

SYNTH — 10 ARTISTS FROM GLASGOW **KUNSTRAUM B/2**
15. APRIL — 13. MAI 2004

KURATIERT VON / CURATED BY: MARK HAMILTON + JULIA SCHMIDT

TEXTE / ESSAYS: SARAH LOWNDES, BETTINA REICHMUTH

02 — INSTALLATION VIEW



03 — INSTALLATION VIEW









ZWISCHENBERICHT

BETTINA REICHMUTH

eins — Wie jede andere Ausstellung ist Synth für eine begrenzte Zeit der Punkt, an dem sich verschiedene Perspektiven der Aufmerksamkeit kreuzen: die Präsentation ist einerseits eingebunden in das B/2-Jahresprogramm, in einem größeren Rahmen ist sie Teil des kulturellen Angebots Leipzigs im Jahr 2004, wie auch der Entwicklung der Glasgower Kunstszene. Andererseits bildet die Ausstellung einen Moment in der Biografie jedes einzelnen beteiligten Künstlers, und gewinnt jedem Besucher eine gewisse Zeitspanne der Aufmerksamkeit ab, zwischen anderen Ereignissen, die davor und danach geschehen.

Synth ist ein temporäres Ereignis im Verlauf von Entwicklungen nicht nur auf kontextueller Ebene, sondern auch innerhalb des künstlerischen Arbeitens selbst. Im Dehnen des Horizontes der Gegenwart transformieren, verschieben und hinterfragen die Arbeiten in Synth vorhandene Strukturen und Produktionsbedingungen. Die Künstler aus Glasgow nehmen dabei eine äußerst bewusste Haltung gegenüber ihren eigenen Verstrickungen innerhalb dieser Strukturen ein. Ihre Arbeiten vermitteln den Eindruck eines verhältnismäßigen, simultanen und strukturellen Denkens, das kontinuierliche Recherche und Weiterentwicklung einem fest umrissenen ‚künstlerischen Profil‘ vorzieht.

Das Interesse von Künstlern und Kuratoren gilt vor allem der Dynamik, die zwischen den Arbeiten und mit dem Publikum zustande kommt. Insofern übernimmt der Raum für die Dauer der Ausstellung die Rolle eines Ortes der Präsentation, vor allem aber der Konfrontation und des Austauschs. In dieser beabsichtigten gegenseitigen Beeinflussung liegt eine zusätzliche Entsprechung zwischen der anti-institutionellen Struktur des selbstorganisierten Kunstraumes und der Arbeitsweise der Glasgower Künstler, die sich auf ähnliche Weise durch Improvisationsvermögen und Flexibilität auszeichnet und eine Art bewusster Instabilität hervorbringt. Diese Eigenschaften haben unter anderem mit den lokalen Bedingungen der Kunstproduktion in Glasgow zu tun: der Aufbau der dortigen unabhängigen Ausstellungszentren wie z.B. Transmission, die es künstlerischen Aktivitäten ermöglicht haben, international wahrgenommen zu werden, war „Ergebnis von Ausdauer und unnachgiebiger Arbeit, häufig im Angesicht von Skepsis und Zweifel.“⁰¹

⁰¹ Vgl. John Calcutt, *There + Then*, in: *Here + Now / Scottish Art 1990-2001*, Dundee, DCA, 2001, S.25.

zwei — Unperfekte, ungleichmäßige oder handgefertigte Oberflächen ziehen im Ausstellungsraum vielleicht das erste Augenmerk auf sich. Scheinbar achtlos herumliegendes Material, die teilweise rohe Qualität der verwendeten Medien, und eine dennoch vorhandene Strenge verleihen der Ausstellung insgesamt ein widerständiges, prozesshaftes Moment.

Stereotype Wahrnehmungen des ‚Handmade‘ assoziieren schnell das Handwerkliche mit Funktionalität, Natürlichkeit, rückständigen Herstellungsmethoden, etw. was Nichtavantgardistischem. Zum Reservoir der Bildgeschichte gehören weitere Zuschreibungen:

Seit der Trennung zwischen privater und öffentlicher Sphäre im 18. Jahrhundert provoziert das Handgemachte lange Zeit das traditionelle Bild einer Frau, die als gefühlsgesteuertes Wesen ihren Platz im häuslichen Umfeld hat, und ihre Wirkung auf die Umwelt nicht durch ihren Intellekt, sondern durch ihre Sinnlichkeit entfaltet.

Als in den 60er Jahren die Grenzverläufe zwischen privaten und öffentlichen Räumen beginnen unsicher zu werden, wird auch das Handgemachte wieder zum Thema – hier wird allerdings vor dem Hintergrund der Emanzipation versucht, eine ‚Berührung‘ des Betrachters jenseits eben solcher Wahrnehmungskategorien zu erreichen.

Das Handwerk(liche) hat in Glasgow jedoch seine ganz eigene Geschichte innerhalb der Industrietradition und birgt auch andere Bilder: man könnte an den Anfangszustand eines Objekts denken, das Experimentieren, dann das erste provisorische Herstellen von Modellen, an ihren noch einmaligen Zustand vor ihrer endlosen Vervielfältigung, aber auch an dessen körperliche Präsenz, und an seine Gestalt im Übergangsstadium, das heißt seine Unvollkommenheit im Sinne von Veränderlichkeit.⁰²

⁰² Alex Frosts *And so it goes/We are numbers* verbindet verschiedene Konnotationen in einem Objekt: die Arbeit hat den Charakter eines Prototyps, dessen Struktur aus einfachen Papprollen besteht, dann aber mit glänzenden Damenstrümpfen überzogen ist. Im Sinne des Postminimal werden streng reduzierte Strukturen mit einem Hauch Weiblichkeit an ihrer Oberfläche ‚veredelt‘. Der Reiz, der von dieser Oberfläche ausgeht, verleiht der Arbeit trotz ihrer reduzierten Form etwas lasziv Unkontrolliertes, und plötzlich bemerkt man auch das Wuchern dieser Struktur...

