Gestaltungsprozess nimmt sehr oft bei Vorgefundem, ob in Naturformen oder technisch-artifiziellen Objekten, seinen Anfang. In diesem Sinne sind es „Angleichungen“ an phänomenale, gegenständliche Formen, an deren Konturen, Vertiefungen und Umrisse, aus denen sich die konkrete Formensprache der Kunstobjekte ergibt. Gewonnen als Negativ oft völlig alltäglicher Gegenstände werden sie als Positiv zu Schmuckobjekten transformiert, deren ursprüngliche Formbedeutung nunmehr – auch funktional in einem neuen Zusammenhang – eine zusätzliche inhaltliche Signifikation erhält. Damit wird die einsinnige Funktionalität eines Schmuck-Objekts als Schmuck unterlaufen und aufgehoben. Das Schmuckobjekt erhält eine neue Bedeutungsschicht!

Auch im vorliegenden Objekt codiert die aus dem Acrylglass gesägte Kontur der bereits als Schrift auch visuell gestalteten poetischen Form die in der Sprache (Schrift) zum Ausdruck gebrachte Bedeutung – allerdings allein durch eine formale Entsprechung. Die Form des Gehänges wird zum Kryptogramm eines uralten sumerischen Verses der „Erhöhung der Inanna“. Die Silhouette der Schrift wird zu jener des Schmuckkorpus, der damit der Schrift auch eine räumliche Gestaltung und Ausdehnung verleiht. Der Künstler inszeniert eine Neu-Codierung, ohne eine simple Kopie zu produzieren. Schon die schriftliche Fixierung ist eine „Transformation“ des phonetischen Codes der mündlichen Sprache, nun findet die schriftlich-poetische Form eine neue Materialisierung und eine neue Codierung. Aber alle diese Codes haben eine gemeinsame semantische Referenz, eine gemeinsame Bedeutungsebene als ihren Ursprung – auch wenn sie in veränderten kommunikativen Kontexten erscheinen. Die Auswahl der Textpassagen folgt sowohl inhaltlichen als auch ästhetischen Kriterien des Künstlers, sie verbinden sich mit der Lektüre, ja dem intensiven Studium dieser Textabschnitte, es sind durch den Künstler „erarbeitete“ Bedeutungs(ge)schichten – in früheren Schrift-Schmuck-Stücken bildeten sich ähnliche Schmuckformen z. B. um ausgewählte Textpassagen Nietzsches, Voltaires und Wittgensteins. Die so geschaffenen Schmuckobjekte bewahren ihre semantische Mehrdeutigkeit und spielen mit ihrer varierenden Funktionalität, sie sind aber niemals nur (dekorativer) Schmuck!



Die Erhöhung der Inanna, 2004, Buch (22 x 26 x 5 cm)
Uzvišenje Inanna, 2004., knjiga

Objekt: Acrylglas, gesägt, Gold, ca. 10 x 10 cm
Objekt: akrilno staklo, piljeno, zlato

Ingeborg Pock

Objekt, to plavo "nebo", proteže se prostorom strogog tehnički geometrijski, razdvaja i otvara okolini prostorni volumen, prostoru "uprostavlja" plohu (velikih dimenzija) i snažnu plavu boju, ali to ima svoj razlog ...

Minimalistička redukcija na osnovan, jednostavan oblik izduženog pravokutnika naglašava kako djelovanje boje, tako i prostor, koji više i nije samo "omotač", već je samostalan nosivi element instalacije. Upravo na temelju te razlike, a možda upravo iz nje, crpe ta dva čimbenika – plavo "nebo ispod zemlje" i okolini zidovi – svoju jedinstvenu snagu i značenje.

Iznad razine estetskog, plava boja u ovom kontekstu poprima jaku simboličku konotaciju. Podseća na simboliku boja u srednjovjekovnoj kršćanskoj ikonologiji i na znamenite "plave cvjetove" njemačkog romantizma. Pa ako umjetnica i nema na pameti upravo ta povijesno određena značenja plave boje, te asocijacije lebde ponad promatrača zato što u konačnici svi ti različiti aspekti imaju jedan zajednički "uzrok". Pažnju umjetnice na simboličnu snagu plave boje skrenuo je roman Ilse Aichinger, "Veća nada". Plavo kao simbol nade, koje ovdje dolazi do izražaja u vrlo pojednostavljenom i pročišćenom, pa čak elementarnom formalnom jeziku. Ova instalacija dolazi do izražaja u tamnom, podzemnom podrumu koji svojom tamnom pritišćućom težinom predstavlja potpunu suprotnost u odnosu na sve ono što možemo asocijativno povezati s pojmom "nebo".

Neovisno od daljnjih interpretacija, određujući faktor ostaje estetska i meditativna energija izdužene monokromne površine. Struktura nanošenja pigmenta boje i njen promjenjiv intenzitet ovisan o svjetlu, optička "igra" perspektivnih sužavanja i proširenja (ovisno o mjestu promatranja), materijalnost plave – sve to postaje svjestan doživljaj nekog samog po sebi nespektakularnog fenomena, naime "suštine plave boje".

Das Objekt, dieser blaue „Himmel“, durchzieht in strenger, ja technischer Geometrie den Raum, es teilt und erschließt das umgebende Raumvolumen, es setzt die Fläche (in beachtlichen Dimensionen) „gegen“ den Raum, und es setzt ein starkes Blau gegen, aber auch für etwas ...

Die minimalistische Reduktion auf die elementare, einfache Form eines lang gezogenen Rechtecks verstärkt sowohl die Wirkung der Farbe wie auch jene der räumlichen Umhüllung, die nun nicht länger "nur" eine Hülle ist, sondern die selbst zum tragenden Bestandteil der Installation wird. Gerade aus dieser Differenz und vielleicht sogar Gegensätzlichkeit heraus schöpfen beide Elemente – der blaue „Himmel unter der Erde“ und das ein- und umschließende Gemäuer – ihre eigenständige Wirkung und Bedeutung.

Über die ästhetische Ebene hinausgehend kommt der Farbe Blau in diesem Zusammenhang eine reiche symbolische Konnotation zu. Man erinnere sich nur der Symbolik der Farben in der christlich-mittelalterlichen Ikonologie oder an die berühmte „blaue Blume“ der deutschen Romantik. Auch wenn die Künstlerin diese historisch spezifischen Vorstellungs- und Bedeutungsebenen in ihrer Verwendung der Farbe Blau nicht explizit im Sinne hatte, so schwingen doch all diese Assoziationen für den Betrachter darin mit, vor allem auch, weil letztlich alle diese partiell verschiedenen Aspekte einen gemeinsamen „Bedeutungs-Grund“ besitzen. Die Künstlerin selbst wurde durch den Roman „Die größere Hoffnung“ von Ilse Aichinger auf die symbolische Kraft der Farbe Blau aufmerksam. Blau als Symbol der Hoffnung, das nun in besonders schlichter und klarer, ja elementarer Formssprache zum Ausdruck kommt. Umgesetzt wurde die Installation erstmals angesichts eines düsteren, unterirdischen Kellerraumes, der in seiner bedrückenden und dunklen Schwere den striktesten Gegensatz zu all dem manifestierte, was mit dem Begriff „Himmel“ zu assoziieren möglich ist.

Unabhängig von allen weiteren Interpretationen bleiben die ästhetischen und meditativen Energien der lang gezogenen monochromen Fläche aber bestimmende Faktoren. Die Struktur des Auftrags der Farbpigmente und deren lichtabhängige, wechselnde Intensität, das optische „Spiel“ perspektivischer Verengung und Weitung – abhängig vom Standpunkt des Betrachters –, die handgreifliche Materialität des Blaus, all das wird zu einem bewussten Wahrnehmungserlebnis eines an sich unspektakulären Phänomens: nämlich des „Blauen-Farbe-Seins“.



Versuch, den Himmel unter die Erde zu bringen, 1998, Aluminiumwannen, Farbpigmente, 60 x 2 x 1200 cm
Pokušaj dovođenja neba ispod zemlje, 1998., aluminijske kade, pigmenti boje

Erwin Lackner

Objekt Erwina Lacknera, ta pokretna "Slika budućnosti" od plastike i pleksiglasa, djeluje kao citat industrijske proizvodne tehnologije. Razgraničenja između umjetnosti i industrijskog proizvoda postaju meša, podižu se na novu razinu i postaju sama po sebi upitna. Možda se čak mogu i izmjenjivati: industrija kao umjetnost i umjetnost kao industrija? Nehotice podsjećaju na pojам "tehničke mogućnosti reproduciranja" Waltera Benjamina, ali također i na inverziju pojma umjetnosti deklariranjem svakodnevnih predmeta kao umjetničkih djela – znamenitih ready-madea Marcela Duchampa. U izloženom su djelu obuhvaćena oba aspekata – fenomen reprodukcije i industrijskog ready-madea: "simbol" reproduktivnosti kao ready-made.

Erwin Lackner se uviјek iznova razračunava s tehnikama i proizvodnim mogućnostima svijeta industrijskog masovnog proizvoda: sa standardiziranjem, funkcionalnošću, serijskom proizvodnjom i reproduktivnošću, reproduktivnošću, reproduktivnošću ... U službi funkcionalnosti industrijsko-tehničke (re)produkтивnosti ostvaruje se beskonačni krug uviјek jednakoga.

Izgleda da ovdje izloženoj "Slici budućnosti" (koja kao takva ne predstavlja baš ništa u budućnosti) moramo pridodati ironičan ton: načela serijske reprodukcije već su načela produkcije reprodukcije, tj. svaka proizvodnja počiva na pravilima reproduciranja – objedinjena unaprijed do detalja razrađenim funkcionalizmom, koji na svim razinama ponavlja ista načela: serijalnost, standardiziranje, funkcionalnost, dostupnost ... U svijetu industrijskih proizvoda u konačnici se radi o "disponiranosti", raspoloživosti i dostupnosti u svako doba na svakom mjestu i svuda.

"Slika budućnosti" kao pokretno skladište proizvodnih predmeta pojavljuje se gotovo kao "inkarnacija" toga načela: serijski nanizani držači u jednakim, tj. standardiziranim izvedbama, u dvostrukim redovima kako bi iskorištenost prostora bila bolja, i sve to skupa na konstrukciji s kotačićima kako bi svugdje bili dostupni – nije li to funkcionalan sistem produkcije reprodukcije? A u držaćima? Tu se nalaze svi potrebni materijali za eventualnu produkciju tih istih nosača već u serijskoj istovjetnosti, normirani i standardizirani. Ova funkcionalistička organizacija razvija i neku fascinantnu estetiku: industrijski dizajn, uviјek i svuda, kao standard, uviјek dostupan ... kao estetika serijskog ponavljanja i istog formatiranja.

Das Objekt Erwin Lackners, dieses fahrbare „Zukunftsbeeld“ aus Plastik und Plexiglas, wirkt wie ein Zitat der industriellen Fertigungstechnik. Die Grenzen zwischen Kunst- und Industrieprodukt werden fließend, heben sich auf und stellen sich in Frage, werden vielleicht sogar austauschbar: Industrie als Kunst und die Kunst als Industrie? Unwillkürlich ist man an Walter Benjamins Begriff der „technischen Reproduzierbarkeit“ erinnert, aber auch an Marcel Duchamps Inversion des Kunstbegriffs durch die Deklaration der Alltagsgegenstände zu Kunstobjekten in Form seiner berühmten „Ready-mades“. Im vorliegenden Objekt werden gleichsam beide Aspekte – das Phänomen der Reproduzierbarkeit wie auch das des industriellen Ready-made – denotiert: ein „Sinnbild“ der Reproduktion als Ready-made.

Erwin Lackner setzt sich immer wieder mit den Techniken und Bedingungen dieser Herstellungsprozesse der industriellen Massenwaren-Welt auseinander: Standardisierung, Funktionalität, Serialität, Reproduktion, Reproduktion der Reproduktion ... In den Funktionsabläufen der industriell-technischen (Re-)Produktion verwirklicht sich der unendliche Kreislauf des immer Gleichen.

Und hier scheint das „Zukunftsbeeld“ (das so zukünftig ja gar nicht mehr ist) nicht ohne ironischen „Unterton“ anzusetzen: Die Prinzipien der seriellen Reproduktion sind bereits jene der Produktion der Reproduktion, d. h. jede Produktion beruht bereits auf den Regeln der Reproduktion – vereinheitlicht in einem bis ins Kleinste Detail vorangetriebenen Funktionalismus, der auf allen Ebenen die gleichen Prinzipien wiederholt: Serialität, Standardisierung, Funktionalität, Verfügbarkeit ... In der industriellen Warenwelt geht es letztlich um „Disponibilität“, um die Verfügbarkeit von allem zu jeder Zeit und überall!

Das „Zukunftsbeeld“ als fahrbares Lager der Produktionsmittel erscheint dem entsprechend beinahe schon als „Inkarnation“ dieser Prinzipien: Die seriell gestapelten Behälter in vollkommen identischer, d. h. standardisierter Ausfertigung, zur besseren Raumausnutzung in doppelten Reihen, das alles auf einem fahrbaren Gestell, um es überall einsetzen zu können – ein vollkommenes Funktionssystem zur Produktion der Reproduktion. Und in den Behältern? Hier befinden sich möglicherweise die für die Produktion dieser Behälter notwendigen Materialien bereits in serieller Ein- und Gleichförmigkeit, normiert und standardisiert. Aber auch diese funktionalistische Organisation entwickelt eine faszinierende Ästhetik: Industrie-Design, immer und überall, in Serie, als Standard, immer verfügbar ... als Ästhetik der seriellen Wiederholung und Gleichförmigkeit.

DIE FOLGEN MACHEN DAS



für 70 Kästen

1 349,-
o. Kästen

Kleinsteile-Magazino auf Lenkrollen

Zukunftsbild, 2004, Fahrbare Skulptur, Metall, Plastikbehälter, ca. 150 x 85 x 55 cm
Slika budućnosti, 2004., pokretna skulptura, metal, plastični nosači

Siegfried Amtmann

Dvije konstrukcije od pleksiglasa postavljene jedna preko druge potiču razmišljanje o načelu obrnutosti: slika kao objekt, objekt kao slika. Dvodimenzionalna površina slike postaje oprostoren objekt, skulptura – pa ipak, pritom treba ostati slika – nešto kao sliko-objekt. Ova namjera razgraničenja odgovara i činjenici da je platno nositelj pojma "slika" i da aplicirana prostorna tijela nemaju vlastiti plasticitet u smislu autonomnog zaprimanja prostora, plasticitet koji možemo sagledati sa svih strana. Dakle, objekt u konačnici ostaje usko povezan s osnovom slike.

Konstrukcija od pleksiglasa zamišljena je kao mjeru zaštite i time sama po sebi neka vrsta omotača, a u konačnici postaje samostalno djelo. Omotač i objekt zamjenjuju svoja značenja i funkcionalnost. Princip zamijenjenih odnosa analogno slijede crvene i sive plohe u obrnutoj podjeli – proračunata igra boja, ploha i odnosa veličina u kojem leži temeljna struktura prostornog kao geometrijskog prostornog odnosa (ako ne slijedimo relativne fizičko-matematičke prostorne odnose euklidske tradicije).

Stroga vertikalna kompozicija kao načelo prostorne ravnoteže evocira dojam apsolutne i konstruktivne strukture reda. Namjera Siegfrieda Amtmanna pri tom je osjećanje neke hladne distanciranosti koja u promatračevu svijest dovodi hermetičnost samog objekta. Ovaj namjerni otklon i hladnoća naglašeni su savršenom obradom ovog umjetničkog djela. Umjetnik ne dovršava djelo sam, već se ono izrađuje industrijski prema njegovim mjerama, kako bi do apsurga doveo uvjerenje da umjetnik mora svojeručno izraditi umjetničko djelo. Ta činjenica Amtmannu i njegovom poimanju umjetnosti postaje nebitnom. U određenom smislu umjetnik stvara visoko estetizirani "ispolirani" dizajn: time pobija tvrdnju da se umjetnička "vrijednost" dokazuje primarno na (osjećajno) netočnosti (interpretiranoj kao spontana ekspresivnost), slučajnost u stvaralačkom procesu ili čak potpuno svjesno inscenirana disharmonija. Za Amtmanna se umjetničko stvaranje sastoji od razrade koncepta, ideje i njenog konstruktivnog planiranja.

Unatoč tomu, Amtmann nije primjerom apologeta krajnje perfekcije, točnosti i reda. On isto tako ne zastupa načelo lijepog koje se iscrpljuje u reklamnoj estetici proizvoda. Ako uključimo naziv objekta u interpretaciju, dolazi do iznenadujućeg sadržajno-kritičkog obrata ovih Amtmannovih načela: nisu li oni u inscenaciji političko-ideološke moći instrumentalizirani i oskrvnuti? I upravo protiv tog oskrvnuća uperena je manifestacija simetrije, geometrijskog reda, perfekcije i konstrukcije kao umjetničkog djela, jer samo pri tome oni nalaze svoje afirmativno opravdanje.

