

Zum photographischen / medialen Bild der amerikanischen Stadt (des 20. Jahrhunderts) in den Arbeiten von Walker Evans (1903-1975), Dan Graham (geb. 1942) und Sarah Morris (geb. 1967).

Master_Thesis_Arbeit im Rahmen des postgradualen Universitätslehrgangs 2002/2004 Exhibition and Cultural Communication Management (ECM) am Institut für Kunst und Kulturwissenschaften - Kunstpädagogik der Universität für Angewandte Kunst Wien.

Vorgelegt von
Mag.arch. Pawel Bodzak

Wien, im Juni 2004

Begutachtet von
Dr. Renate Goebel (ECM Lehrgangsleitung, Institut für Kunst und Kulturwissenschaften -
Kunstpädagogik, Universität für Angewandte Kunst Wien)

Inhaltsverzeichnis	Seite
1. Themen_/Aufgaben_/Fragenstellung	3
1.1 Prolog	4
1.2 Motiv(-e)	5
1.2.1 Walker Evans; Wahrnehmungsfelder Text <i>oder</i> Bild	6
1.2.2 Dan Graham; Wahrnehmungsfelder Text <i>und</i> Bild	7
1.2.3 Sarah Morris; Wahrnehmungsfelder Text <i>im</i> Bild	7
2. Motiv(-e) und ihre Öffentlichkeiten	8
2.1 Walker Evans; Wahrnehmungsfelder Text <i>oder</i> Bild _ <i>Separation</i>	8
Walker Evans; Vorkämpfer der Photographischen Moderne	8
Die ersten Abstraktionen	9
Die Straßen von New York - Schauspiel der Straße	9
<i>Underground</i> ; Die Subway von New York, 1938 und 1941	10
Zur Rolle der Photographie in der medialen Öffentlichkeit der USA der 30er Jahre	11
<i>American Photographs</i> - 1938 Ausstellung und Buch	11
<i>American Photographs</i> - Die Rolle des Lesers	14
2.2 Dan Graham; Wahrnehmungsfelder Text <i>und</i> Bild _ <i>Addition</i>	15
Dan Graham <i>Homes for America, Arts Magazine</i>	15
Dezember 1966-Januar 1967	
Dan Graham <i>Homes for America</i> - Die Aufnahmen	15
Dan Graham <i>Homes for America</i> - Die Veröffentlichung(-en)	16
Dan Graham <i>Homes for America</i> - Das Original	18
Dan Graham <i>Homes for America</i> - Die Rolle des Lesers	20
2.3 Sarah Morris; Wahrnehmungsfelder Text <i>im</i> Bild _ <i>Fusion</i>	21
white cube - black box	22
Standbild - das laufende Bild	23
Die Rolle des Lesers - die Passagiere und Passanten von S.M.	24
Text <i>im</i> Bild_Bild <i>im</i> Bild_Die Nachricht als Unterhaltung	25
3. Ein_Sicht / An_Sicht / Aus_Sicht	28
4. Abstract	31
5. Bibliografie / Theorie / Walker Evans / Dan Graham / Sarah Morris	32
6. Anhang / Bild_ und Textmaterial / Walker Evans / Dan Graham / Sarah Morris	36

1. Themen_/Aufgaben_/Fragenstellung

Zum photographischen / medialen Bild der amerikanischen Stadt (des 20. Jahrhunderts) in den Arbeiten von Walker Evans (1903-1975), Dan Graham (geb. 1942) und Sarah Morris (geb. 1967).

Anhand spezifischer Werke von Walker Evans (*American Photographs*; Ausstellung im *Museum of Modern Art*, New York 1938 bzw. das Begleitbuch dieser Ausstellung), Dan Graham (*Homes for America*; Zeitschriftenartikel in *Arts Magazine* 1966-1967) und Sarah Morris (*MIDTOWN* 16mm/DVD 1998 bzw. *AM/PM* 16mm/DVD 1999, Projektionen am Gebäude der Zürich Kosmos Versicherung in 1020 Wien vom 1. November 2000 bis 31. Januar 2001) möchte ich die (mediale) Re-Präsentation des (Stadt-) Raumes skizzieren. Besondere Aufmerksamkeit möchte ich dabei der Entwicklung verschiedener Strategien der Werkvermittlung (Photo – Ausstellung – Buch – Zeitschrift – Film) und den damit zusammenhängenden Rezeptionstechniken der Massenkultur widmen.