Die Arbeiten von Alex Frost und Alan Michael erinnern an die Beschreibung einer bestimmten Wahrnehmungsweise (sensitivity) in Susan Sontags *Anmerkungen zu ‚Camp‘* (1964). Vgl. dazu Susan Sontag, *Kunst und Antikunst*, Frankfurt 1995, S.322-341.

drei — Der Vortex/Strudel ist eine Struktur, die sich in ihrem Drehmoment selbst übertreibt, bis sie sich in Nichts auflöst – eine flüchtige Erscheinung. Wirbel bringen Flugzeuge ins Schwanken.

Hervorgerufen wird der Vortex durch einen leichten Niveauunterschied, eine kaum spürbare Differenz in der Strömung. Die Bewegung setzt langsam ein, und kreisförmig - Wasserstrudel im Abfluss, Windhosen, schwarze Löcher im Universum. Oder: Man wacht spät am Nachmittag auf, und glaubt für einen Moment, es sei Morgen. Ein Schwindelanfall setzt uns plötzlich außer Kraft.

Ein Wirbel hat ein leeres Zentrum, vor dem er beständig flieht. Er saugt ein, aber nicht auf, und durch seine widersprüchlichen Kräfte des Zusammenfließens (Confusio) und der Zentrifuge gibt er seine Beute wieder her, doch schwankend, und verzerrt in ihren Konturen.

Hannes Böhringer überträgt dieses Bild auf die Kunst: „Wirbel von Bildern und Ideen bilden sich und ziehen sie in ihren Abgrund, reinigen sie von festen Bedeutungen, Zierrat, von symbolischer Schwere und spülen sie als pures Bild, Image (Ezra Pound), als Abstraktion mit einem Hauch von Signifikanz wieder an die Oberfläche.“ Insofern wirken diese Turbulenzen wie Filter für Bilder der Vergangenheit, wenn sie an die ‚Oberfläche‘ der Gegenwart gespült werden.⁰³ Ungezielte, kreisförmige Bewegungen ergeben sich in Synth durch ein deutliches Interesse am schon Dagewesenen und seinen möglichen Beziehungen zur Gegenwart: es rotiert um das Potenzial der Wiederholung, des Zitierens anderer sowie des Selbstzitats.⁰⁴

Bekannte Bilder bekommen in einem anderen Zusammenhang etwas synthetisch Oszillierendes, das Horizonte zusammenfließen lässt.⁰⁵

⁰³ Vgl. Hannes Böhringer, *Auf der Suche nach Einfachheit – Eine Poetik*, Berlin 2000, S.50.

⁰⁴ Als Ausgangspunkt für die Arbeit *Learn the Language* benutzt Scott Myles die weiße Rückseite eines Posters von Felix Gonzalez-Torres, einem kubanischen Künstler, der 1996 starb. Alan Michaels fotorealistische Figur in *Wargasm* ist ein Selbstzitat, das als ‚Schatten‘ des Motivs einer anderen Arbeit mit dem Titel *Good Friday People* (2001) bezeichnet werden könnte. Das Selbstzitat kann auch innerhalb einer Arbeit dem Rezeptionscode des Betrachters einen Spiegel vorhalten: Iain Hetherington arbeitet in *Nearby, Another* mit Konzept die Anwesenheit unergründlicher Geheimnisse heraus, die in der Beziehung zwischen einem ‚Original‘ und einer ‚Re-Präsentation‘ unauflösbar bleiben: In *Nearby, Another* verweist das ‚Original‘ auf ein zweites Bild, das jedoch nur eine Verschiebung oder Reinszenierung des ersten enthält. Der Verweis macht die beiden Teile voneinander abhängig, und provoziert eine Relektüre – die vom Betrachter unterstellte Bedeutung des Textes nimmt in ständiger Bewegung zwischen ‚Text‘ und einem ‚seltsamen Dialekt‘ ab, bis nur noch eine kreisförmige Grundstruktur übrig bleibt, in der Hierarchien aufgehoben sind, stattdessen aber die Strategien der Bedeutungskonstruktion durch Zeichen aufgedeckt werden.

⁰⁵ Die faszinierende Anziehungskraft des Unbekannten und den Verlust von Orientierung könnte man als ‚Subtexte‘ in Stuart Gurdens Video *Minor Planets* beschreiben. In diesem Film verleiht die ideelle Verbindung verschiedener Oberflächen – der Erde, und der eines Himmelskörpers – ihrem realen Ausgangspunkt einen halb fiktionalen Charakter.

Könnte die Vogelperspektive der N.A.S.A als eine objektivierende, machtausübende Metaperspektive beschrieben werden, hat Stuart Gurden beim Zusammenschneiden des Films den umgekehrten, subjektiven Blick in den Himmel gewählt, der versucht, eine Beziehung zwischen der Ortlosigkeit unerwünschter Graffiti-schriftzüge mit Kunstcharakter und der noch unbesetzten, umkämpften Oberfläche eines Himmelskörpers aufzubauen: ein Denkmal für den verfolgten Shama-Sprayer aus Berlin in der Nähe des Kraters Narzissus wird als ideal ausgewiesen, um diesem Namen auf dem Asteroid Eros Bedeutung zukommen zu lassen. Diese Idee ist das Ergebnis des schwankenden Blicks zwischen Mimesis und Poesis, Himmel und Erde, Orten und Leerstellen, und einer ergebnislosen Suche in horizontaler Ausrichtung, die sich schließlich in Bedeutungslosigkeit verliert.

Vergangenes wird durch Zitate in die Gegenwart geholt und in den sich beständig erneuernden Dialog der Bilder eingeflochten.