Zwei übereinander versetzte Glassturz-Konstruktionen initiieren eine Reflexion nach dem Prinzip der Umkehrung: Das Bild als Objekt, das Objekt als Bild. Das Bildliche als zweidimensionale Flächigkeit soll zum räumlichen Objekt, zur Skulptur werden – und dennoch soll es dabei immer bildlich bleiben – als Bildobjekt. Dieser Intention der metabolischen Grenzauflösung entspricht auch, dass die Leinwand in ihrer Trägerfunktion des Bildlichen erhalten bleibt und der applizierte Raumkörper keine eigenständige Plastizität im Sinne einer autonomen Raumausfüllung, die von allen Seiten einsehbar wäre, ausbildet. Das Objekt bleibt letztlich dem Bildprinzip verhaftet.

Der Glassturz, eigentlich eine Schutzvorrichtung und damit lediglich eine Hülle, wird dennoch zum eigentlichen Werk. Hülle und Werkobjekt tauschen ihre Bedeutung und Funktionalität. Dem Prinzip umgekehrter Verhältnisse analog befinden sich auch die roten und grauen Flächen in umgekehrter Verteilung – ein kalkuliertes Spiel mit Farb-, Flächen- und Maßverhältnissen des Bildobjekts, dem die Grundstruktur des Räumlichen als geometrischer Verhältnisraum (folgt man der nichtrelativen physikalisch-mathematischen Raum-auffassung in der Tradition Euklids) zugrunde liegt.

Die streng axiale Symmetrie als Prinzip einer vollkommenen Homöostasis des Raumes evoziert den Eindruck einer absoluten und konstruktiven Ordnungsstruktur. Siegfried Amtmann intendiert damit die Empfindung einer unterkühlten Distanziertheit, die dem Betrachter auch die Hermetik des Objekts bewusst werden lässt. Diese beabsichtigte Distanz und Kühle wird auch durch die Perfektion bei der Anfertigung des Kunstwerks unterstrichen: Der Künstler fertigt das Objekt nicht selbst an, sondern lässt es nach den Maßstäben industrieller Fertigungstechnik anfertigen, um die Vorstellung, ein Künstler müsse sein Kunstwerk auch handwerklich selbst verfertigen, ad absurdum zu führen, da diese Kategorie ein für Amtmann und seinen Kunstbegriff irrelevanter Faktor von Kunst ist. In einem ähnlichen Sinne setzt der Künstler ein beinahe ästhetizistisches „Hochglanz“-Design ein: Damit unterläuft er die Vorstellung, der künstlerische „Wert“ erweise sich primär in (emotionsmotivierter) Ungenauigkeit (interpretiert als spontane Expressivität), Zufälligkeit im Produktionsprozess oder gar bewusst inszenierter Disharmonie. Für Amtmann besteht der eigentlich künstlerische Prozess in der Ausarbeitung der konzeptionellen „Idee“ und in deren konstruktiver Planung.

Dennoch darf Amtmann nicht als Apologet extremistischer Perfektions-, Genauigkeits- und Ordnungsprinzipien gelten, auch nicht als Vertreter eines ästhetizistischen Schönheitsbegriffs, der sich in Waren- und Werbeästhetik erschöpfen würde. Denn – bezieht man den Titel des Bildobjekts in die Interpretation mit ein – so ergibt sich eine vielleicht doch überraschende inhaltlich-kritische Umkehrung dieser von Amtmann veranschaulichten Prinzipien: Werden diese nicht in Inszenierungen politisch-ideologischer Macht instrumentalisiert und missbraucht? Und gerade gegen diesen Missbrauch richtet sich die Manifestation von Symmetrie, geometrischer Ordnung, Perfektion und Konstruktion als Kunstwerk – nur hier finden sie ihre positive Berechtigung.



Roter Oktober, 2002, Plexiglas auf Leinwand und Holz, 2 Objekte, jeweils 73 x 52 x 5,8 cm
Crveni oktobar, 2002., pleksiglas na platnu i drvu, 2 objekta

“Jantarnom sobom” Aurelia Meinhart podsjeća na kultno svojstvo jantara kao prastarog materijala (gorući “kamen”, ima ozdravljajuća svojstva, sastavni je dio tamjana...) ali isto tako i na znamenitu Jantarnu sobu, umjetničko djelo koje je pruski kralj Friedrich Wilhelm I. 1716. godine darovao ruskom caru Petru I. u zamjenu za 55 ruskih vojnika iz redova garde, a koje je nestalo u vihoru rata.

Već je svojedobno tajanstvena “aura” koja je obavijala ovo jantarno umjetničko djelo kao predmet besprizorne političke zamjene bila “otuđena” i instrumentalizirana. Kasnije – 1941. – ukradena je iz Rusije od strane Hitlerovih okupatora i prebačena u Königsberg. Odande ju je 1945. kao ratni plijen “na sigurno mjesto” odnijela Crvena armija. Otada joj se gubi svaki trag – Jantarna soba postaje zagonetkom: je li spaljena u zračnom napadu na Königsberg, možda je u zbjegu potonula u Istočnome moru ili je do dan danas na nekom sigurnom, tajnom mjestu?

U svakom je slučaju zavijena tajanstvenom aurom, nepristupačna umu i pogledima. A. Meinhart (privremeno) u simboličnoj instalaciji okončava njezin dvojaki “put” prostornom konstrukcijom načinjenom od tri neprozirna zida na čijim su prednjim stranama na metalnim konstrukcijama pričvršćene caklene ploče od umjetne smole. Na taj je način u (očito) smanjenim dimenzijama nanovo oživjela Jantarna soba. Treperavo svjetlo u nijansama žute, preko narančaste do smeđecrvene boje koje prodire kroz ploče od umjetne smole u boji jantara doima se obećavajuće – možda se iza doista krije tajna Jantarne sobe? Ali pogled posustaje na svjetlosno-prelamajućoj površini čvrste smole – tako očekivano “razotkrivanje” mita iznova pada pred jednim ograničenjem.

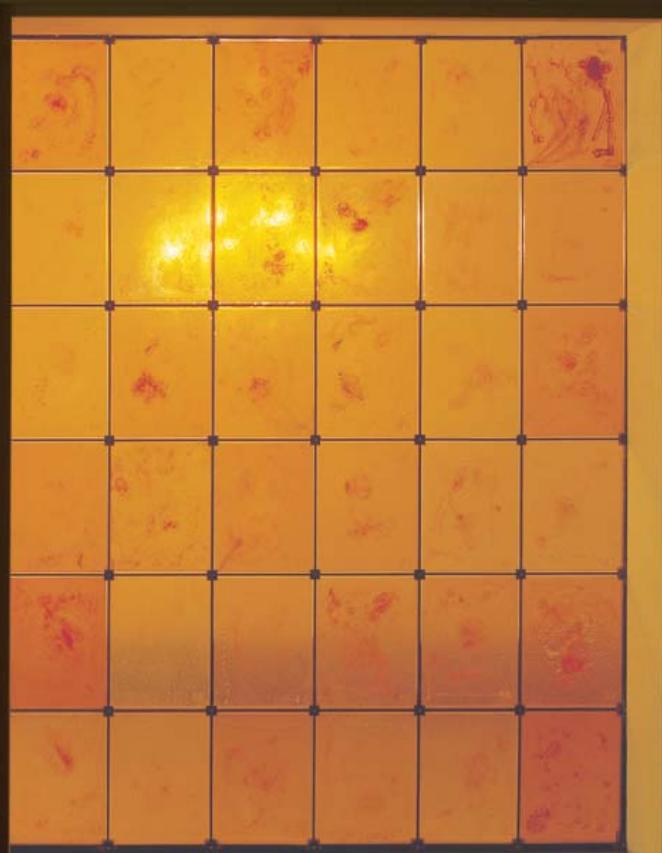
Onaj koji doista želi prodrijeti u tajanstvo Jantarne sobe – ove instalacije ili (vjerojatno) možda i originala, zaveden je uskim prezimma između ploča i metalne konstrukcije koji su nastali tijekom procesa stvrdnjavanja smole i omogućuju (vojerističku) znatiželju pogleda u prostor koji osvjetjava doduše otmjen, ali potpuno običan kristalni luster. Djelo nam uskraćuje rješenje zagonetke Jantarne sobe i upravo se u tome krije odgovor. Arkana postoji onoliko koliko se njen odsjaj nazire kroz smolene ploče, a ne i u svoj svojoj vrijednosti: na taj način je u umjetničko-simboličnoj evokaciji Jantarne sobe sačuvano njeno ikonsko tajanstvo.

Mit dem „Bernsteinzimmer“ revoziert Aurelia Meinhart Mythos und Kult sowohl des Bernsteins als fossiles Material (brennbarer „Stein“, heilende Wirkung, Bestandteil des Weihrauchs ...) wie auch des berühmten Bernsteinzimmers als verschollenes Kunstwerk, das der Preußenkönig Friedrich Wilhelm I. im Jahre 1716 an den russischen Zaren Peter I. im Tausch für 55 russische Gardesoldaten verschenkte.

Schon damit wurde die geheimnisvolle „Aura“ des Bernstein-Kunstwerks schnöde zum politischen Tauschobjekt „verfremdet“ und instrumentalisiert, später – 1941 – wurde es von Hitlers Okkupationstruppen wieder aus Russland geraubt und nach Königsberg gebracht, wo es 1945 vor den anstürmenden Truppen der Roten Armee als Kriegsbeute in Sicherheit gebracht werden sollte. Allerdings verlieren sich nunmehr die Spuren – das Bernsteinzimmer wird nun endgültig zum Geheimnis: War es bei einem der Angriffe auf Königsberg verbrannt, beim fluchtartigen Schiffstransport in der Ostsee untergegangen oder ist es bis heute in einem geheimen Versteck?

Jedenfalls ist es nunmehr in das auratische Attribut eines Arkanum gehüllt, dem Wissen und der Sichtbarkeit entzogen – die wechselvolle „Wanderschaft“ endet (vorläufig) in der symbolischen Installation A. Meinharts. Die Raumkonstruktion mit drei undurchsichtigen Seitenwänden, an deren Stirnseite die diaphane, aber nicht völlig transparente Ordnung der schimmernden Kunstrarzplatten mit einer Metallkonstruktion befestigt ist, lässt das Bernsteinzimmer in verkleinerten Maßen (scheinbar) neu entstehen. Das durch die bernsteinfarbenen Harzplatten von gelb über orange bis rotbraun schimmernde Licht erscheint als Versprechen, dass sich dahinter das Geheimnis des Bernsteinzimmers preisgeben könnte. Aber der Blick und das Sehen scheitern an der lichtbrechenden Schicht des gehärteten Harzes – die durchscheinende „Offenbarung“ des Mythos erfährt gerade in diesem opaken Schein eine Grenze.

Wer hinter das Geheimnis des Bernsteinzimmers – der Installation wie auch (vielleicht) des originären – kommen möchte, verfällt dem „Zwang“ und der Verführung schmaler Sehschlüsse zwischen den Harzplatten und den Metallstreben. Diese – entstanden durch den Schwund des Aushärtungsprozesses – ermöglichen den (voyeuristischen) neugierigen Blick in das Innere des Raumes, aus dem das Licht von einem zwar luxuriösen, aber auch völlig profanen Kristall-Luster erstrahlt. Das Werk verweigert so die Lösung des Rätsels und lässt das Geheimnis des Bernsteinzimmers gerade in dieser Verweigerung einer Antwort weiter bestehen. Das Arkanum besteht nur, so lange es als Schein dieses Arkanums durch die Harzplatten hindurch „schimmert“ – nicht in dessen Preisgabe: So bleibt auch in der künstlerisch-symbolischen Evokation des Bernsteinzimmers die ursprüngliche magische Mystizität bewahrt.



Das Bernsteinzimmer, 1999, Metallgitter (276,5 x 214 cm)
gegossene Kunstharzplatten (46,8 x 36 cm)
Jantarna soba, 1999., metalna mreža, odlijevene ploče od umjetne smole



U velikom broju svojih dosadašnjih radova Werner Schimpl nastojao je prikazati vidljivim (materijalno) nevidljivo i zakriveno, dakle staviti u prvi plan "pogled" ispod površine, tj. ono što nam ograničava zakrivenost materijalom. Kao na primjeru rentgenskih zraka, nevidljivo se transformira kao kostur nečeg stvarnog, pa tako i "Žuta rijeka" postupkom tehničkog "prosvjetljenja" ukazuje na neka pritajena opažanja i značenja.

Transparentnost materijala više nije tehnički određena, već je na promatraču zadatak odgonetanja "unutrašnjosti" slikovne montaže. Na taj se način strategija osvjetljenja nekog objekta pretvara u osobnu refleksivnost promatrača, a pretpostavljeno osvjetljenje postaje introspekcija. Straga osvijetljena slika ne ostavlja zatomljeni prostor kakav bi se mogao podrazumijevati u metodi fotografije, već provocira nevidljivi "sloj slike" u promatraču. Cilja se, dakle, na osvjetljenje osobnih zatomljenih (zaboravljenih, potisnutih, zabranjenih, tabuiziranih) asocijacija. Upravo kroz stražnje osvjetljenje pojačana vidljivost fotografije djeluje reflektirajuće na promatrača: pitanje o nevidljivom u umjetničkom djelu postaje pitanje o misaonim i osjećajnom svijetu nastalom u procesu recepcije – potaknuto samim gledanjem slike!

Pri dekodiranju pojedinih razina slike promatrač je uvučen u fenomen "medijskog osvajanja" (W. Schimpl) pojedinčevog mišljenja i osjećanja, na što ukazuje "upozoravajuće svjetlo" žutih ekrana koji ovdje istodobno predstavljaju predmete s plaže. Suvremeni svijet medija danas seže do posljednjih "netaknutih" prirodnih rezervata na Zemlji, do posljednjeg zaljeva koji naposlijetku kroz tragače željne "prirode" ("naoružane" fotoaparatom, mobilnim telefonom i prijenosnim računalom) gube svaku prirodnost. Na taj način fotografsko fiksiranje nekog djeteta punog nevine životne radosti koje pleše i skakuće u (netaknutoj) prirodi postaje prvi korak fatalnog medijskog osvajanja. Ono što je u trenutku fotografiranja najvjerojatnije bilo prirodnost i nevinost, završava u pogledima, tj. "u očima" promatrača s asocijacijama seksualne perverzije o kojoj se svakodnevno "informira" i "pojašjava". Uvučeni u takvo medijsko sjedinjenje više nismo u mogućnosti prirodi i prirodnost (prije svega dječju golotinju) doživljavati kao nešto samo po sebi razumljivo.

Osvjetljavanje naše unutrašnjosti kao inverzija u procesu osvjetljavanja, naposlijetku, ispoljava naše medijskim putem posredovane misaone i emocionalne perverzije. Schimplovo upozorenje na zloupotrebu medija pogoda nas svom snagom u najosjetljivije mjesto jer je svaki promatrač onaj kojeg se osvjetljava i na taj način "razotkriva". Fotografija ovdje u svojoj mogućnosti snimanja i naturalizmu vrši ulogu "razrešitelja" slikâ koje su u nama zatomljene i "zabranjene" (ali medijski neprekidno sugerirane)!

Stand in vielen der bisherigen künstlerischen Arbeiten Werner Schimpls die Sichtbarmachung des (materiell) Unsichtbaren und Verborgenen, also der „Blick“ unter die Oberfläche, im Vordergrund, indem er die sichtbegrenzende und verdeckende Materialität z. B. durch röntgenologische Durchleuchtungsverfahren aufhob und so die Unsichtbarkeit und das Ungesehene in eine skeletthafte Bildlichkeit transformierte, so verweigert „Der gelbe Fluss“ diese Verfahrensweise einer primär technischen Durchleuchtung als Verweis auf verborgene Wahrnehmungs- und Bedeutungsschichten.

Hier wird nicht mehr die Transparenz der Materialität technisch arrangiert, sondern die Aufgabe der Sichtbarmachung des „Innen“ der Bildmontage wird an den Betrachter delegiert. Und damit kippt die Strategie der Durchleuchtung eines Objekts in den Prozess einer Selbstdflexivität des Betrachters, die intendierte Durchleuchtung wird zur Introspektion. Das von hinten beleuchtete Bild gibt keine verborgene Bildschicht frei, die im Material oder in der Methodik der Fotografie zu suchen wäre, sondern provoziert die unsichtbare „Bildschicht“ im Betrachter, zielt also auf die Durchleuchtung der im jeweiligen Ich verborgenen (vergessenen, verdrängten, verbotenen, tabuisierten) Assoziationen ab. Gerade die durch die Hinterleuchtung verstärkte Sichtbarkeit der fotografischen Aufnahme wirkt spiegelartig auf den Betrachter: Die Frage nach dem Unsichtbaren des Kunstobjekts wird zur Frage nach der im Rezeptionsprozess entstehenden Gedanken- und Gefühlswelt – das Sehen des Bildes wirkt dafür als Auslöser!