Den drei zitierten Arbeiten ist ein wesentlicher Aspekt der Vermittlung / Veröffentlichung eigen und somit als ein integraler Bestandteil des Werkes selbst zu verstehen.

Als Walker Evans, einer Einladung der MoMA New York zu der Ausstellung *American Photographs* folgte, musste er, einer institutionellen Praxis verpflichtet, diese Schau in einer kompromissvollen Zusammenarbeit mit dem Kurator erstellen. Als Autor und Herausgeber des Begleitbuchs dieser Ausstellung konnte er sich jedoch die absolute Kontrolle sichern und damit wesentlich die historische Überlieferung und Festschreibung dieser Ausstellung beeinflussen.

Gerade die Möglichkeit der freien Distribution von Film und Photographie war ein wichtiger Grund, warum in den 60er Jahren viele Künstler sie vermehrt einsetzten. Darin war auch eine indirekte Kritik der (vor)herrschenden institutionalisierten Marktmechanismen zu sehen.

In Dan Grahams Entwurf des Zeitschriftenartikels *Homes for America* für *Arts Magazine*, wurde inhaltlich und konzeptionell von der Redaktion gravierend eingegriffen; es wurde das gesamte Layout der beiden Seiten, also das Verhältnis von Text und Bild radikal geändert; seine gesamten Aufnahmen durch ein einziges Bild von Walker Evans ersetzt. Obwohl der von Graham konzipierte Artikel als solcher niemals erschienen war, zitiert der Künstler selbst immer diese Ausgabe, womit ein Werk in den kunstgeschichtlichen Kanon Einzug hielt, das nie erschienen war / das es nie gegeben hatte! Welchen Einfluss üben heute Galeristen und Institutionen aus, die Teile dieses Artikels in solitären Abzügen zeigen, womit der Kontext der Aufnahmen wieder stark verändert wird?

Sarah Morris, die als Produzentin und Regisseurin ihrer Filme fungiert sichert sich damit einen großen Einfluss auf die Arbeit. Wie weit beeinflusst sie, - etwa am Beispiel der *laser art* der Zürich Kosmos Versicherung - die, der Produktion folgenden institutionellen Aspekte der Rezeption ihrer Filme?

Aus diesen Zusammenhängen und Überlegungen heraus ergeben sich die Fragen nach der Vermittlung und Rezeption von Werken auf dem Weg zur kunstgeschichtlichen Kanonisierung; welche Rolle der öffentliche Diskurs, die soziale Rezeption darin einnehmen, wie diese von den Künstlern selbst gedacht, intendiert und manipuliert werden, und wie weit diese Rolle von den Marktmechanismen (Medien, Szene, Institutionen, Kuratoren, Betrachter, etc.) herbeigeführt / wahrgenommen wird.

1.1 Prolog

Angeregt und fasziniert von der prozesshaften Simplizität und konzeptuellen Radikalität des Spiels *exquisite corpse*, worin ein Spieler ein loses Wort auf einem Blatt Papier notiert, dieses dann faltet / verdeckt und einem anderen Mitspieler weiterreicht, der wiederum ein Wort hinzufügt,.. begann ich meine Arbeit an der Master_Thesis.

Einige der weiterverwendeten / weiterführenden Begriffe die noch im losen Zusammenhang notiert wurden, lauteten *Stadt, Raum, Photographie, Dokumentation, Medien, Wahrnehmung, Öffentlichkeit(en), Manipulation*. In der Oszillation zwischen einer Theorieebene und dem allgemein Erfahrbaren / bereits Wahrgenommenen versuchte ich im assoziativen Spiel der Zufälle mittels Intuition – Integration – Interpretation, die Strategie einer radikalen und präzisen Selektivität anzuwenden.