Die Postmoderne hat die Beeinflussung der Kunst durch ihre Vorgänger als etwas immer schon Dagewesenes herausgearbeitet. Ihre letzte Entsprechung fand die Vorstellung originärer Kunstproduktion als Relikt einer romantischen Genieästhetik in der modernen Künstlerfigur. Aneignung von Bildern als Teil des künstlerischen Produktionsprozesses offiziell anzuerkennen, stellte daher lange Zeit eine Bedrohung des Künstler(genies) dar. Erst mit der appropriation art änderte sich die Perspektive. Den Betrachter irritiert nicht mehr das Unbekannte, sondern das Bekannte. Diese ‚leichte Erschütterung‘ führt nun nicht mehr zu Innovation, sondern vielmehr zur Erkenntnis des Systemverhaltens der Kunst zwischen Tradition und Innovation. Die Aneignung wird zur Methode für die Überführung von Tradition in Innovation, und auch im Selbstzitat findet man die Wiederaufnahme von etwas kürzlich Vergangenen, die Hinterfragung und Revision im Ausschnitt oder in der Neukombination.⁰⁶

⁰⁶ Yvonne Twaddle verkleinert das Spektrum ihrer Aufmerksamkeit statt es zu vergrößern, nähert sich an und verliert sich beim Zeichnen auf die Wand in Mikrostrukturen: ein nüchternes Detail einer Ribonukleinsäure (RNA)-Struktur wird einer Analyse unterzogen und taucht in geringer Entfernung als fast identisches Muster, in einem leicht abweichenden Stadium wieder auf. Man könnte sich gut vorstellen, diese sich eigendynamisch entwickelnden Bildausschnitte unter einem mikroskopischen Objektiv zu entdecken, das aus der Konzentration des Blicks auf einen ‚Fluchtpunkt‘ neue Welten generiert.

vier — Das Interesse an Subkulturen und anderen Kunstrichtungen wie Musik, Performance, oder auch Mode und Design ermöglichen einer künstlerischen Arbeit erst ihren Charakter als Ort ständigen Austauschs, Integrierens und Filterns. Die Materialsuche der Glasgower Künstler endet in sublimen Erfahrungen innerhalb des gewöhnlichen, unausweichlichen Umfelds.⁰⁷ Dabei bewegen sie sich zwischen den gelegten Spuren eines von Wahrnehmungskategorien geprägten Diskurses, und entwickeln aus Positions- und Stilwechseln ihr ‚Profil‘. Als Prinzip ist die Suche, und damit die Vielfältigkeit, gleichzeitig ihr Fund geworden.

Die Voraussetzung einer solchen Arbeitshaltung ist Beweglichkeit und ein sensibler Umgang mit dem Gefundenen: Jedes sorgsam platzierte Stück Material, die Vorliebe für Details, das Gespür für alle Implikationen, das Material beinhalten kann, ist Ergebnis einer ‚idiosynkratischen‘ Wahrnehmung.⁰⁸ Die emanzipatorische Eroberung der damit verbundenen formalen und psychischen Freiräume wurde gegen Ende der 60er Jahre bereits vollzogen.⁰⁹ Sie gehören längst zu den Voraussetzungen der Gegenwart – in Synth sind Irritationen dagegen nicht nur Ergebnis von Intuition, sondern vor allem eines revidierenden Denkens, und finden sich gerade da, wo Sensibilität in Strukturen wissenschaftlicher Objektivität eingeschrieben ist.¹⁰

⁰⁷ Die Arbeiten Jim Lambies sind vielleicht ein gutes Beispiel, um an den Ausgangspunkt zu gelangen, zu dem später auch die jüngeren Arbeiten aus Glasgow noch in Bezug stehen: strukturell und inhaltlich verweisen die Arbeiten Jim Lambies auf die Punk-rock-Szene der 70er Jahre, die das bürgerliche Etablisement von unten attackierte.

Plaza besteht aus einfachen schwarzen Plastiktüten, die auf Nägeln an der Wand hängen. Sie enthalten dickflüssige leuchtende Farbe, die durch kleine Schlitze langsam an den Wänden herunterläuft und auf dem Fußboden des Ausstellungsraums in größer werdende Lachen tropft. Die Unkontrollierbarkeit des Vorgangs provoziert den Gedanken nicht nur an die nachlässige Verschmutzung des ‚white cubes‘ durch mit Rasierklingen aufgeschlitzte Plastiktüten, sondern beinhaltet auch dessen zynische Übertreibung, im Farbrausch einen ganzen Raum zu überfluten – mit Mitteln und Gesten, die das Gegenteil hoher Kunst implizieren.

⁰⁸ Die Idiosynkrasie ist ein Begriff aus dem Griechischen und wird übersetzt mit: eigene oder eigentümliche Mischung in Wahrnehmung und Verhaltensweisen. Etwas lässt uns für einen kurzen Moment erstarren. Eine Bewegung, ein Zeichen, ein Detail – nicht der Rede wert, und doch wirkt es elektrisierend. Das Feld dieser unerklärlichen Überempfindlichkeiten, Abneigungen und Faszinationen ist unendlich, da sie individuell und in immer neuen Kombinationen hervorgebracht werden. Nicht nur künstlerische Entdeckungen verdanken sich solchen Momenten des ‚coup de foudre‘.

⁰⁹ Die Pendelbewegung der Kunst bringt nach dem Minimal die Rückkehr zu den Spuren künstlerischer Handarbeit mit sich. Auch der ‚Inhalt‘ kehrt wieder zu den Objekten zurück, aber nur an deren Oberfläche im Sinne einer Deckungsgleichheit (‚Literalness‘) von Material und Inhalt, in der minimalistische Strukturen wie die Wiederholung mit intuitiv entstandenen Formen und flexiblen Materialien kombiniert werden. In diesen Werken schwingen die antiautoritäre Stimmung und das soziale Bewusstsein der späten 60er und frühen 70er Jahre mit.

¹⁰ Siehe beispielsweise in Arbeiten von Alex Frost, Yvonne Twaddle und Stuart Gurden.