In der Decodierung der einzelnen Bildebenen wird der Betrachter sukzessive an das Phänomen jener „medialen Vereinnahmung“ (W. Schimpl) des individuellen Denkens und Fühlens herangeführt, auf die die „Warnfarbe“ der gelb leuchtenden Bildschirme verweist und die hier gleichsam als mediales Strandgut thematisiert ist. Die moderne Medienwelt reicht heute bis in die letzten „unberührten“ Naturreservate der Erde, bis in die letzten Meeresbuchten, die nicht zuletzt durch „Natur“-Suchende selbst („bewaffnet“ mit Fotoapparat, Handy und Laptop) jede Natürlichkeit verlieren. Und so wird die fotografische Fixierung eines in (unberührter) Natur in vollkommen „unschuldiger“ Lebensfreude tanzenden und springenden Kindes zum ersten Schritt einer fatalen medialen Vereinnahmung. Was im Moment der fotografischen Aufnahme größtmögliche Natürlichkeit und Unschuld war, endet unter den Blicken bzw. „in den Augen“ der Betrachter mit Assoziationen sexueller Perversionen, über die man ja täglich medial „aufgeklärt“ bzw. „informiert“ wird – als medial Vereinnahmte sind wir nicht mehr in der Lage, Natur und Natürlichkeit (vor allem in Form kindlicher Nacktheit) als vollkommen Natürliches und Selbstverständliches wahrzunehmen.

Die Sichtbarmachung unseres Innen als Inversion der Durchleuchtungsstrategie ergibt letztlich unsere medial vermittelten gedanklichen und emotionalen Perversionen. Werner Schimpls Medienwarnung trifft uns an der schwächsten Stelle mit schonungsloser Wucht, da es der Betrachter selbst ist, der sich möglicherweise so durchleuchtet und damit „entlarvt“ – die Fotografie fungiert hier gerade in ihrer Abbildlichkeit und in ihrem Naturalismus als jener Bild-„Auslöser“, der die in uns verborgenen und „verbötenen“ (aber medial unablässigen suggerierten) Bildschichten evoziert!



Der gelbe Fluss, 2001, Fotografie, Bildschirme digital eingearbeitet, Hinterleuchtung, 122 x 172,5 cm
Žuta rijeka, 2001., fotografija, ekrani digitalno umetnuti, stražnje osvjetljenje



Lichtkasten / Svjetlosna kutija: 176 x 200 x 18 cm

Hans Jandl

Dvoje pođoraslje djece ruku uzdignutih u pokret bacanja prikazano je s leđne strane ispred tirkiznoplave kulise u kojoj se stapa neko (možebitno) more s nekim isto tako pretpostavljenim nebom u homogen obojani prostor. Djeca u podignutim rukama drže geometrijski presavijene papirnate letjelice koje pripadaju (ili su pripadale) uobičajenim dječjim igračkama. Vrhovi podignutih letjelica sastaju se u zamišljenoj sredini iznad – i izvan prostora same slike – kao sugestivno inscenirana kolizija neke bezazlene „strategijske“ igre. U donjem dijelu slike nalazi se, također djetinjastom tehnikom presavijanja papira napravljen, brod-“ic”, koji slučajno “krstari“ idiličnom scenom igranja na odmoru.

Motiv “lovca-bombardera” smanjuje figurativni govor naslikanih objekata nasuprot ovoj sceni s odmora na pojednostavljeni siže isto takvih letjelica u sivim tonovima pred pozadinom neke indiferentne ružičaste slikovite površine, čiji je kolorit gotovo prijeteći. Moguća putanja koja izlazi iz prostora same slike ovđje označuje neki mogući cilj napada.

Ekspresivne figure i stil slikanja uobičajen za Jandlove ranije radove ne može se poreći na ovim slikama na kojima su vidljivi tragovi ekspresivnog neorealizma. U slici “Stratezi” on je sadržan zatomljen, ali ga odaje strog geometrizam “Lovaca bombardera” (konture letjelica pojavljuju se u čistoj “bliještećoj” jasnoći), a čudnovata kričavo ružičasta boja nekog neodređenog prostora, koji upravo zbog te neodređenosti može biti posvuda, potiče ekspresivnost. Istodobno, hladna sivoplava boja stiliziranih letjelica i brodića korespondira sa svjetlucavim metalnim sjajem olovnih ploča i postaje ključ razumijevanja priče na slici.

Za Jandla je olovo simboličan materijal, čija ambivalentnost i mogućnost pretvorbe iz pozitivnih u negativna svojstva, od zaštitne i korisne (olovo kao zaštita od zračenja ili dodataka boje) u prijeteću (olovo kao otrov), konotira između igranja i nasilja. U ranijim je instalacijama Jndl izrađivao cijele flote savijanjem olovnih ploča i postavljao ih u strateške situacije kako bi rasvjetlio prijelaz iz igranja u ljudsku i povjesnu konstantu ratnog nasilja, a tu simboliku sada prenosi olovno sivim tonom letjelica. Čovjek je “homo ludens” – kako ga je već opisao Johan Huizinga – ali igranjem (u djetinjstvu) već se pripremaju ratništvo i nasilje, sve dok “borba”, agon, ne postane samo igra.

Jndl time razotkriva nesretnu logiku igre, koja napoljitetku postaje igra rata – prije svega u vremenu “virtualnog” igranja rata joystickom.

Zwei halbwüchsige Kinder mit zur Wurfbewegung angehobenen Armen in Rückenansicht vor einer in mattem Türkisblau gehaltenen Kulisse, in der ein (vermutetes) Meer mit einem ebenso nur annehmenden Himmel in einem homogenen Farbraum verschmilzt. In den angewinkelten Händen halten sie geometrisch gefaltete Papierflieger, die zum Spiele-Repertoire unserer aller Jugend gehör(t)en. Die diagonal sich nach vorne verjüngenden Spitzen treffen sich in der imaginären Mitte ober- und außerhalb des Bildraumes – als suggestiv inszenierte Kollision eines harmlosen „strategischen“ Spiels. Im unteren Bildviertel findet sich ein ebenfalls der kindlichen Papierfalttechnik nachempfundenes Schiff-„chen“, das scheinbar zufällig die idyllische Urlaubs-Spielszene „kreuzt“.

Das Bildmotiv der „Jagdbomber“ reduziert die figurative Sprache der Bildobjekte gegenüber dieser Urlaubsszene bereits auf das sparsame Sujet gleichartiger Flugzeuge in changierenden Grautönen vor dem Hintergrund einer indifferenten, beinahe pinkfarbenen malerischen Fläche, deren Farbigkeit bedrohlich anmutet. Auch hier deutet die letztlich einheitliche Bewegungsrichtung der Flieger-Modelle ein mögliches, außerhalb des Bildraumes befindliches Angriffsziel an.

Ist der aus früheren Arbeiten Hans Jandls gewohnte expressive Figuren- und Malstil – die Spuren eines expressiven Neorealismus lassen sich nicht vollständig leugnen – im Bild der „Strategen“ weitgehend gedämpft und verhalten, so verrät der strenge Geometrismus der „Jagdbomber“ (die Flugzeugkonturen erscheinen in kalter, „stählerner“ Klarheit) und das seltsam grelle Pink des unbestimmten Raumes, der gerade aufgrund dieser Unbestimmtheit überall sein könnte, den Drang zum Expressiven. Gleichzeitig korrespondiert das kalte Blaugrau der stilisierten Flugzeugmodelle und des Schiffchens mit dem schimmernden, metallischen Glänzen der Bleiplatten, die zum Decodierungsschlüssel der Bildgeschichten werden.

Blei ist ein für Jndl symbolisches Material, dessen Ambivalenz die Inversion positiver Eigenschaften in negative, vom Schützenden und Nützlichen (Blei als Strahlenschutz oder Farbzusatz) ins Bedrohliche (Blei als giftige Substanz), vom Spielerischen ins Gewalttätige konnotiert. Hatte Hans Jndl in früheren Installationen Flotten von aus Bleiblech gebogenen und gefalteten Schiffen als strategische Situationen aufgebaut, um das Kippen des Spielerischen in die menschlich-historische Konstante kriegerischer Gewalt anzudeuten, so erscheint dies nunmehr in den bleiernen Grautönen der Flugzeuge symbolisiert. Der Mensch ist „homo ludens“ – so beschreibt ihn schon Johan Huizinga –, aber im Spieltrieb (der Kindheit) bereitet sich auch das Kriegerische, Gewalttätige vor, bis auch der „Kampf“, der Agon, zum bloßen Spiel wird.

Jndl demaskiert damit die unglückselige Entwicklungslogik des Spiels, das letztendlich zum Krieg als Spiel wird – vor allem auch im Zeitalter „virtueller“ Kriegsübungen mit Joystick.



Strategen, 2004, Bleiplatte, Öl auf Leinwand, 170 x 240 cm
Stratezi, 2004., olovna ploča, ulje na platnu



Jagdbomber, 2004, Bleiplatte, Öl auf Leinwand,
100 x 128 cm
Lovci-bombarderi, 2004., olovna ploča, ulje na platnu

Erika Lojen

Fotografska tehnika povjesno očituje objektivno, reprezentativno prikazivanje vidljivih i uglavnom stvarnih pojava i kao takva nastoji trajno fiksirati "vidljivo takvo kakvo jest (ili je bilo)". To svojstvo fotografije kao dokumentarnog medija "prisililo" je slikarstvo oslobođanja od obveze reprezentativnosti i time ikoničkog prikazivanja stvarnosti. Mogu li se ova dva (naizgled) suprotna svojstva obaju medija – stvaran, konkretan, "realističan" i slikarski, apstraktan – istodobno realizirati u fotografskome mediju?

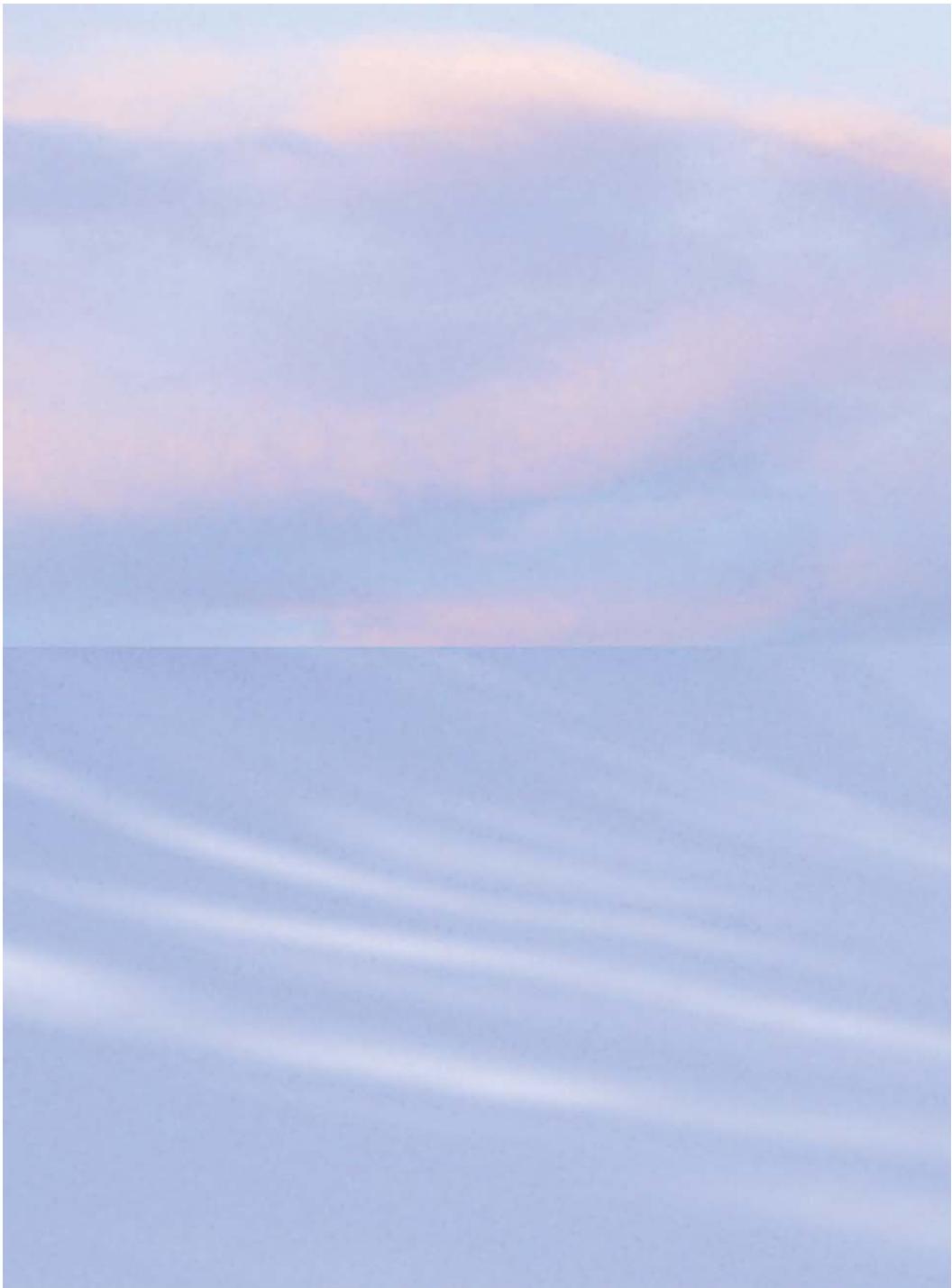
Kao umjetnički izričaj fotografija je postala pomoćno sredstvo kako bi, prije svega dramatičnim efektima u novim područjima izražavanja, došla do izražaja i nepoznata iskustva iz stvarnosti. Nasuprot tradiciji umjetnički neuobičajenog oblikovanja, fotografsko "oko" Erike Lojen uskraćuje svaku tehnički neuobičajenu strategiju. Pa ipak, ti snimci djeluju u velkoj mjeri podjednako slikarski i apstraktno. Ovdje predstavljeni radovi bilježe trenutačne efemerne pojave ponajećom slikarskom moći izražavanja. Preslike "suprotnosti" i vremenskih sekvencija sabiru se u lirsко-osjećajne kompozicije čija je dominantna tema modelirajuća snaga svjetla. Svjetla koje ne prodire svom snagom, već fenomenu kojem daje vremena da se razvije u obojan prostorni oblik.

Ljeskajuće svjetlo slabo naglašava konture i radi toga slika djeluje kao ritmički apstraktna dinamična cjelina. Snimane s istih pozicija, fotografije fiksiraju kombinaciju specifičnih vremenskih trenutaka s odgovarajućim svjetlosnim odnosima. To su zauvijek transformirani vremenski izresci čija prolaznost i promjenjivost dolazi do izražaja kroz unutarnju napetost ploha i boja postignutu treperećim svjetlom. Erika Lojen uspjelo je fotografskim realizmom zaustaviti neobične, a prolazne trenutke stvarnosti koji se odupiru svakoj "okoštalosti" svojom jednostavnosću. Želimo li "stvarnu stvarnost" i njeno "stvarno prikazivanje" (A. Stifter), moramo (kako u slikarstvu, tako i u fotografiji) dovesti do izražaja paradoks trenutačnog zaustavljanja, a pritom ne "stvrdnjavati" pokrenutost mijenjanja. Možda je upravo to – analogno slikarskom duktusu fotografije – na ovom primjeru doista uspjelo.

Die Technik der Fotografie manifestiert historisch die objektive, repräsentative Darstellung der sichtbaren und meist gegenständlichen Phänomene und als solche verwirklicht sie das Bestreben, Sichtbares „so wie es ist (war)“ dauerhaft zu fixieren. Diese Funktionalität der Fotografie als Medium des Dokumentarischen „zwang“ die Malerei, sich von der Verpflichtung zur Repräsentation und damit bloß ikonischen Reproduktion der Wirklichkeit zu befreien. Können nun diese (scheinbar) gegensätzlichen Eigenschaften dieser beiden Medien – hier das Gegenständlich-Konkrete, „Realistische“ und das Malerische, Abstrakte – im Medium der Fotografie gleichzeitig verwirklicht werden?