Worin besteht die Kraft von Ausstellungen und *Visuals* wie jene von Doug Aitken in der Wiener Secession oder der zeitgleichen Filmprojektionen von Sarah Morris, nach den in den unwirtlichen Novemberabenden des Jahres 2000 in der Wiener Lasallstraße gesucht werden musste. Beide arbeiten mit der visuellen Kraft des Kinos, wobei dem Betrachter eine neue, ungewöhnliche, räumliche Wahrnehmungssituation und Leseart ermöglicht wird.

Die Präsenz der künstlerischen Arbeit von Dan Graham in Wien, gesammelt und bearbeitet von der Generali Foundation, scheint naheliegend, doch es war erst jener Pavillon von Graham, den ich an einem Reststück des Stadtraumes - deren so viele in Berlin - unerwartet vorgefunden habe das ein räumliches, ein emotionelles Wahrnehmen seiner Arbeit möglich machte.

Eine kritische Sympathie diesen Arbeiten gegenüber, führte zu einer inhaltlichen Auseinandersetzung, in der die Betrachtungsmaßstäbe und –Perspektiven zwangsläufig gewechselt und damit geschult wurden. Erst diese Übung macht es möglich aus einem Gesamtwerk durch selektive Nahaufnahmen einzelne Fragmente herauszuarbeiten, die wiederum in neue, unerwartete Zusammenhänge und Fragestellungen gesetzt, das Allgemeine neu strukturieren und ebenfalls eine neue Leseart ermöglichen.

Die Gegenüberstellung von Dan Graham und Walker Evans hatte bereits die Geschichte selbst vorgenommen: „Ursprünglich hatte der Herausgeber (des *Arts Magazine* Anm.) um einen Bild-Essay mit meinen Fotos der Vororthäuser gebeten, die im Dezember 1966 im *Finch Museum of Art*, New York, in einer Ausstellung mit dem Titel *Projected Art* als Dia gezeigt worden waren. In der gedruckten Fassung waren meine Fotos durch ein 40 Jahre altes von Walker Evans ersetzt worden, um das 40jährige Bestehen der Zeitschrift zu feiern.“ (1)

Es war gerade die Pop-Art der 60er Jahre, die die Betriebssysteme der Kunst und der Medien annäherte, deren gegenwärtige Protagonisten wie Sarah Morris und Doug Aitken geschickt und gekonnt ihren Marktanteil an der Produktion – Promotion – und Konsumtion (der Kunst (!)) beanspruchen. Erstaunlich wie subtil dabei die differenzierten Marktbedürfnisse zwischen dem mediatisierten Kommerz und einem elitären Kulturbewusstsein erfüllt werden.

(1) Graham, Dan; in: Chevrier, Jean-Francois; Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H.D.; *Walker Evans & Dan Graham*; Katalog zur Ausstellung; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; 1992, S.10

„Objects in this mirror are closer than they appear.“

„Objekte im Spiegel der Fotografie sind näher als sie erscheinen.“ (1)

„Die einzigen die die Bilder (heute noch) ernstnehmen sind die Bildverweigerer.“ (2)

1.2 Motiv(-e)

„Die Photographie hat unsere Wahrnehmung und Vorstellung der Architektur und der Stadt wie kein anderes Medium geprägt. Nicht umsonst waren und sind Architektur und Stadt auch ein privilegiertes Motiv der Photographie.“ (3)

Architektur konnte durch Photographie in all ihren Erscheinungsformen isoliert und disloziert werden, sie ließ sich für zahlreiche neue Verwendungszwecke instrumentalisieren, ohne daß bei der Übertragung in die Zweidimensionalität der Eindruck eines substantiellen Informationsverlustes entstand. Diese *Transferleistung* wurde seit der Erfindung der Photographie zum eigentlichen Qualitätsmerkmal dieses Mediums, und bestimmte die Rolle der Photographie als ein Dokumentationsmedium.