Die genau abgestimmte Qualität der Materialien und Medien, das Handgemachte und die implizierten Berührungen mit dem Material sprechen den Betrachter dennoch physisch an: die in Lachen tropfende Lackfarbe, das Entlanggleiten sich dehnender Strümpfe, der Anblick von schmelzenden, in Bronze eingefrorenen Eiskugeln, das Biegen von Metall und der Geruch von Ölfarbe lösen unbewusste körperbezogene Reaktionen aus.

Anstelle von Expressivität rückt jedoch die Auffassung von Gefühl hier eher in die Nähe von spürbarem Bewusstsein: Gefühl betont das Eingeschlossensein des Einzelnen in seine Umwelt, in Geschichte und Gegenwart, und es birgt Ab- und Zuneigung auf sehr subjektive Weise. Gefühl ist außerdem wechselhaft, unhaltbar und formlos.¹¹

¹¹ Vgl. hierzu auch Böhringer, S.82 f.

Karla Blacks Interesse richtet sich auf formloses Material, dem sie mit Vorliebe in öffentlichen oder institutionellen Räumen eine Bühne zur Verfügung stellt. **303 Beige II** weist schon im Titel auf eine industrielle Farb-Palette, der Ton gehört zum Kosmetikprogramm von Clinique. Mithilfe von malerischen und skulpturalen Mitteln inszenieren die aufgebrochenen Materialien in der flächigen Bodeninstallation die Idee des Zuschichtens und Verkleisterns eines brüchigen ‚Innenlebens‘. Oder wie Karla Black kommentiert: „303 Beige II is about make-up.“

fünf — Zwischen den Arbeiten gibt es Dialoge, wie Schnittmengen individueller Positionen, die das gleiche Interessensgebiet von verschiedenen Seiten her ansteuern. Ein solches Interesse, das in Synth spürbar wird, gilt den eigenen strukturellen Möglichkeiten, oder, mit anderen Worten, dem Verhältnis des Sprechens zur Sprache bei größtmöglicher Aufmerksamkeit im Sinne einer Selbstwahrnehmung der Gegenwart, mit der Derrida Bewusstsein beschreibt.¹²

¹² Vgl. Jacques Derrida, *Die différance*, in: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion*, Stuttgart 1990, S.94.

Neben den ganz eigenen Prämissen jedes einzelnen Künstlers erscheint neben der Synthese auch ein Interesse an Differenzierung (Auseinanderhalten) in der Ausstellung: das scheinbar ‚Ganze‘ ist auch immer Teil eines größeren bzw. erweiterbaren Zusammenhanges, die Identität mit sich selbst (‚Selbst-Bewusstsein‘) ist – mit Freud – eine Illusion, genauso wie das Ineinsfallen von Kunstgeschichte und den von ihr fixierten Werken, und schließlich von einzelnen Objekten selbst und ihren Zuschreibungen. Das Bewusstsein dieser Differenzen öffnet einen Raum, der sich im System als Spalte oder Riss bemerkbar macht. Die Einheitlichkeit einer etablierten Oberfläche wird dadurch unterbrochen, und stattdessen tritt eine neue Art von Tiefe auf, ein revidierender Blick in die Substrukturen und Beziehungen zwischen ‚Geschichte‘ und ihrer Rezeption in der Gegenwart.

Beim Betrachter wird durch diese Brüche zunächst eine Art Verwirrung hervorgerufen, weil der eintrainierte Vergleich mit festen Größen unmöglich wird. Dieses Maniko spiegelt auf der Produzentenseite vielleicht das Unbehagen wieder, das wiederum als treibende Kraft für das Auseinanderziehen von Bildern, Materialien und deren ‚Bedeutung‘ betrachtet werden könnte.¹³

¹³ **Now Set II** von Sophie Macpherson spielt auf das Bild der Bühne des Theaters und des (Gewinner-) Podests als strukturelles Zeichen an. Im Kunstkontext erinnert die Arbeit unwillkürlich auch an den Sockel der Moderne und seine Funktion der Hervorhebung und Konstruktion von Bedeutung. Eine Bühne ist eine zeitlose Struktur für Präsentation und impliziert, einem Publikum Aufmerksamkeit abzugewinnen für etwas, das den kulturellen Diskurs mitbestimmt. Damit befindet sie sich immer am Schnittpunkt zur Geschichte und konstruiert die ‚Performance‘ der Gegenwart mit. Das Podest funktioniert ähnlich: Es aktualisiert Differenzen in der Bedeutung von Objekten und Personen. In der Verschiebung in den Kunstkontext untersucht **Now Set II** daher die Funktionsweise von Kunst selbst als mit Bedeutung aufgeladener Konstruktion der Gegenwart, die von Zuschreibungen lebt, wie auch die Möglichkeit der Kunst selbst, diese Mechanismen darzustellen.

Eine andere Grundstruktur untersucht Scott Myles in **No** anhand von aufgereihten Ausschnitten fotografierter Shopschilder. Sie verkörpern die Wiederholung, deren Wirkung in sehr unterschiedlicher Weise zur Geltung kommen kann. Die Serie von Ausschnitten aus lockenden Werbeschriftzügen und das darin enthaltene ‚No‘ als ihr negatives Echo weisen auf die Zweiseitigkeit von Botschaften und die Macht der Wahrnehmung durch den Betrachter hin, in einem anderen Sinne weist die Arbeit aber auch auf drei Phasen, die entzerrt dargestellt werden: Absicht,

Erwartung und Wirkung fallen immer auseinander und bilden neue Differenzen: was wir beginnen, endet meistens anders als erwartet. Überraschung – und damit ein plötzliches Moment der Gegenwart – tritt für kurze Zeit ein.

Auch der ironische Imperativ von **Learn the Language** lässt Struktur und Inhalt zusammenfallen. Der Hinweis auf die Diskrepanzen zwischen ‚Aussage‘ (des Senders) und ‚Auffassung‘ (des Empfängers) provoziert grundsätzliche Fragen: kann man künstlerische Sprache jemals ‚verstehen‘ und wie entstehen Botschaften? Die Konditioniertheit des Blicks erscheint als Problem und gleichzeitig als Antwort beim Betrachten seiner Arbeiten.