Als künstlerisches Ausdrucksmedium wurde die Fotografie zu einem Hilfsmittel, um vor allem durch Verfremdungseffekte in neue Bereiche des Wahrnehmens und des Ausdrucks vorzudringen, um unbekannte Erfahrungsschichten der Wirklichkeit zu erschließen. Im Gegensatz zur Tradition der künstlerischen Verfremdung verweigert Erika Lojens fotografisches „Auge“ geradezu jede technische Verfremdungsstrategie und dennoch wirken die Aufnahmen in hohem Maße sowohl malerisch als auch abstrahierend. Die vorliegenden Arbeiten zeigen augenblickshafte Momente ephemerer Phänomene in höchster malerischer Ausdrucksstärke. Abgebildete „Gegenständlichkeit“ und Zeitsequenz werden hier zu einer poetisch-sinnlichen Komposition verdichtet, dessen dominantes Thema wohl die modellierende Kraft des Lichtes ist. Ein Licht, das nicht jäh und grell hereinbricht, sondern dem Phänomen – hier den Wolkengebildern – Zeit gibt und lässt, sich als farblich-räumliche Gestaltung zu entwickeln.

Allein aus den schwach konturierenden Eigenschaften des transzendenten Lichtes ergibt sich die dynamische, teilweise rhythmisch-abstrakte Architektur des Bildes. Aufgenommen von jeweils identischen Standorten, fixieren die kombinierten Fotografien spezifische Zeitmomente mit den entsprechenden Lichtverhältnissen. Es sind jeweils zum Stillstand und zu Dauer transformierte instantane Wirklichkeitsausschnitte, deren Vergänglichkeit und Veränderlichkeit in der inneren Spannung der durch das schimmernde Licht erzeugten Flächen und Farben zum Ausdruck kommt. Erika Lojen gelingt es mit einem fotografischen Realismus jene fremdartigen, vergänglichen und flüchtigen Momente der Wirklichkeit zu fixieren, die sich jeder „Verhärtung“ in simpler Gegenständlichkeit entziehen. Will man die „wirkliche Wirklichkeit“ und ihre „wirkliche Darstellung“ (A. Stifter), so muss man sich ihrer ständigen Veränderung bewusst sein – auch in der bildlichen Fixierung. Es gilt also (in der Malerei wie in der Fotografie), das Paradox eines momenthaften Anhaltens des sich Verändernden in der Darstellung zum Ausdruck zu bringen, ohne die Bewegung der Veränderung „erstarren“ zu lassen. Vielleicht ist dies hier – analog zum malerischen Duktus der Fotografie – tatsächlich geglückt.



Es ist das Licht, das ich suche (1), 2004, Digital-Fotografie, Lambda-Druck, 55 x 45 cm
Svetlo je to što tražim (1), 2004., digitalna fotografija, lambada-otisak

Edith Temmel

Opisivanje i analiziranje opusa Edith Temmel rječnikom likovne umjetnosti, i to naročito slikarstva, u jednom bi bitnom trenutku otišlo ukrivo. Opisati stvaralački postupak nastajanja slikarskoga svijeta Edith Temmel znači prevesti iz jezika gledanja u jezik slušanja linije, boje, pokrete ruke koja slika, preslikavanje, grebanje kistom, ritam disanja, sve do gubitka daha. Dakle, trebalo bi vizualno opažanje transkribirati u auditivno i obrnuto, slušanje pretvoriti u gledanje. Njene sve apstraktnejne slike podrazumijevaju se kao "simultani prijevod glazbe u slikarstvo" (E. Temmel), pri čemu polazi od svoje sposobnosti sinestetijskog opažanja prema kojemu su tonovi istodobno boje, a akustični svijet izražava se istovremeno vizualnim sredstvima.

Mnogi umjetnici, kao npr. W. Kandinsky ili P. Klee, opisuju svoj doživljaj boje, tj. svojstva boja uspoređuju s glazbenim titrajima u duši koje upravo prouzrokuju boje. Uspoređuju ih s tonovima i visinama tonova. Kako god opisali to srodstvo i međusobnu povezanost glazbe i slikarstva, ali isto tako i jezika, npr. poezije – postoji jedan zajednički "pra-razlog" na kojem svi ti načini izražavanja počivaju.

Osnovno svojstvo slikarstva kao medija jest njegova dvodimenzionalnost. Slikarstvo je umjetnost plohe, konačno i prostora, ali i vremenskog trajanja. Zajednički nazivnik svih akustičnih pojava, kao npr. govora i glazbe, jest njihova jednodimenzionalnost, tj. one se razvijaju u dimenziji vremena i ne šire se u prostoru. Edith Temmel je sama opisala svoje slike kao "simultani prijevod" odslušane glazbe u vizualne tonove boje, što znači da odslušano u istom trenutku, u istom vremenskom momentu, mora biti prevedeno slikarskim načinom. To "pripasivanje" slikarskoga čina vremenskom slijedu i muzičkom ritmu ogleda se u ritmičkoj dinamici linijskih poteza i nanosima boje. Namjerno tražena istovremenost takvog "prijevoda" objašnjava i apstraktnost slikarstva E. Temmel – ono ne prikazuje narativno-semantičke sadržaje, nego strukture glazbenih kompozicija nalaze svoj neposredan izražaj u bojama, plohama i linijama.

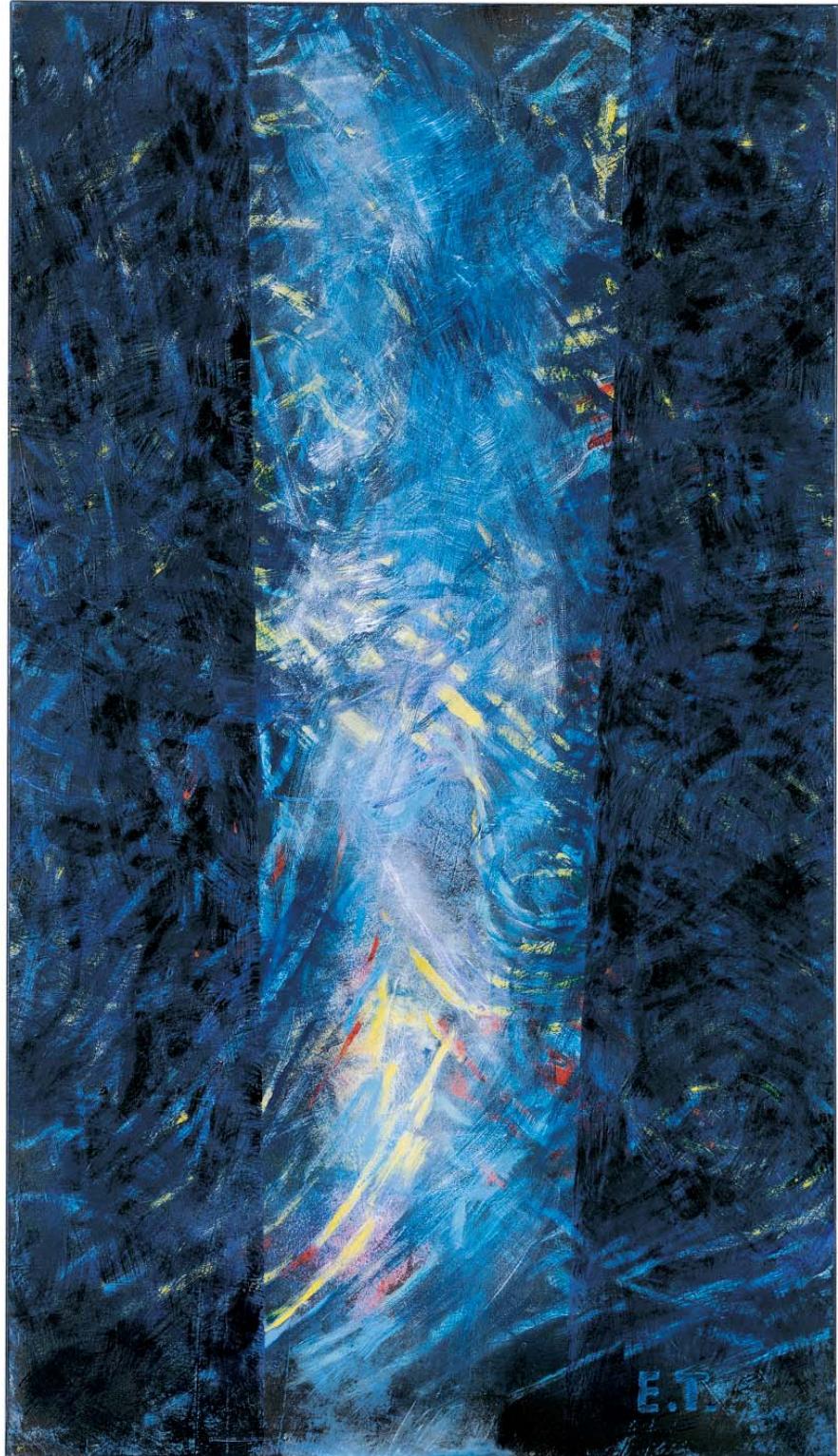
Boje se nanose sloj po sloj na platno, rasvjetljavalju, zatamnuju, kruže, preklapaju se. Iz tmine svijetle žute "zvijezde", skupljaju se u vertikalni svjetlosni klin koji od vrha razdvaja sliku i koji vri svjetlim tonovima žute i crvene koje rasvjetljavaju plavu koja kruži površinom u uvijek novom ritmu tonskih nizova, u magnetskom polju suodnosa boja i tonova ... u slici od tonova.

Das Œuvre Edith Temmels mit dem Vokabular der bildenden Kunst und hier primär der Malerei zu beschreiben und zu analysieren, ginge an einem wesentlichen Moment ihrer Bilder vorbei. Eigentlich müsste man die Linien, Farben, die Bewegungen der malenden Hand, die Übermalungen, das Kratzen des Pinsels, den Rhythmus des Atmens bis hin zur Atemlosigkeit – eigentlich müsste man all dies vom Sehen in ein Hören übersetzen, um den Entstehungsprozess der Bildwelten Edith Temmels nachvollziehen zu können. Man müsste also die visuelle Wahrnehmung in die auditive transkribieren und umgekehrt das Hören in ein Sehen verwandeln. Ihre immer abstrakter werdenden Bilder verstehen sich als „Simultanübersetzungen von Musik in Malerei“ (E. Temmel), wobei sie von ihrer Fähigkeit der synästhetischen Wahrnehmung ausgeht: Töne sind in ihrer Wahrnehmung immer zugleich Farben, die akustische Welt drückt sich so zugleich auch visuell aus.

Viele Künstler, etwa W. Kandinsky oder P. Klee, beschrieben ihre Farbempfindungen bzw. die Eigenschaften der Farben mit einem musikalischen Schwingen in der Seele, das die Farbe hervorruft, sie verglichen sie mit Tönen und Tonhöhen. Wie immer man diese Verwandtschaft und Korrespondenzen zwischen Musik und Malerei, aber auch der Sprache bzw. Poesie, im Einzelnen beschreiben mag – es gibt einen gemeinsamen „Ur-Grund“, auf dem all diese Ausdrucksmodi beruhen.

Das Charakteristikum der Malerei als Medium ist ihre Zweidimensionalität, sie ist die Kunst der Fläche, schließlich auch des Raumes, aber nicht des zeitlichen Verlaufs. Das bestimmende Merkmal aller akustischen Phänomene wie Sprache oder Musik ist deren Eindimensionalität, d. h. sie entfalten sich in der Dimension der Zeit und haben keine räumliche Ausdehnung. Die von Edith Temmel selbst angesprochene „Simultanübersetzung“ der gehörten Musik in visuelle Farbtöne bedeutet in diesem Sinne, dass das Gehörte im gleichen Augenblick, im gleichen zeitlichen Moment, in die malerische Handlung übersetzt werden muss. Diese „Anpassung“ des malerischen Aktes an den temporalen Verlauf und die musikalische Rhythmik spiegelt sich in der rhythmischen Dynamik der Linienschwünge und farblichen Gliederung. Diese gesuchte Gleichzeitigkeit der Übersetzung erklärt auch die abstraktive Qualität der Malerei E. Temmels – hier werden keine narrativ-semantischen, inhaltlichen Bedeutungen „dargestellt“, sondern die Strukturen der musikalischen Kompositionen finden ihren unmittelbaren Ausdruck in Farben, Flächen und Linien.

Schicht um Schicht malen sich Farben auf die Leinwand, hellen auf, dunkeln, kreisen, überlagern sich, aus dem Dunkel leuchten gelbe „Sterne“, verdichten sich im vertikalen, helleren Lichtkeil, der das Bild von oben teilt und in dem die hellen Töne von Gelb und Rot wirbeln, das Blau aufhellen, in der Fläche zirkulieren, in einen immer wieder von neuem ansetzenden Rhythmus der Tonfolgen, in einem magnetischen Feld farblich-tonaler Relationen ... ein Bild aus Tönen.



Verklärte Nacht (Hommage à A. Schönberg), 2002, Öl auf Leinwand, 210 x 120 cm
Rasvijetljena noć (Hommage à A. Schönberg), 2002., ulje na platnu

Alois Neuhold

U poetski izražajnom radu Aloisa Neuholia poljuljani su pojmovi likovnih kategorija kao što su ploha i prostor, slikarstvo i kiparstvo, slikarstvo i reljef, linije i ispučene točke "prostora", apstrakcija i figuracija. Moguća se prazna mjesta izvijaju u prostoru, uzdižu se kroz precizan nanos oblikovnog materijala u čije se udubine i urezine "slijevaju" boje – kao da je površina slikarskog platna premala za svu bujicu umjetničkog izražavanja. Ploha se mora savijati u prostoru kako bi se mogla oduprijeti neobuzdanom porivu zgušnjavanja – adekvatno jezično-poetskom prepjevavanju stvarnosti koje se već očitava u samom naslovu i na taj način oslobođa apsolutnu slobodu umjetnosti, u svim njenim fantazmagorijama, pretvara je u striktna ograničenja neumjetničke svakodnevice.

Istodobno, to je i neko imanentno zgušnjavanje materijalne datosti plohe i prostora – kao da je umjetnik htio prodrijeti u mikrofizičku dimenziju trodimenzionalnog prostora i učiniti vidljivom paradoksalnu stvarnost prostorne gustoće kao oblikovne gustoće. Izgleda da Neuhold stvara u neobičnoj prostornoj gustoći, koja je u stvarnosti prostorna praznina. U mikrofizičkom atomskom svijetu otvara se zagonetka prostornog odnosa: prostor između atomskih jezgri i elektrona jest prazan i pojmovi koje doživljavamo kao tvrdi i čvrsti, kao "gust" materijal, npr. neku drvenu ploču – u stvarnosti se sastoje od sitnih pokretnih dijelova između kojih se nalazi prazan prostor.

Već u ranim grafičkim radovima Neuhold je zgušnjavao "slobodne" prostore uvijek gušćim potezima linije i tako je nastalo nekoliko slika u jednoj jedinoj, čije bi se granice same od sebe širile u neobičnom pokretanju mikrostrukture slike. Konačno, morao je izaći iz "suženosti" korištenja linije i plohe i plastično se podignuti u prostoru. Ali i ta se užvišenja, kao male resice koje opipavaju svijet, podređuju koliko god je moguće prostoru. Nanos boje oblikuje se kao akribičan potez lopaticom nanošene plastično-prostorne strukture, čija se uzdignuća i uleknuća time naglašavaju.

Unatoč tom mikrostrukturiranom amorfizmu pojavljuju se tri figur(aci)e, tri "ljudske" pojave stiliziranih kontura – kao da su svoja obličja pronašle iz vela pointiliističkih točkica boje – crvene, plave i žute (narančaste) i amorfne mase. "Oblikovanje" je to u prvotnom smislu pojma – nastalo iz neoblikovane gustoće materije i materijala.

In der sprach- und farbpoetischen Arbeit Alois Neuholds beginnen die Kategorien von Fläche und Raum, von Malerei und Plastik, Malerei und Relief, von Linie und ausfransenden „Raum“-Punkten, von Abstraktion und Figuration in elementarer Weise zu oszillieren. Mögliche „Leer“-Stellen der Fläche stülpen sich in den Raum, erhöhen sich im minutiösen Auftrag des Gestaltungsmaterials, in deren Ritzen und Vertiefungen die Farben bis in die letzten Fugen „einfließen“ – als wäre die malerische Fläche der Leinwand als Gestaltungs- und Ausdrucksraum ganz einfach immer zu wenig. Hier muss sich die Fläche in den Raum krümmen, um dem unbändigen Drang der Verdichtung standhalten zu können – entsprechend der sprachlich-poetischen Ver- und Umdichtung der Wirklichkeit, die sich noch im Titel ablesen lässt und die derart den absoluten Freiraum der Kunst, in all ihrer Phantasmagorie, in strikter Abgrenzung zum nichtkünstlerischen Alltag entstehen lässt.