Die Kenntnis der Bildsprachen der Dokumentarphotographie führte in weiterer Folge zu zunehmender Ausdifferenzierung. „Die Photographen, wie auch die Betrachter ihrer Aufnahmen wuchsen mit medial - durch Film, Fernsehen, Photographie in Magazinen und Büchern - vermittelten Wirklichkeiten auf.“ (4)

Die moderne Stadt und die urbane Massenkultur verlangten daher nicht nur eine Veränderung der Sehweise, entsprechend einer technischen und mobilisierten Wahrnehmung, sondern – nach der Überzeugung der Konzeptkunst - auch nach einer neuen Bestimmung der Kunst als methodisch gesicherte Beschreibungsform. „In der Fotografie, die technisch und reproduzierfähig ist, sah man ein zu den Massenphänomenen analoges Mittel, mit dem psychische und soziale Bedingungen transparent gemacht werden konnten. Sie eignete sich auch, weil sie sich aus der Reportagekultur der Zeitungen, Magazine und wissenschaftlicher Berichte herleiten ließ und nicht notwendigerweise mit der Kunst in Verbindung gebracht werden musste.“ (5)

(1) Weibel, Peter (Hg.); Kairos und Kontingenz in der Fotografie am Beispiel Jean Baudrillard
Nachwort im Katalog Jean Baudrillard *Im Horizont des Objekts* Fotografien 1985-1998
Hatje Cantz Publishers / Neue Galerie Graz 1999; S.194

(2) Reck, Hans Ulrich; im Rahmen des ECM Lehrgangs WS 2003-04

(3) Steinhauser, Monika (Hg.); Ansicht Aussicht Einsicht; Architekturfotografie als Bild;
Museum Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig,
Düsseldorf 2000, S.9

(4) Derenthal, Ludger; Skeptische Architekturphotographie;
in: Steinhauser 2000, , S.19

(5) Trummer, Thomas; Stadt, Fotografie und künstlerische Recherche ,Vorwort S.7-8

in: Aufnahmen; Fotografische Recherchen in der Stadt,
Herausgegeben von der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, Katalog zur Ausstellung im
Atelier im Augarten, 15. April bis 27. Juni 1999, Wien 1999

Am Beispiel exemplarischer Arbeiten von Walker Evans, Dan Graham und Sarah Morris werden die medialen Herstellungs- und Wahrnehmungstechniken des Bildes der Stadt (New York) im Verlauf der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts skizziert.

Dabei wird der Paradigmenwechsel der Photographie / des Films vom dokumentarischem Medium, über die Konzeptkunst der 60er Jahre bis zum medialem „Bild vom Bild der Wirklichkeit“ (1) in der Gegenwart erläutert.

1.2.1 Walker Evans; Wahrnehmungsfelder Text oder Bild

Mit den Straßenaufnahmen von New York um 1930 stellt Walker Evans eine Vision der Stadt dar, deren charakteristische Eigenschaften - schnell, skizzenhaft, oder stichwortartig - ganz dem simultanen Schauspiel der Straße verpflichtet sind. Die Stadt dargestellt als Produktionsstätte, geprägt von den Bedingungen der Arbeitswelt erscheint bereits unauflösbar verknüpft mit der Konsumgesellschaft, die sie hervorbringt.

American Photographs, das Begleitbuch einer gleichnamigen Ausstellung im *Museum of Modern Art* New York von 1938 nähert die Bilder in unkommentierten und unkonventionellen Sequenzen einander an: Architekturen, Zeichen, Gebäude, Menschen, Landschaften.

Es war die Summe der von Evans seit 1929 gemachten Beobachtungen, die die Stellung der Photographie als Seismograph der Epoche wahrnehmbar werden lassen; die Vervielfältigungen der kulturellen Referenzen, die Anleihen bei verschiedenen Disziplinen wie Literatur, Kino, Medien (Zeichen, Plakate) und Volkskunst.

In seinem (Begleit-)Text unterstrich Lincoln Kirstein, dass man beim Betrachten dieser Bilder vergisst, an Evans als den Photographen zu denken, man gewinne den Eindruck, Buch und Ausstellung behandelten in der ersten Linie das photographische Sujet. Zum ersten Mal nahm ein Photobuch das Ausmaß eines Romans an, und zum ersten Mal fand der Leser in einem Photobuch Vergnügen und Stoff zu mehreren Lesearten.