In den Objekten von Camilla Löw begegnet man Rhythmisierungen verschiedener Art, deren Wirkung auf das Medium Skulptur von ihr untersucht werden. Skulptur bezeichnet im eigentlichen Sinn Ergebnisse, die durch Subtrahieren, Wegnehmen von Material entstehen. Als industrieller Werkstoff hat Metall andere Eigenschaften: er verbiegt sich, wenn man auf ihn kraftvoll einwirkt. Richard Serra hat dies jahrzehntelang getan, und in seinen riesigen Skulpturen die Wirkung von Solidität, Kraft und Unnahbarkeit genutzt, die traditionell mit dem Material und seinem Verarbeitungsprozess assoziiert werden. Was Camilla Löw bearbeitet, ist die Nische, die damals frei blieb: Sie hinterfragt den Charakter von Metall und zweifelt gewissermaßen an der Definition des Materials, das von den Minimalisten bevorzugt wurde und im Materialreservoir der postminimalistischen *Eccentric Abstractionists* (Lucy Lippard) nicht mehr vorkam. **Black Metal** zeigt die, nicht zufällig wirkenden, Eindrücke eines unruhig wandernden Punktes auf einer Ebene. Die Arbeit ist ein Beispiel für die Wandelbarkeit von Material: Die Kraffteinwirkung auf das harte Metall scheint nicht allzu groß, doch diese Differenzen im Niveau des Metalls bewirken, dass schließlich hinter seinem aufrechten, unnachgiebigen Charakter noch ganz andere Eigenschaften aufscheinen.

In **Wargasm** von Alan Michael ist im Bildhintergrund schemenhaft ein junger Mann zu sehen. Er blickt uns nicht an, sondern schaut träumerisch nach oben aus dem Bild heraus. Die einzige Information zu seiner Identität liefert seine Jacke. Ihre Marke leuchtet am Herz des Modells auf. Aus dem Bildvordergrund wachsen von unten pyramidenförmig gestaffelte, schwebend wirkende Porträitköpfe im Stil Modiglianis in die erste Bildebene. Die Wortkonstruktion ‚Wargasm‘ gibt am unteren Bildrand einen Hinweis: zwei Worte, die in sich bereits das Moment des Kollidierens von zwei Polen beinhalten, schieben sich ineinander. Die Eigendynamik dieses Aufeinandertreffens ist nicht im Voraus kalkulierbar, sondern entwickelt erst im Bild eine neue, irritierende Gegenwärtigkeit. Durch das Nebeneinandersetzen unterschiedlich konnotierter Bilder scheint hinter dem Gesamteindruck jedoch immer etwas auf, das mehr ist als die Summe seiner einzelnen Teile und etwas Neues in Bezug auf den Charakter der Dinge verraten kann.

Bettina Reichmuth ist Kunstwissenschaftlerin und Mitbegründerin des Kunstraum B/2. Nach ihrem Volontariat beim Badischen Kunstverein in Karlsruhe 2001/2002 lebt und arbeitet sie derzeit in Italien.

INTERIM REPORT

BETTINA REICHMUTH

TRANSLATION: BRIAN CURRID

one — Like every exhibition, Synth is for a limited time a point where different perspectives of attention cross: on the one hand, the presentation is included in B/2's annual program. Seen in a larger framework, it is part of Leipzig's cultural offerings in 2004 as well as the development of Glasgow's art scene. The exhibition also forms a moment in the biography of each individual participating artist, and claims from each visitor a certain time span of attention among other events that take place before and after.

Synth is a temporally limited event in the course of developments not only on the contextual level, but also within the artistic work itself. By stretching the horizon of the present, the works in Synth transform, displace, and question existent structures and conditions of production. In so doing, the Glasgow artists are taking an extremely conscious position on their own entanglements within these structures. Their works communicate the impression of a relational, simultaneous, and structural thought that prefers continuous research and development to any fixed 'artistic profile'.

The artists and curators are primarily interested in the dynamics that take place between the works and their audience. To this extent, the space adopts for the duration of the exhibition the role of a site of presentation, but in particular serves as a site of confrontation and exchange. In this intentional mutual influencing lies an additional correspondence between the anti-institutional structure of the self-organised art space and the working methods of the Glasgow artists, which are similarly characterised by a capacity for improvisation and flexibility and produce a kind of conscious instability. These characteristics have in part to do with the local conditions of art production in Glasgow, where the establishment of independent exhibition centres like Transmission, which have allowed artistic activities to be perceived on a global scale, was 'born of relentless effort and persistence, frequently in the face of scepticism and doubt'.⁰¹

⁰¹ See John Calcutt, *There + Then, Here + Now / Scottish Art 1990-2001*, Dundee, DCA, 2001, p.25.

two — Imperfect, irregular, or handmade surfaces are perhaps the first thing that attracts the attention of the visitor to the exhibition space. The material lying about in a seemingly haphazard fashion, the partially raw quality of the media used, and a rigor that is nonetheless present: all of this grants the exhibition as a whole a restive, processual moment.

Stereotypical perceptions of the 'handmade' readily evoke associations with functionality, naturalness, regressive methods of production, something not avant-garde. Further attributions should be added to the reservoir of the history of this image. Ever since the division of the private and public spheres in the eighteenth century, the handmade has evoked the traditional image of the woman, who, as a being driven by emotions, belongs in the domestic environment, and supposedly effects her surroundings not through intellect, but sensuality.

When in the 1960s the borders between private and public spaces again began to become unstable, the handmade returned to the centre of attention. But this time, before the backdrop of emancipation, the attempt is made to 'touch' the spectator precisely beyond such categories of perception.