Gleichzeitig ist es aber auch eine immanente Verdichtung der materiellen Gegebenheit von Fläche und Raum – so als wollte der Künstler in die mikrophysikalische Dimension des dreidimensionalen Raumes ein- und vordringen und die paradoxe Wirklichkeit der Raumdichte als Gestaltungsdichte veranschaulichen. Neuhold scheint im Paradox räumlicher Dichte, die in Wahrheit ja auch räumliche Leere ist, zu arbeiten. Im mikrophysikalischen, atomaren Bereich ergibt sich das Rätsel des Raumgefüges: Der Raum zwischen den Atomkernen und den Elektronen ist ja leer und gegenständliche Phänomene, die als hartes und festes, eben „dichtes“ Material empfunden werden – z. B. eine Tischplatte aus Holz –, bestehen realiter aus beweglichen Teilchen, zwischen denen sich auch noch der leere Raum als Folie des elementaren Geschehens ausbreitet.

Schon in den frühen grafischen Arbeiten A. Neuholds verdichtete sich die „freie“ Fläche durch eine immer engere, dichtere Linienführung zur Entstehung mehrerer Bilder in einem einzigen, dessen Begrenzung dadurch in einer paradoxen Bewegung in die Mikrostruktur des Bildes selbst erweitert wurde. Schließlich musste die „Enge“ der Linie und Fläche überwunden werden und sich plastisch in den Raum erhöhen. Auch diese Ausstülpungen formen sich so raumumfassend wie möglich – in winzigen amorphen Ausfransungen, die in den Raum vortasten. Die Farbaufträge gestalten sich letztlich als ein akribischer Nachvollzug der durch die Spachtelmasse entstandenen plastisch-räumlichen Strukturen, deren Aushöhlungen und Vertiefungen, Ein- und Ausbuchtungen dadurch verstärkt werden.

Aber trotz dieses mikrostrukturellen Amorphismus bilden sich drei Figur(ation)en, drei „menschliche“ Gestalten in stilisierten Konturen ab – als würden sie aus einem Schleier pointillistischer Farbtupfer in den Farben Rot, Blau und Gelb (Orange) aus eben dieser amorphen Raummasse ihre Gestalt(ung) finden. „Gestaltung“ im ureigensten Sinne – aus der ungestalteten Dichte der Materie und des Materials heraus Gestalt(ung)en gestaltend.



Durch der Schleier Perlwand sehen drei Außerferne das Perlhuhn ihrer Innenwand, 2003/04
Leinwand, Spachtelmasse, Acryl, 51 x 51 x 4 cm

Durch der Schleier Perlwand sehen drei Außerferne das Perlhuhn ihrer Innenwand, 2003./04., platno, plastična masa, akril

Prostor grupe je posvuda

Zašto Grupa 77 ne treba društvenu prostoriju

Otprije dvije godine Grupa 77 više nema društvene prostorije. Ona ne postoji radi omjera između cijene koštanja i korištenja, kako jasno stoji u godišnjem izvješću za 2003. godinu. Ta okolnost samo pojačava sumnju koja je već duže vremena prisutna: moguće je da Grupa 77 uopće nije pravo umjetničko udruženje. "Pravo" u smislu zajedničkih odredaba svih članova udruženja. Šalu na stranu: nije trebao dokaz o nepostojanju udruženja kako bi se to shvatilo. Aktivnosti Grupe 77 (koja, dakle, nije nikakvo Udruženje 77) tomu u prilog podastiru dovoljno dokaza. Prije svega te aktivnosti iskazuju činjenicu da je njihova "društvena prostorija" otvorena, javni prostor. U njemu se postavljaju znakovi. Ne da bi se demonstrirala moć i obilježavao teritorij, već kako bi se stvorilo mjesto koje bi takozvani javni prostor doista učinilo javnim.

Važan sastavni dio javnog prostora koji Grupa 77 s velikim angažmanom koristi je Künstlerhaus u Grazu. Do otvorenja Künstlerhausa bila je to jedina, nakon 1945. god. podignuta kuća umjetnosti u štajerskome glavnom gradu. Kuća umjetnika za umjetnike. Sada se o njoj govori zbog toga što je njena budućnost, nažalost, neizvjesna (ali to je ionako neka druga povijesnoumjetnička priča).

Projektom "BlaBla" umjetnici okupljeni u Grupu 77 definirali su "umjetnički prostor" Künstlerhausa kao "slobodan prostor". Snažan znak velike lakoće, "BlaBla" je plavi balon koji se mogao napuhnuti i isprazniti, ali to nije bila samo isprazna fraza. Na neozbiljan, zaigran način željelo se pokazati značenje umjetničkih slobodnih prostora koje, prema kredu Grupe 77, "umjetnici i umjetnice uvijek iznova postuliraju i kreiraju". U tom smislu - a to ova publikacija dojmljivo pokazuje - postulirana je uvjerljiva i nevjerljatno bogata idejama nit vodila o umjetnosti kao nad-živežnoj namirnici.

Samo jedan od primjera raznolikih ljetnih prezentacija na kojima se filozofija Grupe i njena dinamika ponajbolje prikazuje bila je izložba radova Erike Lojen, Aurelie Meinhart i Inge Pock, koje su izradile djela po mjeri Künstlerhausa. Lojen je pod prekrila listovima DIN-A1, na kojima su gotovo nevidljivo ispisane riječi MIR i PACE, "mir" na latinskom i slavenskom jeziku. Bio je to tanak umjetnički led na koji su posjetitelji obavezno morali zakoračiti. Rad Inge Pock omogućio je da iz metalnog namještaja i željeznih podesta rastu bil-

jke - poetsko sučeljavanje s dijalektikom prirode i umjetnosti. Aurelia Meinhart od grafičke je sobe načinila Jantarnu sobu. Oba ulaza bila su zatvorena pločama od umjetne smole boje jantara, a kroz njih se naziralo treperenje staklenih svjetiljaka. Bila je to ironična primjedba na vrijednosne pojmove.

Pitanje budućnosti Künstlerhausa bilo je 2004. god. sastavni dio trećega projekta koji je Grupa 77 posvetila kući na Burgingu, pod nazivom "Künstlerhaus III. Nestajanje". Pomoću jedanaest video-kamera zidovi su učinjeni transparentnima, svatko tko je ušao u prostor doživio je u stvarnom vremenu ono što se ispred zgrade događalo. Poruka akcije: samo onaj koji pronikne u sistem može se aktivno uključiti, ali ostaje ovisan o moći onih koji raspolažu prostorom i hardverom. Time je na suptilan, ali spektakularan način, skrenuta pozornost na aspekte stalnog promatranja i u konačnici totalne kontrole. Umjetnost kao demokratsko-politički seismograf.

A u vezi budućnosti: "Mladi stupovi" nazvan je dosad posljednji nastup Gerharda Lojena. To je akcija Umjetnost-na-određeno-vrijeme na oglašnim stupovima; dakle, ponovno u javnom prostoru. U očitoj finansijskoj oskudici grada Graza, akciju su platili sami članovi Grupe 77. Time je ova grupa, dakako, postavila slučaj koji će, nadamo se, ostati bez sličnih sljedbenika. Jer moto "Umjetnici pomažu umjetnicima" sam po sebi jest pohvalan, ali se kao potpuno odricanje korištenja javnih sredstava ne bi smio zloupotrebljavati.

Walter Titz



„BLA BLA“, Freiraum der Kunst, ca. 10 x 5 x 5 m, Installation im Künstlerhaus Graz, Gruppenprojekt 2002
BLA BLA, Slobodni prostor umjetnosti, instalacija u Künstlerhausu, Graz, skupni projekt, 2003.



Minoriten, Graz, November 2003
Minoriti, Graz, studeni 2003.



Bildungshaus Retzhof, Leibnitz, September 2003
Obrazovna institucija Retzhof, Leibnitz, rujan 2003.

Gruppe 77

Gruppen-Raum ist überall

Warum die Gruppe 77 kein Vereinslokal braucht.

Seit zwei Jahren hat die Gruppe 77 kein Vereinslokal mehr. Das Verhältnis von Kosten und Nutzen, so liest man lakonisch im Jahresbericht 2003, sei in keinem Verhältnis gestanden. Dieser Umstand bekräftigt einen schon länger gehegten Verdacht, diesen: Womöglich ist die Gruppe 77 gar kein richtiger Verein. „Richtig“ im Sinn eines Zusammenschlusses von Vereinsmeiern nämlich. Spaß beiseite: Es hätte nicht den Beweis der Vereinslokallosigkeit gebraucht, um das mitzukriegen. Die Aktivitäten der Gruppe 77 (die eben kein Verein 77 ist) liefern Beweise genug. Vor allem eines belegen diese Aktivitäten nachdrücklich:

Das Vereinslokal ist der öffentliche Raum. In ihm setzt man Signale. Nicht um Macht zu demonstrieren und Territorien zu markieren, sondern um Platz zu schaffen, den so genannten öffentlichen Raum tatsächlich öffentlich zu machen.

Ein wichtiger Teil des öffentlichen Raums, den die Gruppe 77 mit großem Engagement bespielt, ist das Grazer Künstlerhaus. Bis zur Errichtung des Kunsthause war es der einzige in der steirischen Landeshauptstadt nach 1945 errichtete Neubau für die Kunst. Ein Haus von Künstlern für Künstler. Und derzeit im Gerede, weil seine Zukunft leidlich unklar ist (aber das ist eine andere Kunst-Geschichte).

So definierten die 77er mit dem Projekt „BlaBla“ den „Kunstraum“ des Künstlerhauses als „Freiraum“. Mit einem gewichtigen Zeichen von großer Leichtigkeit „BlaBla“ war eine aufblasbare „Blaue Blase“, aber keine leere Phrase. Spielerisch ging es um die Bedeutung von künstlerischen Freiräumen, die, so das Gruppen-Credo, „immer wieder und immer neu von Künstlern und Künstlerinnen selbst zu postulieren und zu schaffen sind“. In diesem Sinne - das zeigt diese Publikation eindrucksvoll - postulierte man glaubhaft und unglaublich ideenreich den Leitsatz von der Kunst als Über-Lebensmittel. Und postuliert ihn selbstredend weiter.

Nur ein Beispiel für diverse sommerliche Präsentationen, ihn denen Gruppen-Philosophie und Gruppen-Dynamik höchst einfallsreiche Ergebnisse zeitigte. Etwa bei einer Schau mit Werken von Erika Lojen, Aurelia Meinhart und Inge Pock, die dem Künstlerhaus Arbeiten maßschneiderten. Lojen hatte den Boden mit DIN-A1-Blättern belegt, fast unsichtbar bedruckt mit den Wörtern MIR und PACE,

„Frieden“ im Lateinischen und in slawischen Sprachen. Dünne Kunst-Eis, das vom Besucher zwangsläufig betreten werden musste. Inge Pock ließ aus Eisenmöbeln auf Eisenpodesten Pflanzen wachsen: wilden Wein, Knöterich, Waldrebe. Poetische Auseinandersetzung mit der Dialektik von Natur und Kunst. Aurelia Meinhart schließlich hatte den Grafikraum zum „Bernsteinzimmer“ gemacht. Beide Eingänge waren von bernsteinfarbenen Kunstrarzplatten verschlossen, durch sie schimmern zwei brennende Glaslüster. Ironischer Kommentar zu Wertbegriffen.

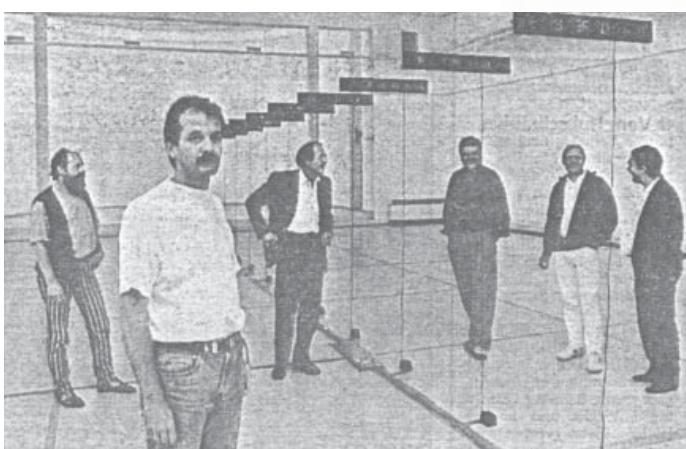
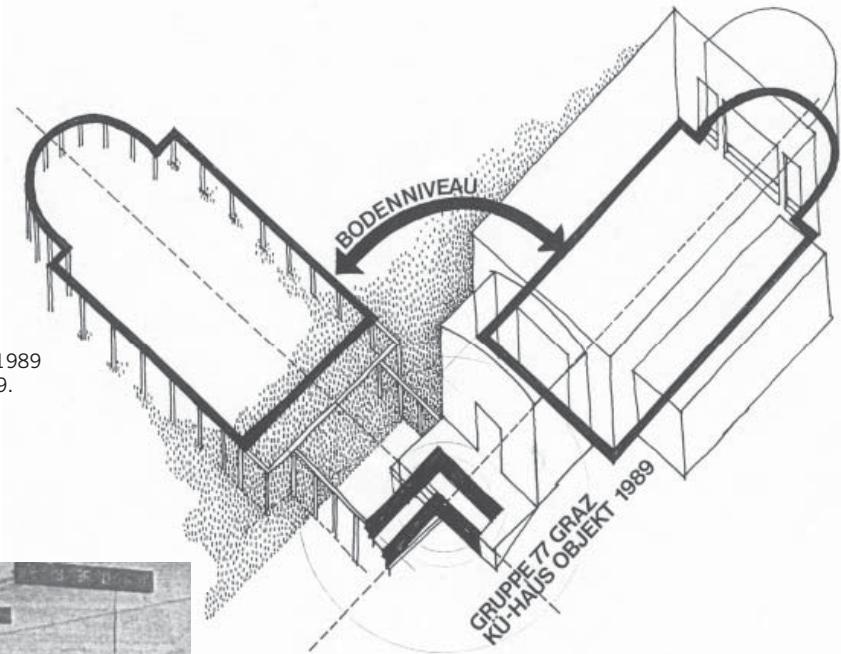
Die Frage nach der Zukunft des Künstlerhauses war 2004 Teil des bereits dritten Projekts, welches die Gruppe 77 dem Haus am Burg- ring widmete: „Künstlerhaus III. Das Verschwinden“. Die Wände wurden mit Hilfe von elf Videokameras durchsichtig gemacht, wer den Raum betrat, erlebte in Echtzeit, was draußen vor sich ging. Die Botschaft: Erst wer das System durchschaut, kann sich aktiv einbringen, bleibt aber doch von der Macht jener, welche über Raum und „hardware“ verfügen, abhängig. Womit auf so subtile wie spektakuläre Art Aspekte permanenter Observierung und letztlich totaler Kontrolle ins Zentrum rücken. Kunst als demokratiepolitischer Seismograf.

A propos Zukunft: „Junge Säulen“ nannte sich die bislang letzte Ausgabe der von 77er Gerhard Lojen initiierten Kunst-auf-Zeit-Aktion auf Litfaßsäulen, also wiederum im öffentlichen Raum. Sie war ob der notorischen Finanznöte der Stadt Graz von den Gruppenmitgliedern selbst finanziert. Womit die Gruppe 77 freilich einen Präzedenzfall gesetzt hat, der hoffentlich folgenlos bleibt. Denn „Künstler helfen Künstlern“ ist ein an sich gewiss läbliches Motto, als Vorwand für die gänzliche Verabschiedung der öffentlichen Hand aus dem öffentlichen Raum sollte er nicht missbraucht werden können.

Walter Titz



„Künstlerhaus III - Das Verschwinden“, Installation, Gruppenprojekt 2004
Künstlerhaus III. Nestajanje, instalacija, skupni projekt 2004



„Künstlerhaus II“, Installation, Gruppenprojekt 1989
Künstlerhaus II, instalacija, skupni projekt 1989.

Zajednički projekti Grupe 77

1979. Tišina, medijski projekt na temu "Umjetnost i javnost" za vrijeme Štajerske jeseni. Prazni prostori u dnevnim novinama i na plakatima, minuta šutnje na radiju i televiziji - poruka tišine u brbljavosti svijeta medija.

1981. Linija, dio autoputa kod Waltersdorfa. Linija od kromiranog niklovanog čelika presavijena nekoliko puta prepriječila je autoput u povodu gradnje tisućitog kilometra autoputa u Austriji.