Evans Arbeit hatte großen Einfluss auf die Pop-Art-Künstler sowie sie auch entscheidend für die Konzept-Kunst war. Daneben weckten Walker Evans - und auch Ed Ruscha, zur selben Zeit und gänzlich unabhängig voneinander - ein Interesse an der Architektur, indem sie sie in *gedruckter* Form zur Verfügung stellten, in der Art, wie Jean-Luc Godard oder später Robert Venturi und Rem Koolhaas (amerikanische) Architektur nutzten.

(1) Willi, Adam; *Der Betrachter entscheidet*; im Gespräch: Thomas Ruff
in: *Kultur Joker*, 4.4.-17.3.1994, H. 9/10, S.46

1.2.2 Dan Graham; Wahrnehmungsfelder Text *und* Bild

Im Zuge weitreichender Überlegungen zur Ausdruckfähigkeit künstlerischer Mittel wurde ab der zweiten Hälfte der 60er Jahre mit neuen Medien experimentiert. Vor allem Film und Foto trugen dazu bei, die Leistung der Kunst als Dokumentationsform in den Vordergrund zu stellen. Es entstanden soziale und wissenschaftliche Analysen, die weniger bildliche Anschaulichkeit sein wollten als vielmehr Vergegenwärtigung methodischer Übung. Besonders der soziokulturelle Raum der Stadt wurde als Forschungsfeld künstlerischer Recherche entdeckt.

Dan Graham analysiert in seinen Fotoarbeiten (der 60er Jahre) die Sozialstruktur amerikanischer Vororte. Ihm geht es um die kritische Erkundung von Wahrnehmung, die auf gesellschaftlichen Einteilungen beruht. Graham zeigt die Monotonie der Wohnsiedlungen und die Gewohnheiten der dort lebenden Menschen. Er verweist auf die Austauschbarkeit der architektonischen Strukturen, auf die Einfachheit ihrer Formen und auf ihre selbstverständliche Benutzung.

Grahams Photographien sind weder gänzlich den formalen Experimenten der Kunstphotographie zuzuschreiben, noch gehorchen sie den Konventionen der historischen Dokumentarphotographie. Seine Bedeutung in der Photographie liegt eher in einer emazipatorischen Leistung, indem er sie als eine „eigenen Form des Diskurses urbaner Analysen und als Praktik des Handelns im sozialen Feld verwendet.“ (1)

Dan Graham fand in *American Photographs* von Walker Evans, was er selbst in der unmittelbaren Umgebung von New York (in New Jersey) beobachtet hatte; das Bild der Main Street – historische Realität und Paradigma des Vorstadturbanismus– die standardisierten Reihenhäuser entlang einer Eisenbahnlinie; summa summarum, die Architektur von Kommerz und Kommunikation in ihrer mechanischen Form, typisch für die Gesamtheit der industriellen Welt und, unter nationalem Aspekt, charakteristisch für Amerika.

1.2.3 Sarah Morris; Wahrnehmungsfelder Text *im* Bild

Sarah Morris' Arbeiten erkunden die Wahrnehmungsfelder des urbanen Kapitalismus des späten 20ten und beginnenden 21ten Jahrhunderts. Sie befasst sich mit der Wahrnehmung der Großstadt, mit Erlebnissen der Geschwindigkeit, Kommunikation und räumlicher Drängung. Sie hat dabei die traditionelle Beziehung zwischen visuellen Künsten und Filmemachern neu gefasst.

„Unsere Zivilisation ist durchwegs von kinematischen Werten geprägt.“ (2)

(1) Graham, Dan, *The Suburban City*; Zittel, Andrea, *Living Units*, Vorwort Museum für Gegenwartskunst Basel, 26. Oktober 1996 – 2. Februar 1997
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 13. März – 27. April 1997

(2) Jones, Ronald, *Milch und Zucker*; in: *Sarah Morris, Capital*
Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart - Berlin, 31. Mai – 15. Juli 2001, Köln, Oktagon 2001

Morris hat es möglich gemacht, ernsthaft über das Miteinanderverwachsen von Kunst und Unterhaltung nachzudenken, so als ob beide dieselbe kulturelle Substanz bildeten. Dies gelang ihr, indem sie Kunst und Unterhaltung an der Visualität von Kino festmachte. Ob die Stadt (*MIDTOWN*), die Politik (*CAPITAL*), die Zeit (*AM PM*) alles erscheint in den Dienst der Unterhaltung getreten zu sein.