In Glasgow, however, the element of the handmade has its own history within the industrial tradition and also contains other images: one might think of the original character of an object, of experimentation, the initial provisional making of prototypes before their endless reproduction, but also its physical presence and form in the state of transition – that is, its incompleteness in the sense of variability.⁰²

⁰² Alex Frost's **And so it goes/We are numbers** combines various connotations in one object: the work has the character of a prototype with a structure of simple cardboard rolls, but is covered in glossy women's stockings. In a post-minimal sense, strictly reductive structures are ennobled by a touch of femininity on their surface. Despite the work's reduced form, the attraction that this surface exudes gives it a lasciviously uncontrolled aspect, and suddenly one also becomes aware of the excessive spread of this structure ...

The works of Alex Frost and Alan Michael are reminiscent of Susan Sontag's description of the camp sensibility. See *Notes on 'Camp'*, *Against Interpretation*, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1966.

three — **The vortex is a structure that exaggerates its torsional movement until it dissolves into nothingness – a fleeting appearance. Vortices cause aeroplanes to falter. The origin of the vortex lies in a slight difference in level, a barely measurable difference in current. The movement begins slowly and circularly – water swirling down the drain, whirlwinds, black holes in space. Or: you get up after an afternoon nap, and think for a moment that it's morning. A moment of dizziness suddenly interrupts us, robs us of our power.**

A vortex has an empty centre from which it constantly flees. It sucks in, but not up, and by way of its contradictory forces of confusio and centrifuge it ultimately surrenders its prey, but dizzy and distorted in its contours.

Hannes Böhlinger transfers this image to art: Vortices of images and ideas form and pull them into their abyss, purifying them of fixed meanings, decoration, and symbolic weight, and return them to the surface as pure image (Ezra Pound), as abstraction with a hint of meaning.⁰³ To this extent, these moments of turbulence seem like filters for images of the past, when they are thrown back to the surface of the present.

In Synth, undirected, circular movements result from a clear interest in what already has been and the possible relations to the present: it circles around the potential of reproduction, citation, and self-quotation.⁰⁴ Placed in a different context, familiar images are given a synthetic oscillating quality that allows horizons to blur into one another.⁰⁵ The past is brought to the present by way of quotation and interwoven in the constantly renewed dialogue of images.

Postmodernism uncovered the influence of earlier art as something always already present. It ultimately found the notion of original art production to be the last remaining relic of a romantic aesthetic of genius in the modern figure of the artist. Thus, for a long time the official recognition of the appropriation of images as part of the artistic process of production represented a threat to the artist-genius. This only changed with appropriation art: it is now no longer the unknown, but the familiar that irritates the beholder. However, this 'slight shock' now no longer leads to innovation, but rather to the recognition of a systematic relation between artistic tradition and innovation. Appropriation becomes a method for bringing tradition to innovation, and in self-quotation one also finds the resumption of something briefly past, a questioning and partial revision in selection or new combination.⁰⁶

⁰³ See Hannes Böhlinger, *Auf der Suche nach Einfachheit – Eine Poetik*, Berlin, Merve Verlag, 2000, p.50.

⁰⁴ As a starting point for his work *Learn the Language*, Scott Myles uses the back of a poster by Felix Gonzalez-Torres, a Cuban artist who died in 1996. Alan Michael's photorealist figure in *Wargasm* is a self-quotation that can be seen as the 'shadow' of the subject of another work, entitled *Good Friday People* (2001).

Self-quotation within a work can also hold up a mirror to the viewer's code of reception. In *Nearby, Another*, Iain Hetherington shows by conceptual means the presence of unfathomable secrets that remain insoluble in the relationship between an 'original' and a 're-presentation': here, the 'original' refers to a second image, which nonetheless only contains a displacement

or restaging of the first. The reference makes the two parts dependent on one another, and provokes a rereading – in constant movement between 'text' and a 'strange dialect', the meaning of the text attributed to it by the viewer decreases until all that remains is a circular foundational structure where hierarchies are sublated, but instead the strategies of meaning construction are uncovered through signs.

⁰⁵ The fascinating attraction of the unknown and the loss of orientation can be described as 'subtexts' in Stuart Gurden's video *Minor Planets*. In this video, the ideal connection of various surfaces – the earth and that of a heavenly body – form the real starting point for a semi-fictional character.

If NASA's bird's eye perspective could be understood as an objectified, meta-perspective that exercises power, Stuart Gurden chooses in his video the reverse subjective gaze into the skies, a gaze that attempts to construct a relationship between the placelessness of undesired graffiti with the character of art and the still unoccupied, conflicted surface of heavenly bodies: a monument for the 'wanted' Berlin sprayer Shama in the vicinity of the crater Narcissus is presented as ideal for giving meaning to this name on the asteroid Eros. The idea is the result of a shifting gaze between mimesis and poesis, heaven and earth, places and voids, and an unsuccessful search in the horizontal direction that finally loses itself in meaninglessness.

⁰⁶ Yvonne Twaddle narrows her focus instead of widening it, approaches and loses herself in drawing microstructures on the wall: a sober detail of a ribonucleic acid (RNA) structure is subjected to analysis and a second emerges in close proximity to the first in the exhibition as an almost identical pattern in a slightly diverging stage. One could easily imagine finding these image sections, which develop their own dynamics, under a microscopic lens that generates new worlds from the concentration of the gaze on a 'vanishing point'.

four — **It is only with the interest in subcultures and the other arts, like music, performance, or fashion and design, that artistic work can take on a character as a site of constant exchange, integration, and filtering. The Glasgow artists' search for material ends in sublime experiences within the usual, unavoidable surroundings.⁰⁷ In so doing, they move between the tracks laid by a discourse marked by categories of perception, and develop their 'profile' by changing positions and styles: as a principle, the search, and thus multiplicity, has at the same time become their discovery.**

The necessary precondition for such an attitude towards the work is agility and a sensitive treatment of the found: every carefully placed piece of material, the love of detail, a sense for all the implications that material can contain, is the result of an 'idiosyncratic' perception.⁰⁸

⁰⁷ The works of Jim Lambie are perhaps a good example to reach the starting point to which the recent works out of Glasgow still relate. In terms of both structure and content, Jim Lambie's works point to the punk rock scene of the 1970s, which attacked the bourgeois establishment from below. *Plaza* is made up of simple, black plastic bags hung on the wall. Viscous, bright paint slowly leaks from the bags and collects on the floor of the exhibition space in growing puddles. The uncontrollability of the process evokes the idea not only of the careless soiling of the 'white cube' by razorblade slit plastic bags, but also contains its cynical exaggeration: flooding an entire room in an ecstasy of colour – with means and gestures that imply the opposite of high art.