1983. Oštra mjesta, osmominsuti film, Štajerska jesen.

1988. Deset znakova za Bischoffshausena, Graz, Atrij minoritskog samostana. Hommage Hansu Bischoffshausenu; privremena instalacija od tekstila i gline.

1989. Künstlerhaus I, Graz, Künstlerhaus. Tlocrt Künstlerhausa je za 90° okrenut prema susjednom parku i tako podastrijet široj publici.

1990. Künstlerhaus II, Graz, Künstlerhaus. Imena 550 štajerskih umjetnika koji se kao takvi vode na službenim listama prezentirana su na posebnim displejima.

1993. Movimento, Graz, Sveučilište. U povodu kongresa Akademije u Grazu pod naslovom "Disonance u Europi - Novi nacionalizam i njegove posljedice" postavljena je pokretna ploča na ulazu koja podsjeća posjetitelja da promisli o svojim dotadašnjim predrasudama.

1995. Aquadrat, Graz, potok Rosenhain, Štajerska jesen. Voda je pomaknuta tako da valovito protječe kvadratima veličine 6 x 6 metara.

1996. Ginko, projekt za bolnicu u Meranu. Natječaj raspisan diljem Europe.

1997. 8 x 8, Graz, Künstlerhaus. Podastrijete su osobne fotografije članova i prijatelja Grupe 77 koje su potom digitalno izmijenjene, izložene na zasebnim slikama i tako transferirane na novu opažajnu razinu.

1998. Slobodni prostori Fohnleitena. Četiri gradske prostore koja su građani Fohnleitena stavili na raspolaganje bila su ispraznjena, a peti je prostor napunjen tim elementima.

Vodeni stup - izvorska dizalica, višedijelna skulptura postavljena ispred panorame Fohnleitena i na glavnem trgu.

2000. Plavo razdoblje, Graz, Lechgasse 24, izložbeni projekt.

2002. BLA-BLA, Graz, Künstlerhaus i različita mesta u Štajerskoj. BLAue BLAse (plavi balon) je fleksibilan umjetnički prostor koji je moguće transportirati i svuda postaviti.

2004. Künstlerhaus III. Nestajanje, Graz, Künstlerhaus. Kamere su postavljene na vanjske zidove Künstlerhausa. Snimaju prostor oko zgrade i te se slike projiciraju istovremeno na unutarnjim zidovima. Na taj je način sugeriran pojam otvorene kuće. Barijera ograđenog umjetničkog prostora nestaje.

Umjetnost na određeno vrijeme

Grupa 77 organizira od 1985. god. akciju "Umjetnost na određeno vrijeme" na panoima za plakatiranje i oglasnim stupovima. Na tom su projektu sudjelovali umjetnici i umjetnice iz Austrije i inozemstva te učenici i učenice majstorske klase Ortweinschule u Grazu.

Gruppenprojekte der Gruppe 77

- 1979: „Stille“, ein Medienprojekt zum Thema „Kunst und Öffentlichkeit“ im steirischen herbst:
Leerstellen in den Tageszeitungen und auf Plakatflächen, eine Minute Stille in Radio und Fernsehen – die Botschaft der Stille in der Geschwätzigkeit der Medienwelt.
- 1981: „Linie“, Autobahnteilstück Waltersdorf
Eine Linie aus Chromnickelstahl quer zur Fahrbahn, vielfach geknickt anlässlich des 1000. Autobahnkilometers in Österreich.
- 1983: „Scharfstellen“, Achtminutenfilm, steirischer herbst.
- 1988: „Zehn Zeichen für Bischoffshausen“, Graz Klosterhof Minoriten. Homage à Hans Bischoffshausen, eine temporäre Textil-Ton-Installation.
- 1989: „Künstlerhaus I“, Graz Künstlerhaus
Der Grundriss des Künstlerhauses wird um 90 Grad in den angrenzenden Park geschwenkt und somit einem breiteren Publikum zur Schau gestellt.
- 1990: „Künstlerhaus II“, Graz Künstlerhaus
Rund 550 steirische Künstler, die in offiziellen Listen als solche geführt werden, sind im Künstlerhaus – mittels Laufschrift auf speziellen Displays – mit ihren Namen präsent.
- 1993: „Movimento“, Graz Universität, anlässlich des Kongresses der Akademie Graz „Dissonanzen in Europa – Der neue Nationalismus und seine Folgen“. Eine sich permanent drehende Scheibe am Eingang veranlaßt den Besucher beim Überschreiten derselben seine vorgefaßte Richtung zu überdenken.
- 1995: „Aquadrat“, Graz Rosenhainteiche, steirischer herbst
In einem stehenden Gewässer wird das Wasser in einem Quadrat von 6x6m in Wellenbewegung versetzt.
- 1996: „Ginko“, ein Projekt für das Krankenhaus Meran zu einem europaweit ausgeschriebenen Wettbewerb.

1997: „8 x 8“, Graz Künstlerhaus
Persönliche Fotos, von Mitgliedern und Freunden der Gruppe 77 zur Verfügung gestellt, werden digital verfremdet, in einheitlichen Bildtafeln ausgestellt und in eine neue Wahrnehmungsebene transferiert.

1998: „Freiräume Frohnleiten“
Vier Räume, die von Frohnleitner Bürgern zur Verfügung gestellt werden, werden ausgeräumt. Ein fünfter Raum wird damit gefüllt.

„Wassersäule-Brunnenkran“, eine mehrteilige Skulptur vor dem Panorama von Frohnleiten und am Hauptplatz.

2000: „Blaue Periode“, Graz Lechgasse 24, ein Ausstellungsprojekt.

2002: „BLA BLA“, Graz Künstlerhaus und an unterschiedlichsten Orten in der Steiermark.
Die BLAue BLAse ist ein transportierbarer, ein nicht feststehender, sondern überallhin bringbarer, flexibler Kunstraum.

2004: „Künstlerhaus III Das Verschwinden“, Graz, Künstlerhaus
Kameras werden an den Außenwänden des Künstlerhauses montiert. Sie nehmen den Raum rund ums Gebäude auf und projizieren diese Bilder zeitgleich auf die Innenwände des Künstlerhauses. Ein offenes Haus wird suggeriert. Die Barrieren eines umzäunten Kunstraumes verschwinden.

Kunst auf Zeit

Seit 1985 organisiert die Gruppe 77 die Aktion „Kunst auf Zeit“ auf Plakatwänden und Litfaßsäulen. Künstler und Künstlerinnen aus dem In- und Ausland, sowie Schüler und Schülerinnen der Meisterklassen der Ortweinschule in Graz waren daran beteiligt.

Gottfried Fabian



Gottfried Fabian wurde 1905 in Dresden geboren. Studium an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Dresden, Akademie für Kunstgewerbe und Technische Hochschule Dresden. 1932-39 als Maler und Kunsterzieher in Dresden tätig. Lebte ab 1949 in Voitsberg/Steiermark wo er 1984 verstarb. Mitglied der Grazer Secession. Mitbegründer der Gruppe 77. Fabians künstlerischer Weg war durch das Suchen und das Experimentieren geprägt. Nach Anfängen als Gegenstandsmaler fand er nach dem Eintreten in die Grazer Kunstszenen den Weg zur Abstraktion. Durch intensive Auseinandersetzung mit dem Informel und dem Tachismus entwickelt er eine eigene Bildsprache. Fabian nahm an zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland teil. Für sein Schaffen wurde er durch Preise und Auszeichnungen geehrt, so erhielt er u.a. den Joanneum Kunstpreis des Landes Steiermark 1961 und die Kunstmedaille der Stadt Graz, 1966.

Rođen 1905. u Dresdenu. Studirao na Državnoj akademiji likovnih umjetnosti, Akademiji umjetničkog obrta i Višoj tehničkoj školi u Dresdenu. Od 1932. do 1939. radio kao slikar i likovni predavač u Dresdenu. Od 1949. živio u Voitsbergu/Štajerska, gdje je 1984. umro. Član Secesije Graz i jedan od utemeljitelja Grupe 77. Fabianov umjetnički put obilježen je stalnim eksperimentiranjem i traganjem. U počecima je slikao figurativno, da bi dolaskom na umjetničku scenu Graza postupno apstrahirao svoj likovni izraz. Nakon snažnog dojma kojeg ostavljuju enformel i tašizam, iznalazi i konzektventno provodi vlastiti slikovni jezik. Izlagao je na brojnim samostalnim i skupnim izložbama u Austriji i inozemstvu. Za svoj rad odlikovan je brojnim priznanjima i nagradama, između ostalog dobitnik je Štajerske Umjetničke nagrade Joaneum, 1961. i Umjetničke medalje grada Graza, 1966. godine.

Gerhard Lojen



8010 Graz / Austria, Ruckerlberggasse 2
T: +43-316-322465, F: +43-316-322465-8
E: lojen-arch@aon.at

Geboren 1935 in Graz.
Technische Universität Graz, Architekturdiplom 1962, Zeichnen und Malen bei Kurt Weber.
Mitglied Sezession Graz 1958-1977, Mitbegründer der Gruppe 77, Graz.
1987-2000 Leiter der Meisterschule für Malerei an der Grazer Ortweinschule.
Seit 1956 zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen, seit 1966 Einzelausstellungen im In- und Ausland.
Werke im öffentlichen und Privatbesitz im In- und Ausland,
Arbeiten im öffentlichen Raum z. B. Raumpartitur (Univ. für Musik und darstellende Kunst), Keplerdenkmal 1999: Würdigungspreis des Landes Steiermark für Bildende Kunst.

Roden 1935. u Grazu.
Diploma arhitekta na Tehničkom sveučilištu u Grazu, 1962.
Učio crtanje i slikanje kod Kurta Webera.
Član Secesije Graz od 1958. do 1977.
Jedan od osnivača Grupe 77.
Od 1987. do 2000. voditelj majstorske radionice za slikarstvo na Ortweinschule u Grazu.
Od 1956. sudjeluje na brojnim izložbama, a od 1966. samostalno izlaže u Austriji i inozemstvu.
Radovi mu se nalaze u javnim prostorima, npr. "Raumpartitur" (Prostorna partitura, Sveučilište za glazbu i glumu), "Spomenik Kepleru".
God. 1999. dobitnik je cijenjene Nagrade Štajerske za likovnu umjetnost.

Peter Hauser

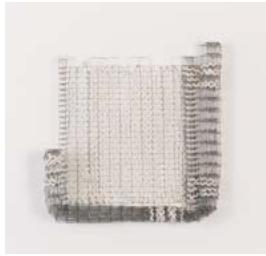


40239 Düsseldorf / Germany, Graf-Recke-Str. 83
T: +49-211-663331, F: +49-211-663331
E: hauser_peter@web.de

Geboren 1943 in Bärnbach, lebt seit 1980 in Düsseldorf. 1957 - 1963 Kunstschulen in Graz und Linz/Donau. 1965 - 1977 Mitglied der Sezession Graz, Gründungsmitglied der Gruppe 77, Graz. 1965, 1968, 1969, 1975 Förderungspreise der Stadt Köflach; 1969 Kunstspreis des Landes Steiermark, 1972 Förderungspreis des Landes Steiermark; 1979 Kunstdförderungspreis der Stadt Graz und Köflacher Kunstspreis. Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland, seit 1980 vornehmlich in Deutschland.
Hauser entwickelte dreidimensionale Bildobjekte, indem er monochrome Flächen, ausgehend vom Quadrat oder Kreis, in verschiedenen Ebenen zueinander stellte sowie zweiteilige Objekte, die jedes herkömmliche Bildformat sprengten. Mitte der 70er-Jahre entfernte er sich weitgehend von seinen Signalobjekten und optischen Zeichen und arbeitete nun malerisch. Bei den jüngsten Arbeiten auf Papier gelingt es ihm, mit den Mitteln der fernöstlichen Kalligraphie auf subtile Weise rhythmische Empfindungen zu visualisieren und das, wo nichts ist, sichtbar zu machen.

Roden 1943. u Bärnbachu, od 1980. živi u Düsseldorfu. Pohađao umjetničke škole u Grazu i Linzu 1957.-1963. Član Secesije Graz 1965.-1977., jedan od članova-utemeljitelja umjetničke Grupe 77. God. 1969. i 1975. dobitnik je Nagrade za promicanje umjetnosti grada Köflacha godine 1969., Umjetničke nagrade Štajerske godine 1972., Nagrade za promicanje umjetnosti Štajerske godine 1979., Nagrade za promicanje umjetnosti grada Graza i Umjetničke nagrade Köflacha. Hauser razvija trodimenzionalne slike-objekte. Monokromne površine, polazeći od kvadrata ili kruga, na različitim razinama međusobno postavlja kao dvodijelne objekte koji nadilaze uvriježeni format slike. Sredinom sedamdesetih godina udaljio se od svojih objekata-znakova i optičkih crteža i sada stvara slikarskim načinom. U najnovijim radovima na papiru uspjelo mu je sredstvima dalekoistočne kaligrafije na suptilan način vizualizirati osjećajnost ritmike i ono što ne predstavlja ništa učiniti vidljivim. Sudjelovao je na brojnim izložbama u Austriji i inozemstvu, od 1980. ponajviše u Njemačkoj.

Luise Kloos



8045 Graz / Austria, Ursprungweg 144
T: +43-699-11460941, F: +43-316-697107
E: luise.kloos@iic.wifi.at

Geboren 1955 in Judenburg. Seit 2002 Mitglied der Gruppe 77. Seit 2003 Mitglied des Europäischen Kulturparlaments. Ist Malerin, Zeichnerin, Grafikerin, Installations- und Performance-Künstlerin. 1991 Abschluss des Studiums Pädagogik / Fächerkombination. 1991 - 1994 Studium an der Akademie der bildenden Künste, Wien. 1995 Gründung von next – Verein für bildende Kunst, seither Durchführung von zehn interdisziplinären internationalen artists in residence Projekten. 1991 Würdigungspreis für ausgezeichnete Studien durch das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1999 Kinder- und Jugend-Sachbuchpreis für „bananenrot und himbeerblau – Die Geheimnisse der Früchte“, 2000 Preis von „Graz lebt auf“. Ausstellungen, Performances, Installationen von 1994 - 2004 u. a. in Österreich, Deutschland, Dänemark, Slowakei, Slowenien, Bosnien, Tschechien, Ungarn, USA

Rođena 1955. u Judenburgu.
Od 2002. član Grupe 77.
Od 2003. član Europskog kulturnog parlamenta.
Slikarica, crtačica, grafičarka, umjetnica instalacija i performansa.
God. 1991. završila studij pedagogije / kombinaciju kolegija.
Od 1991. do 1994. studirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču. 1995. osniva next - Udrženje likovnih umjetnika (next - Verein für bildende Kunst); potom je voditeljica nekoliko projekata "Artists in residence".
Nagrade:
1991. Nagrada za izvanredno dobar studij Saveznog ministarstva znanosti
1999. Nagrada za knjigu za djecu i mlade «Bananenrot und himbeerblau - Die Geheimnisse der Früchte» (Bananacrveno i malinaplavo - tajne voća)
Sudjelovala na brojnim izložbama, performansima, instalacijama od 1994. do 2004., između ostalog u Austriji, Njemačkoj, Danskoj, Slovačkoj, Sloveniji, Bosni, Češkoj, Mađarskoj i u SAD.

Peter Janach



8501 Lieboch / Austria, Forstgasse 18
T: +43-699-12881110

Geboren 1955 in Villach, Kärnten. Bildender Künstler, Kunsttherapeut für mehrfach behinderte Menschen. 1982 Minoritengalerien, Graz; 1983 Meditation 83, Malerwochen Poppendorf; 1984 Galerie an der Stadtmauer, Villach; 1985 Galerie Mestna, Laibach; 1987 „Lebenslust“, Minoritengalerien, Graz; 1988 Bildungshaus Mariatrost, Graz; 1989 Del Bello Gallery, minimalart, Toronto; 1990 „Kunst auf Zeit“, Graz, 1. Preis; 1991 Szombathely Keptár, Szombathely; Große Galerie, Pecs; „Biennale Intergraf Alpe Adria“, Udine; 1992 Kunst im öffentlichen Raum, Graz; Galerie „Uluv“, Prag; 1993 Ausstellungsforum, Düsseldorf; 1994 „Kunstraum“, Galerie Stadler, Mautern; 1995 Museum House of Art, Bet-Meirov, Israel, Gruppe 77; 1996 Teilnahme an der Grafikbiennale in Katowice, Polen; 1999 „Das himmlische Jerusalem“, Minoritengalerien Graz; 2000 „Die blaue Periode“, Gruppe 77, Galerie Leechgasse, Graz.