⁰⁸ Idiosyncrasy is a term from the Greek: unique or strange mixture in appearance and behaviour. Something makes us freeze for a moment: a movement, a sign, a detail – not worth mentioning, but still electrifying. The field of these inexplicable hypersensitivities, antipathies, and fascinations is endless, since they are brought forward individually in ever new combinations. Not only artistic discoveries result from this moment of 'coup de foudre'.

The emancipatory takeover of the formal and psychic free spaces linked to this had already been completed at the end of the 1960s.⁰⁹ They have long become the necessary precursors to the present: in Synth, in contrast, disturbances do not result from intuition, but primarily from a revisionary thinking, and can be found in particular wherever sensibility is inscribed in structures of scientific objectivity.¹⁰

The precisely co-ordinated quality of the materials and media, the handmade aspect and the implied contacts with the material nonetheless address the viewer in a physical way: gloss paint dripping into puddles, the texture of stretched stockings, the sight of melting scoops of ice cream frozen in bronze, the bending of metal, and the smell of oil paint set off unconscious physical reactions.

In place of expression, however, the notion of feeling here moves more in the vicinity of traceable consciousness: feeling emphasises the inclusion of the individual in his or her surroundings, in past and present, and it contains sympathy and antipathy in a very subjective way. In addition, feeling is mutable, unsustainable, and formless.¹¹

⁰⁹ The pendulum movement of art returns after minimal art to traces of artistic handwork. 'Content' also returns to the objects, but only on their surface in the sense of a literalness of material and content, in which minimalist structures like repetition are combined with intuitively produced forms and flexible materials. The anti-authoritarian current and social consciousness of the late 1960 and early 1970s resounds in these works.

¹⁰ See for example the works for Alex Frost, Yvonne Twaddle, and Stuart Gurden.

¹¹ See on this Böhlinger, pp. 82 f. Karla Black's interest is directed at formless material for which she provides a stage in public or institutional spaces. Already in its title, *303 Beige II* indicates an industrial paint palette: the colour is part of Clinique's line of cosmetics. With the help of painterly and sculptural means, the broken-open materials in the floor installation stage the idea of layering and pasting over a broken or fragmentary 'inner life'. Or, as Karla Black comments, "303 Beige II is about make-up".

five — **Dialogues take place among the works, like intersections of individual positions steering towards the same area of interest. One such interest that can be traced in Synth is a concern with the structural possibilities within a work, or, in other words, the relationship of speech to language with the greatest possible attention in the sense of the presence to oneself that Derrida uses to describe consciousness.¹² Besides each individual artist's very individual premises, the exhibition also shows an interest in differentiation: the apparent 'whole' is also always part of a larger or expandable context, self-identity is – with Freud – an illusion, just as the coincidence of art history and the works fixed by it, and finally the individual objects themselves and their attributed characteristics. The arenas of these differences open a space that makes itself evident in the system as a cleft or tear. The unity of an established surface is thus broken, and instead a new kind of depth emerges, a revised view in the substructures and relationships between 'history' and its reception in the present.**

The breaks initially cause a kind of confusion in the viewer, because learned forms of comparison with fixed variables become impossible. This lack might reflect the unease on the side of the producers that in fact could be considered the driving force behind the ripping apart of images, materials, and their 'meaning'.¹³

¹² See Jacques Derrida, *Différance, Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 16.

¹³ *Now Set II* by Sophie Macpherson plays with the image of the theatre and the (winner's) pedestal as a structural symbol. In the art context, the work is unavoidably reminiscent of the plinth of modernism and its function in the emphasis and construction of meaning. A stage is a timeless structure for presentation, and implies winning the attention of an audience for something that determines the cultural discourse. It thus was always at the intersection to history, and helps to constitute the 'performance' of the present. The pedestal functions in a similar way: it actualises differences in the significance of objects and persons. Shifting to an art context, *Now Set II* thus studies art's function itself as a construction of the present loaded with meaning that lives from attributions, as well as art's possibility to represent these mechanisms.