Rođen 1955. u Villachu u Koruškoj.
Likovni umjetnik, umjetnički terapeut invalida.
Izložbe: 1982. Minoritengalerie, Graz; 1983. Meditacija 83, Slikarski tjedan Poppendorf; 1984. Galerie an der Stadtmauer, Villach; 1983. Mestna galerija, Ljubljana; 1987. „Lebenslust“, Minoritengalerie, Graz; 1988. Bildungshaus Mariatrost, Graz, 1. nagrada; 1991. Galerija Szombathely, Szombathely; Velika galerija, Pečuh; „Biennale Intergraf Alpe Adria“, Udine; 1992. Umjetnost na javnom prostoru, Graz; Galerija „Uluv“, Prag; 1993. Ausstellungsforum, Düsseldorf; 1994. „Kunstraum“ Galerie Stadle, Mautern; 1995. Museum House of Art, Bet-Meirov, Izrael, Grupa 77; 1996. sudjelovalo na Grafičkom bijenalu u Katovicama, Poljska; 1999. „Nebeski Jeruzalem“, Minoritengalerie, Graz; 2000. „Plavi period“, Grupa 77, Galerie Leechgasse, Graz

Hans Kuhness



E: hans.kuhness@utanet.at

Geboren 1948, lebt in Graz.
Ausstellungen seit 1972 im In- und Ausland.
Seit 1983 Mitglied der Gruppe 77.

Dietmar Kiffmann



8323 St. Marein / Austria, Markt 62
T: +43-3119-2067, F: +43-3119-2067

Roden 1948., živi u Gruzu.
Od 1972. sudjeluje na izložbama u Austriji i inozemstvu.
Član Grupe 77 od 1983. god.

Geboren 1940 in Maribor.
Ausbildung: Kunstgewerbeschule in Graz, Akademie für
Angewandte Kunst in Wien.
Personalaustellungen in Graz, Wien, Klagenfurt und Bruck/Mur.
Ausstellungsbeteiligungen in Österreich, Italien, Tschechien,
Deutschland und Ungarn.
Arbeiten in privatem und öffentlichem Besitz.
1976 Preis beim Grafikwettbewerb in Krems, Ankaufsempfehlung
beim Kunstpreis des Landes Steiermark.
1977 Preis beim Kunstpreis für zeitgenössische Malerei in Köflach.
1984 Preis beim Grafikwettbewerb in Innsbruck und beim
Römerquelle Kunstwettbewerb.
Seit 1979 Mitglied der Gruppe 77, Graz.

Roden 1940. u Mariboru.
Školovanje: Škola primijenjene umjetnosti u Gruzu, Akademija
primijenjenih umjetnosti u Beču.
Samostalne izložbe u Gruzu, Beču, Klagenfurtu i Brucku na Muri.
Sudjelovao na izložbama u Austriji, Italiji, Češkoj, Njemačkoj i
Mađarskoj.
Radovi mu se nalaze u privatnim i javnim zbirkama. God.
1976. dobitnik je Nagrade Grafičkog natjecanja u Kremsu te
preporuke otkupa Umjetničke nagrade Štajerske; 1977.
Umjetnička nagrada za suvremeno slikarstvo u Köflachu.
1984. Nagrada Grafičkog natjecanja u Innsbrucku i Umjetničkog
natjecanja Römerquelle.
Od 1979. član Grupe 77 u Gruzu.

Heribert Michl



8052 Graz / Austria, Erdbergweg 18

T: +43-664-3920801

E: h_michl@utanet.at

1938 in Köflach (Weststeiermark) geboren – lebt und arbeitet in Graz.

Nach Abschluss der Studien (Soziologie, Psychologie, Kunstgeschichte und Philosophie) an der Karl Franzens Universität Graz intensive künstlerische Auseinandersetzung mit Fragen experimentellen bildnerischen Gestaltens und Fragen zu Theorien der Ästhetik und ihren gesellschaftlichen Bedingungen und Prämissen (seit 1966).

Seine künstlerische Absicht zielt auf die „Vermittlung ästhetischen Erlebens und Wahrnehmens mit dem politischen Anspruch, Sensibilität zu erzeugen für das „Nicht-Sichtbare, das Fremde in uns und um uns, das Andersartige, das Neue.....für uns nicht Alltägliche und gerade deshalb Faszinierende.“

Rođen 1938. u Köflachu (zapadna Štajerska), živi u radi u Gazu. Po završetku studija (sociologija, psihologija, povijest umjetnosti i filozofija) na Sveučilištu Karl Franz u Gazu tumači pitanja eksperimentalnog likovnog oblikovanja i pitanja teorije estetike i njenog društvenog uvjetovanja i pretpostavki (od 1966.).

Njegove umjetničke namjere ciljaju na „posredovanje između estetskog doživljaja i opažanja i političkog zahtjeva, rađanje senzibiliteta za ‘nevidljivo’, strano u nama i oko nas, različito, novo ... za nas nesvakidašnje i upravo radi toga fascinantno.“

Fria Elfen



7091 Breitenbrunn / Austria, Eisenstädterstrasse 8

T: +43-2683-5268, F: +43-2683-5268

E: fria.elfen@aon.at

Seit Anfang der 70er-Jahre Auseinandersetzung mit Sprache und Schrift. Ausstellungen im Bereich konkreter Kunst und visueller Poesie seit 1975. Künstlerbücher und Buchobjekte, Buchgestaltungen, Mail Art. Arbeiten für Kunst im öffentlichen Raum und soziokulturelle Arbeiten („Über die Hecke schauen“, Neudau 1989 in Zusammenarbeit mit der Steirischen Kulturinitiative). Textile Objekte und Installationen, seit Mitte der 80er-Jahre Installationen mit Plexi, Licht und Spiegelementen mit Einbeziehung von Fotostrukturen (2004 Karmeliterkirche, Wiener Neustadt). Seit 1965 Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland (D, I, CZ, SLO, H, NL). Beteiligung an Kunstmessen und Symposien. 1959 Boeckl Preis der Akademie für Bildende Künste, Wien, 1984 Staatsstipendium für Bildende Kunst, 1998 Burgenländischer Landeskulturpreis für Bildende Kunst, 2003 Anerkennungspreis der Burgenland-Stiftung Theodor Kery.

Početkom sedamdesetih godina zaokupljena pojmovima jezika i pisma. Od 1975. sudjeluje na izložbama iz područja konkretnе umjetnosti i vizualizirane poezije. Izrađuje umjetničke knjige i knjige-objekte, oblikuje knjige, izrađuje mail art. Stvara za umjetničke projekte na javnim prostorima i sociokulturološke radove („Über die Hecke schauen“ („Gledati preko ograde“, Neudau, 1989., zajednički rad sa Štajerskom kulturnom inicijativom). Izrađuje objekte od tekstila i instalacije, sredinom osamdesetih i instalacije od pleksiglasa, svjetla i zrcala u koje uvlači fotostrukture (2004., Karmelitska crkva, Bečko Novo Mjesto). Od 1965. samostalno i skupno izlagala u Austriji i inozemstvu (D, I, CZ, SLO, H, NL). Sudjelovala na umjetničkim sajmovima i simpozijima. God. 1959. dobitnica nagrade Akademije likovnih umjetnosti u Beču; 1984. dobila državnu stipendiju za likovnu umjetnost; 1998. Zemaljsku nagradu u kulturi za likovnu umjetnost Gradišća; 2003. dobila je Priznanje gradišćanske Zaklade Teodor Kery.

Wolfgang Rahs



8051 Graz / Austria, Zanklstraße 53/23
T: +43-316-6084258, F: +43-316-685596
E: wolfgang.rahs@htlortwein-graz.ac.at

1952 geboren in Voralu, Austria

Rahsierender eines der Schmuck, Design, Objekte und Er macht mit auf scheinbar darauf etwas. Er zeigt, woran Gleichsam unterstreicht was tut. So kritisiert Menschen, sich selber zynisch, In Österreich bekannte Preise.

Wolfgang – vielen Gesichter Installationen, Kirchenkunst. seinen Werken Unbedeutendes ganz Neues. wir vorbeigelaufen platziert er oder umrahmt

dieses Künstlers. Performances, aufmerksam und baut sind. Gänsefüßchen, das, was ihm und kommentiert Geschehnisse, herum, meistens bekam dieser Künstler

Biografie verfasst von / Biografiju sastavila Birgit Laken, NL

1952. rođen u Vorauu, A

Rahsierender* jedno od Nakit, dizajn, Objekti i On svojim na naizgled na tome nešto On ukazuje, Istovremeno podvlači nešto znači. Tako on kritizira ljudi, sebi samom cinično U Austriji poznat nagrade.

Wolfgang - mnogih lica instalacije, sakralna umjetnost. djelima nevažno posve novo. preko čega postavlja ili uokviruje komentira događaje, ponekad najčešće je ovaj umjetnik

ovoga umjetnika. performansi, potiče pažnju i gradi smo prošli. tragove, ono što mu stvari, iskustva, s puno humora. međunarodno dobio brojne

*(igra riječima, od rasieren - brijati)

Ingeborg Pock



8510 Stainz / Austria, Am Stainzfeld 2
T: +43-3463-5188, F: +43-3463-5188
E: ipock@newsclub.at

Geboren in Mödling/Wien

Studium Akad. der Bildenden Künste, Wien bei Prof. Josef Mikl. AUSSTELLUNGEN (Auswahl): 1994 „10. INT. TEXTILSYMPOSIUM“, Graz; 1995 „MESSAGE FOR FRIENDS“, Gruppe 77, Holon, Israel; 1996 „WOMEN BEYOND BORDERS - AUSTRIA“, INT. FRAUENKUNSTPROJEKT: „Im Zug nach St. Petersburg“; 1998 „10 Österreichische Künstlerinnen in L.A.“, „Installations“ in den Lagerkellern der Brauerei Puntigam, Graz; 1999 KÜNSTLERHAUS GRAZ, Installation „Memento“; 2002 „WOMEN BEYOND BORDERS“, L.A., USA, „The Gardener's Glove“. Runcorn, England; 2003 „25th Int. Miniaturtextilbiennale Szombathely“, Ungarn; 2004 „Künstlerhaus Graz - DAS VERSCHWINDEN“; 2005 „De Nis“ „Kunst im öffentlichen Raum“, Venlo, NL.

Rođena u Mđungu/Beč.

Studirala na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču kod profesora Josefa Mikla.
Odabir izložaba:
1994. – 10. međunarodni simpozij tekstila, Graz
1995. – „Message for Friends“, Grupa 77, Holon, Izrael
1996. – „Women beyond Borders – Austria“, Međunarodni projekt žena – umjetnica „U vlaku za Petrograd“
1998. – Deset umjetnica u L. A., Instalacija u podrumu skladišta pivovare Puntigam, Graz
1999. – Instalacija „Memento“, Künstlerhaus, Graz
2002. – „Women beyond Borders“, L.A., SAD, „The Gardener's Glove“, Runcorn, Engleska
2003. – 25. bijenale minijaturnog tekstila Szombathely, Mađarska
2004. – „Das Verschwinden“ („Nestajanje“), Künstlerhaus, Graz
2005. – „De Nis“, umjetnost na javnom prostoru, Venlo, Nizozemska

Erwin Lackner

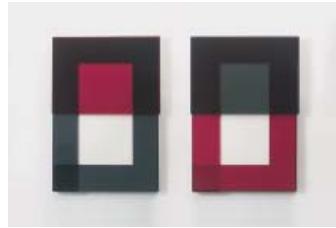


8561 Söding, Austria, Packerstraße 49
T: +43-3137-3398-0 F: +43-3137-3398-6
E: el@lackner-grafik.com

1951 in Koglhof (Stmk.) geboren.
1969 bis 1973 Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Graz.
Lebt seit 1980 als Maler und Grafiker in Söding (Stmk.).
1975 bis 1977 Mitglied der Secession Graz.
1977 Mitbegründer der Gruppe 77.
Seit 1975 regelmäßige Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland.
Mehrmalige Beteiligungen an Gruppenprojekten der Gruppe 77.

Rođen 1951. u Koglhofu, Štajerska.
Od 1969. do 1973. pohađa Školu primijenjene umjetnosti u Grazu.
Od 1980. kao slikar i grafičar živi u Södingu, Štajerska.
Od 1975. do 1977. član Secesije Graz.
God. 1977. jedan je od osnivača Grupe 77.
Od 1975. redovito sudjeluje na samostalnim i skupnim izložbama u Austriji i inozemstvu.
Više puta sudjelovao na skupnim projektima Grupe 77.

Siegfried Amtmann

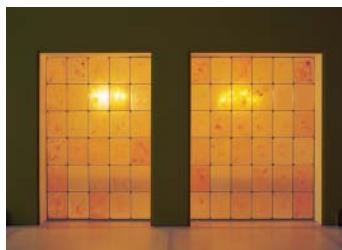


E: siegfried.amtmann@gmx.at

Geboren 1943 in Voitsberg, lebt in Graz und Berlin.
Studium der Pädagogik und Soziologie an der Universität Graz.
Mitglied der Secession Graz, Mitbegründer der Gruppe 77, Mitglied der Herrenrunde Wien und von ARTeon Berlin.
Ausstellungen und Präsentationen in Graz, Wien, Salzburg, Klagenfurt, Eisenstadt, Spital am Pyhrn, Triest, Verona, Bamberg, Darmstadt, Berlin, Slovenij Gradec, Banja Luka.
Teilnahme an Symposien, Publikationen, Preise, Ankäufe.

Rođen 1943. u Viotsbergu, živi u Grazu i Berlinu.
Studij pedagogije i sociologije na Sveučilištu u Grazu.
Član Secesije Graz, jedan od članova-osnivača Grupe 77, član udruženja Herrenrunde u Beču i ARTeona u Berlinu.
Izložbe i prezentacije u Grazu, Beču, Salzburgu, Klagenfurtu, Željeznom, Spitalu na Pyhrnu, Trstu, Veroni, Bambergu, Darmstadt, Berlinu, Slovenj Gradecu, Banja Luci.
Sudjelovao na simpozijima, dobitnik nekoliko nagrada i otkupnih nagrada, objavio nekoliko publikacija.

Aurelia Meinhart



8045 Graz / Austria, Andritzer Reichsstraße 62d
T: +43-316-695468, F: +43-316-695468
M: +43-664-3136182, E: au-we@aon.at

1953 geboren in Kalchberg, Steiermark.
Arbeitet als Kunsterzieherin am Bundesgymnasium Rein. Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland u.a. Tschechien, Ungarn, Israel. 1982 - 84 Freischaffende Tätigkeit in Athen. Preise: Landesförderungspreis Salzburg; Plakataktion Kunst auf Zeit, Graz. Seit 1990 Mitglied der Gruppe 77. Ausgehend von der Malerei beschäftigt sie sich nun vermehrt mit Objekten, wobei das Thema Wand bzw. Mauer ein bevorzugter Inhalt ist. Dabei werden unterschiedlichste Materialien wie Kunstharsz, Metall, Plastikfolien, Styropor, Kunstrasen und Licht verwendet. 1999: „Das Bernsteinzimmer“, Künstlerhaus Graz, 2003: Internationales Projekt „artists in residence“ zum Thema Mauern, Graz.
Projektbeteiligungen: „BLABLA (Blaue Blase)“ und „Künstlerhaus III - Das Verschwinden“ Graz.

Rodena 1953. u Kalchbergu, Štajerska.
Radi kao profesorica umjetnosti u gimnaziji Rein. Sudjelovala na izložbama u Austriji i inozemstvu, između ostalog u Češkoj, Mađarskoj, Izraelu. Od 1982. do 1984. samostalno stvarala u Atemi. Nagrade: Zemaljska nagrada za promicanje umjetnosti, Salzburg; Akcija plakatiranja "Umjetnost na cilju", Graz. Od 1990. članica Grupe 77. Polazeći od slikarstva, trenutno je zaokupljena objektima, pri čemu je tema "pregrada", odnosno zid, bila nagradena. Koristi različite materijale kao umjetnu smolu, metal, plastičnu foliju, stiropor, umjetnu travu i svjetlo. God. 1999. instalirala Jantarnu sobu u Künstlerhausu u Grazu gdje je 2003. sudjelovala na međunarodnom projektu "artist in residence" na temu zida.
Sudjelovala na projektu BLABLA (Blaue Blase) i Künstlerhaus III. Nestajanje u Grazu.