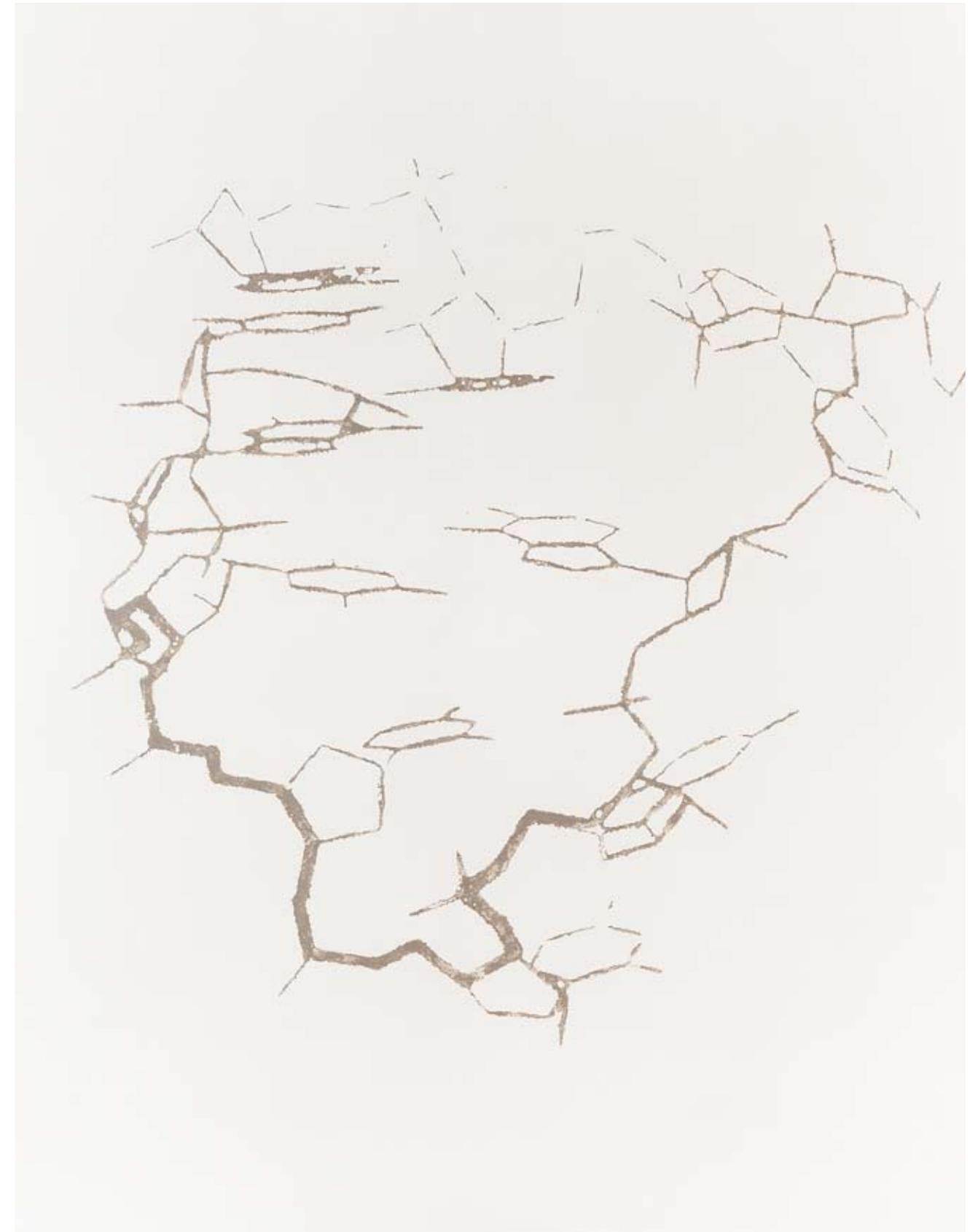
A similar foundational structure is studied by Scott Myles in *No*, which uses sections of photographs of shop signs ordered in series. They embody repetition, with effects that in each case are quite different. The series of images cut from enticing advertisements and the 'No' contained within it as its negative echo point to the ambivalence of messages and the power of the spectator's perception. In another sense, the work also directs attention to three phases that are represented in a distorted way: purpose, expectation, and effect never coincide, and form new differences: what we begin usually ends differently than had been expected. The result is a brief moment of surprise – and thus a sudden moment of the present. The ironic imperative of *Learn the Language* also allows structure and content to collapse. The indication of the discrepancy between 'statement' (of the transmitter) and 'conception' (of the receiver) provokes fundamental questions: can one ever 'understand' an artificial language, and how do messages emerge? The conditioned quality of the gaze appears as simultaneously a problem and an answer in understanding his works.

In Camilla Løw's objects, we encounter rhythmicifications of various kinds that are studied for their effect on the medium of sculpture. Sculpture in fact refers to results of subtraction, the taking away of material. As an industrial material, metal has other qualities: it bends if subjected to great force. Richard Serra has done this for years, his immense sculptures use the effects of solidity, power, and resistance that are traditionally associated with metal and metalworking. Camilla Løw works on the niche left behind: she questions the character of metal, and in a sense doubts the definition of the material that had been favoured by the minimalists and no longer came to the surface in the material reservoir of the postminimalist *Eccentric Abstractionists* (Lucy Lippard).

Black Metal shows the impressions of a moving, wandering point on one plane, impressions that seem far from accidental. The work is an example for the transformability of material. The use of force on the hard metal seems not all that great, but these differences in the level of the metal cause quite other characteristics to emerge from behind its upright, unyielding nature.

In **Wargasm** by Alan Michael, the outlines of a young man can be seen in the image background. He's not looking at us, but rather dreamily upwards and out of the picture. The only information we have about his identity is provided by his jacket. Its brand name lights up on the heart of the model. From the image foreground, pyramid shaped, staggered, seemingly floating heads in the style of Modigliani grow from below into the first level of the image. The neologism 'wargasm' gives a hint on the lower margin of the image: two words that in themselves already contain the moment of collision between two poles pushing toward one another. The unique dynamic of this encounter cannot be calculated ahead of time, but rather develops a new, irritating presence. The adjacent placement of differently connoted images causes the appearance of something else behind the overall impression, something that is more than the sum of its individual parts and that can betray a new aspect of the things.

Bettina Reichmuth is an art historian and co-founder of Kunstraum B/2. After an internship at the Badischer Kunstverein in Karlsruhe 2001/2002 she currently lives and works in Italy.







In Arabic: "FAME"



In Hebrew: "ATTENTION"



"Listen" in Hindi



In Chinese: "CONCENTRATION"



Crow is a palm-sized rock about twice the size of Mammathan



First was discovered by Gustav Witt



Almost 1000 years ago, bursts, anachronistic



They've named being taken on a flight and a mission



its features are being given the names of mythical rivers



Examining his natural rights as a U.S. citizen



He wants to build a revolving city in the rock



It will be called "Dargard"



on inanimate balls of rock and gas



He sent them 500 tonnes for parking a probe



losing the honour of being the co-discoverer



"United Nations"



and "Yoko"



Quick and economical



Just two cans of paint



It's near a crater called Nabhisus



Vicarious celestial vandalism



Albert Einstein gave his first lecture on relativity here



map for objects don't map well