Werner Schimpl



8045 Graz / Austria, Andritzer Reichsstraße 62d
T: +43-316-695468, F: +43-316-695468
E: au-we@aon.at

Geboren am 1. September 1949 in Graz, seit 1981 freischaffend. Werner Schimpls eigenwilliges Profil formte sich durch seine 12 Altarraumgestaltungen und die Verwirklichung künstlerischer Brunnen in steirischen Gemeinden. Über 50 Personalausstellungen im In- und Ausland und zahlreiche öffentliche Ankäufe der Stadt Graz, des Landes Steiermark und des Bundesministeriums sind aus seiner Biographie zu entnehmen. Als Künstler interessiert ihn schon über ein Jahrzehnt lang die Durchdringung mittels Röntgenstrahlen. Der Impuls zu sehen wird zum Impuls durchzusehen. Er thematisiert die Spannung zwischen dem Außen und dem Innen, Licht selbst wird als Metapher der Erkenntnis und Wahrheit zum durchleuchteten Phänomen.

Roden 1. rujna 1949. u Grazu, od 1981. samostalni umjetnik. Samosvojan profil Werner Schimpla formirao se kroz dvanaest oltarnih oblikovanja prostora i ostvarenjem umjetničkih zdenaca po štajerskim općinskim mjestima. Sudjelovao je na preko pedesetak samostalnih izložaba u Austriji i inozemstvu i na brojnim javnim otkupima umjetničkih djela grada Graza, Štajerske i Saveznog ministarstva. Kao umjetnik već se više od desetljeća zanima za prodiranje pomoću rentgenskih zraka. Impuls gledanja postaje impuls gledanja kroz predmet. Tematizira napetost između unutarnjeg i vanjskog, a svjetlo kao takvo postaje metafora spoznaje i istine svjetлом prožetog fenomena.

Hans Jndl



8311 Markt Hartmannsdorf / Austria, Eichberg 10
T. +43-3114-3182
E: jndl@aon.at www.hansjndl.com

Geboren 1958 in Pischelsdorf, 1981 Förderungspreis der Galerie Carneri, Graz; 1985 Kunstpreis des Landes Stmk.; 1990 Kunstpreis der Stadt Graz. In den 80er-Jahren in der Tradition der Neuen Malerei. In farbintensiven Gemälden in gestischer Malweise dominieren figurative und vegetabil verschlungene Motive, die sich zu einem großen Naturbekenntnis verbinden. In den 90er-Jahren Versuch die Energiewirkung der Farbe in einfachen bildnerischen Ordnungen zu visualisieren, mit mehrmals übermalten Farbfeldern mit Bleiplatten kombiniert. 1983 XVIII. Internat. Malerwochen in der Stmk; 1985 „Junge Kunst aus Österreich“, Ljubljana, Belgrad und Zagreb; 1994 Personale „Über die Endlosigkeit“, Graz; 1995 Teilm. am Internat. Malersymposion in Karlovy Vary, CZ; 1996 Kapelle in Penzendorf (Steiermark); 1989 XX SALON MLADIH, Zagreb, Kat. 20th annual young artists exhibition; 2000 „Images from Austria“, New York; 2004 Präsentation in der Sammlung Wolf mit Katalog; u. a.

Rođen 1958. god. u Pischelsdorfu. Dobitnik Nagrade za promicanje umjetnosti Galerije Carneri u Grazu 1981.; 1985. Umjetnička nagrada Štajerske; 1990. Umjetnička nagrada grada Graza. Tijekom osamdesetih stvara u tradiciji nove figurativnosti u slikarstvu. Na slikama snažnih boja i slikarske gestike dominiraju figurativni i vegetabilni motivi koji se sjedinjuju u velikoj spoznaji o prirodnosti. U devedesetima pokušava vizualizirati energijsko djelovanje boje po jednostavnom slikovnom redu te višekratno kombinira preslikane obojene površine olovnih ploča. 1983. sudjeluje na XVIII. međunarodnom tjednu slikarstva u Štajerskoj; 1985. sudjeluje na izložbi Mlada austrijska umjetnost u Ljubljani, Beogradu i Zagrebu; 1994. priređuje samostalnu izložbu "Iznad beskraja" u Grazu; 1995. sudjeluje na međunarodnom slikarskom simpoziju u Karlovim Varyma, Čehoslovačka; 1996. projekt za kapelu u Penzendorfu (Štajerska); 1989. sudjeluje na XX. Salonu mladih, Zagreb. Zastupljen je u katalogu izložbe "20th annual young artist's exhibition", 2000., "Images from Austria", New York i izložbe Zbirke Wolf, 2004.

Erika Lojen



8010 Graz / Austria, Ruckerlberggasse 2
T. +43-316-322465 F: +43-316-322465-8
E: lojen-arch@aon.at

Geboren in Graz.
Technische Universität Graz, Architekturdiplom 1963.
Mitglied Sezession Graz 1965 - 1977, Gründungsmitglied der Gruppe 77, Graz, 1990 - 1992 Präsidentin der Gruppe 77.
Freischaffende Architektin in Graz seit 1969, verbindet Architektur und Kunst, Beteiligung an Gruppenarbeiten der Gruppe 77, verschiedene Ausstellungsgestaltungen, „Kunst am Bau“-Projekte, Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland.

Rođena u Grazu.
Tehnički fakultet u Grazu.
Diploma arhitekta 1963.
Član Secesije Graz 1965.-1977.
Jedan od članova-utemeljitelja Grupe 77, Graz od 1977.
Predsjednica Grupe 77, Graz, 1990.-1992.
Samostalna arhitektica u Grazu od 1969.
Sjedinjuje arhitekturu i umjetnost.
Sudjelovala na skupnim projektima Grupe 77, različitim postavama izložba, projektu "Kunst am Bau" ("Umjetnost na gradnji") te izložbama u Austriji i inozemstvu.

Edith Temmel



8010 Graz / Austria, Panoramagasse 16
T: +43-316-321606, F: +43-316-321606

Geboren in Graz, lebt und arbeitet in Graz.

Seit 1984 zahlreiche Aufträge zur Gestaltung von Glasfenstern im In- und Ausland – 1997 Wandmalerei (Fresko), verschiedene Buchillustrationen und Titelgestaltungen (u. a. Österreichische Schulbibel) und eigene Publikationen (Das Hohe Lied) – Teilnahme an verschiedenen Glasschmelzkunst-Seminaren, Werkthema Simultan-Übersetzungen von Musik in Malerei. Werke in privatem und öffentlichem Besitz.
Sammlung Priesterseminar, Stadtmuseum, Wirtschaftskammer, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Graz), Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Bet-Tanach (Tel Aviv). Ausstellungen in Österreich, Deutschland, Ungarn, Slowenien, Israel, Belgien und New York City. Auszeichnungen Ehrenmedaille der Stadt Graz, verschiedene Preise (u. a. Bundesministerium für Unterricht und Kunst), Verleihung des Ehrentitels Professor.

Rodena u Grazu, živi i radi u Grazu.

Od 1984. dobiva brojne narudžbe za izradu vitraja u Austriji i inozemstvu. Od 1997. izrađuje zidno slikarstvo (freske), ilustracije knjiga i naslovница (između ostalog za štajersku školsku Bibliju) i vlastite publikacije (Pjesma nad pjesmama). Sudjeluje na brojnim seminarima o stakloslikarstvu i temama o simultanom prevođenju glazbe u slikarstvo. Djela joj se nalaze u brojnim privatnim i javnim zbirkama, npr. Zbirci svećeničkog seminara, Gradskom muzeju, Gospodarskoj komori, Novoj galeriji Zemaljskog muzeja Joanneuma (Graz), Saveznom ministarstvu prosvjete i umjetnosti, Bet-Tanachu (Tel Aviv). Sudjelovala na izložbama u Austriji, Njemačkoj, Mađarskoj, Sloveniji, Izraelu, Belgiji i New Yorku. Priznanja:
Medalja časti grada Graza, brojne nagrade, između ostalog Saveznog ministarstva prosvjete i umjetnosti, dodjela počasne profesure.

Alois Neuhold



8413 St. Georgen a.d. Stiefling / Austria, Baldau 32
T: +43-3183-7555, F: +43-3183-7555
E: nik-neu@tele2.at

Geboren 19. 04. 1951, 1970 - 76 Theologiestudium, Uni Graz, 1978 - 82 Akademie der Bildenden Künste, Wien; Diplom, 1986 Kunstpreis der Stadt Graz, seit 1986 Mitglied der Künstlergruppe „77“. In den 80er-Jahren beteiligt an repräsentativen Ausstellungen, in denen neue Kunst aus Österreich gezeigt wurde: 1981 „Neue Malerei in Österreich“, 1984 „Neue Wege des plastischen Gestaltens in Österreich“, 1985 „Neue Kunst aus Österreich“, Graz, Neue Galerie, Künstlerhaus, Wien, Secession, Modern Art Galerie, Rom, Galeria la Pigna, Kopenhagen, Galerie Huset, Lüttich, Frankfurt, Bochum, Kunstmuseum, Zagreb, Galerija grada Zagreba, Ljubljana, Moderna galerija, Beograd, Muzej savremene umetnosti; Baden-Baden, Brüssel, Swansea, 4. Biennale der Europäischen Grafik; Graz, Neue Galerie, 18. Internationale Malerwochen; Szombathely, Pecs, Prag, Bocsa, Tallin, Bet Meirov, Düsseldorf. Von 1983 - 88 große Wanderausstellung „Junge Künstler aus der Steiermark“ durch fast alle Länder Europas.

Roden 10. travnja 1951. Od 1970.-1976. studij teologije na Sveučilištu u Grazu, od 1978. do 1982. na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču. Dobitnik Umjetničke nagrade grada Graza 1986. god. Iste godine postaje članom umjetničke Grupe 77. U osamdesetima sudjeluje na značajnim izložbama nove austrijske umjetnosti: 1981. Novo austrijsko slikarstvo, 1984. Novi putevi plastičnog oblikovanja u Austriji, Nova austrijska umjetnost. Sudjelovao na izložbama u Grazu, Neue Galerie, Künstlerhaus; Beču, Secesija, Modern Art Galerie; Rimu, Galeria la Pigna; Kopenhagenu, Galerie Huset; Lüttichu; Frankfurtu; Bochumu, Kunstmuseum; Zagrebu, Galerija grada Zagreba; Ljubljana, Moderna galerija; Beograd, Muzej savremene umetnosti; Baden-Baden; Bruxelles; Swansea, 4. Bijenale europske grafike; Grazu, Neue Galerie, 18. Međunarodni slikarski tjedan; Szombathely; Pečuh; Prag, Bosca; Taljin; Bet Meirov; Düsseldorf. Sudjelovao od 1983.-1988. na velikoj putujućoj izložbi "Mladi štajerski umjetnici" koja je obišla gotovo sve europske zemlje.

Erwin Fiala

T: +43-3176-8102
E: erwin.fiala@uni-graz.at

Studirao filozofiju, povijest umjetnosti i germanistiku. Promovirao 1999., a od 1996. predaje filozofiju kulture i medija na Sveučilištu u Grazu. Sudjelovao na nekoliko istraživačkih projekata na području informacijskih tehnologija i kulturnih znanosti: Suradnik (konceptacija) na ULG "Interkulturelle Kommunikation" na Sveučilištu u Kremsu (2000.-2001.); Predstavnik za kulturne znanosti Sveučilišta u Grazu (2001.-2003.) i dr.

Publikacije

Brojni radovi objavljeni u časopisima za kulturu i u znanstvenim publikacijama.
Brojni izložbeni koncepti, kustos (u suradnji s M. Aufischerom) izložbe "A-8010 Graz. 14 Künstler der Stadt".
Predgovori u katalozima izložaba, između ostalog za "Neue Medien" ("Novi mediji", 1991.); "A-8010 Graz. 14 Künstler der Stadt" ("A-8010 Graz. 14 gradskih umjetnika", 1996.), urednik (zajedno s E. Listom) "Leib, Maschine, Bild", ("Tijelo, stroj, slika"), Wien 1997., (Ulomci).
Objavio knjigu, "Grundlagen der Kulturwissenschaften - Interdisziplinäre Kulturstudien", ("Temelji kulturnih znanosti - interdisziplinarni studij kulture"), Francke-Vlg., Tübingen-Basel, 2004.

Studium der Philosophie; Kunstgeschichte u. Germanistik; Promotion 1999; seit 1996 Lehrbeauftragter für Kultur- u. Medienphilosophie (Univ. Graz); mehrere Forschungsprojekte im Bereich Informationstechnologien und Kulturwissenschaft; Mitarbeit (Konzeption) des ULG „Interkulturelle Kommunikation“ an der Donau-Univ. Krems (2000-01); Beauftragter für Kulturwissenschaften an der Univ. Graz (2001-03) etc.

Publikationen

Veröffentlichungen in Kulturzeitschriften und wiss. Publikationen.
Mehrere Ausstellungs-Konzeptionen und Kurator (gem. mit M. Aufischer) für „A-8010 Graz. 14 Künstler der Stadt“. Ausstellungstexte (Kataloge) u. a. für: „Neue Medien“ (1991); „A-8010 Graz. 14 Künstler der Stadt“ (1996), Herausgeber (mit E. List): Leib, Maschine, Bild. Wien 1997 (Passagen); Grundlagen der Kulturwissenschaften – Interdisziplinäre Kulturstudien. Tübingen-Basel 2004 (Francke-Vlg.).

Walter Titz

Roden 1951. u Grazu. Studirao germanistiku/anglistiku, 1974. do 1988. suradnik i urednik lista Neue Zeit, od 1988. urednik novina Kleine Zeitung. Brojni prilozi u časopisima i katalozima, koautor brojnih knjiga (posljednja, "Architektur Graz" ("Arhitektura Graza") i «Frauen Architektouren» ("Ženska arhitektura"), 2003.). Crtiči objavljeni u različitim publikacijama; s Gottfriedom Hoffmannom-Wellenhofom piše kolumnu u novinama Kleine Zeitung ("Notizen eines Vaters", Bilješke jednog oca").

Geboren 1951 in Graz, Studium Germanistik/Anglistik, 1974 bis 1988 Mitarbeiter bzw. Redakteur der Neuen Zeit, seit 1988 Redakteur der Kleinen Zeitung. Zahlreiche Veröffentlichungen in Zeitschriften und Katalogen, als Mitautor mehrere Buchveröffentlichungen (zuletzt 2003 "Architektur Graz" und "Frauen Architektouren"). Als Zeichner zahlreiche Beiträge in diversen Publikationen, gemeinsam mit Gottfried Hoffmann-Wellenhof ständige Kolumne in der Kleinen Zeitung ("Notizen eines Vaters").

7705 Zagreb-Graz

10. 2. - 6. 3. 2005

Galerija Klovićevi dvori

Kuratorinnen der Ausstellung / Kustosice izložbe

Koraljka Jurčec Kos, Luise Kloos

Ausstellungsgestaltung / Likovni postav

Gruppe 77, Austria, www.gruppe77.com

Herausgeber / Nakladnik

Galerija Klovićevi dvori

Für den Herausgeber / Za nakladnika

Vesna Kusin

Redakteurinnen / Urednice

Koraljka Jurčec Kos, Luise Kloos, Rozalija Linke

Vorwort / Predgovor

Waltraud Klasnic, Koraljka Jurčec Kos

Autoren der Katalogbeiträge / Autori tekstova u katalogu

Erwin Fiala:

„Die Kunst im Zeitalter ihres Experimentierens“ sowie sämtliche Texte zu den Exponaten.

„Umjetnost u razdoblju eksperimentiranja“ i ostali tekstovi eksponata

Walter Titz:

„Gruppen-Raum ist überall“ / „Prostor grupe je posvuda“

Übersetzung / Prijevod

Irena Kraševac, Rozalija Linke

Lektorat / Lektura

Anita Peti Stantić

Photos / Fotografije

Hans Georg Tropper: Seite / stranice 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31,

35 (oben / gore), 41, 53; Thomas Kunz: 43; Croce & Wir: 51;

Karl Schrotter: 47; Fria Elfen: 33; Peter Manninger: 37;

Johannes Seidl: 35 (unten / dolje); Werner Schimpl: 45, 55 (unten / dolje 2 x); Jakob Pock: 57 (oben / gore)

Bernhard Hohengasser: 55 (oben / gore).

Illustration / crtež:

Klaus Reisinger 57.

Design und Druckvorbereitung / Dizajn i priprema za tisk

Erwin Lackner, www.lackner-grafik.com

Druck / Tisak

Kerschoffset

Technische Umsetzung / Tehnička realizacija

Tehnička služba Galerije Klovićevi dvori

Dragutin Matas

© Gruppe 77 i Galerija Klovićevi dvori, 2005.

Diese Ausstellung wurde durch Unterstützung des Kroatischen Kulturministeriums, des Kulturamtes der Stadt Zagreb und Sponsoren ermöglicht / Ova je izložba ostvarena sredstvima Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Ureda za kulturu grada Zagreba i sponzora



austrijski kulturni forum[®]

Kultur
Steiermark

Stadt G R A Z Kultur

 BÖHLER
EDELSTAHL

Palme, Voitsberg

7705 Zagreb – Graz