Ihr Filmwerk *MIDTOWN* (1998) zeichnet mit seinem hektisch – urbanen Soundtrack (von Liam Gillick) eine Ansicht von New York, deren fragmentarische Wahrnehmung hauptsächlich durch die Medien geformt ist. Im *MIDTOWN* fehlt eine klare narrative Linie, Morris trägt darin die bruchstückhaften Bilder der urbanen Welt zusammen, nicht die hochmoderne Ästhetik, sondern die fragmentarische Erfahrung, die aus der unkontrollierten Ausbreitung und den Megastrukturen der Stadt erwächst. Solche Bilder sind ein *offener Text*, den man nach Belieben interpretieren kann. In Kombination mit dem Gebrauch von Fragmenten schafft dieser künstlerische Ansatz einen Raum zwischen dem Betrachter und der Arbeit, den jeder mit eigenem Inhalt (*Text*) füllen kann.

2. Motiv(-e) und ihre Öffentlichkeiten

2.1 Walker Evans; Wahrnehmungsfelder Text oder Bild _ *Separation*

Walker Evans: Vorkämpfer der Photographischen Moderne

Grundprämissen:

Die Dekonstruktion des photographischen Portraits, der Gebrauch des Zufalls als schöpferisches Prinzip (*underground*), Überlegungen zur Vereinnahmung des Bildes als Massenware (Buch- und Zeitschriftenabdruck), die Serielität und Archivierung im photographischen Prozeß, die Zweideutigkeit der Photographie als Kunst und Dokument, ihre Rolle in den Medien, und die ständige Frage nach der Anonymität, als unerlässliche Voraussetzung für die Zukunft der Photographie, die frei ist von jeder subjektiven Ästhetik.

Walker Evans hat die Photographie als ein Ausdrucksmittel betrachtet, das eher für den Druck bestimmt ist als für die Wände einer Galerie, somit war er zweifellos einer der ersten Photographen, die die Bedeutung des Buches als Vermittler des photographischen Schaffens in ihr Kalkül miteinbezogen haben.

„Im Rahmen eines Buches konnte er sich die Vorteile des Seitenumbruchs zunutze machen und, ausgehend von den Bildern, eine regelrechte Syntax entwickeln.“ (1) Er begriff sehr früh, dass er mit der Veränderung ihres Kontextes auch den Wert der Photographien veränderte. Der starke Einfluss von Literatur und Poesie sind sowohl in seinen photographischen Arbeiten selbst, als auch in dem großen Stellenwert, den er dem Druck, der Buchpräsentation beimisst ablesbar.

„Walker Evans vollzog in seinen Arbeiten konsequent und kontinuierlich die Wendung zum Dokumentarischen, das durch die Rolle der Medien, etwa Presse und Kino, sowie durch die Bedürfnisse der krisengeschüttelten Gesellschaft an Bedeutung gewann.“ (2)

(1) Hill, John, T.; Vorwort im Katalog: *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie* Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London

(2) Hill, John, T.; Vorwort im Katalog: *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie* Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London

Während eines Aufenthaltes in Paris (April 1926-Mai 1927) entdeckte Evans das Schauspiel der Stadt in seiner ganzen Komplexität und mit all seinen ästhetischen Möglichkeiten, die sich gerade einem intelligenten, in einer anderen Kultur aufgewachsenen Beobachter auf tuten.

Nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten eröffnete Evans die Bekanntschaft mit Lincoln Kirstein im Jahr 1929 ein Bewusstsein für einen ganz und gar amerikanischen Stil des Photographierens. (1) „Der frontale Zugang zur Wirklichkeit, der frei ist von aller Künstlichkeit,.. künftig muß der Gegenstand als *photographierter* Gegenstand erscheinen und nicht als *photographischer* Gegenstand.“ (2)

Die ersten Abstraktionen

Die Stadt als Thema taucht bereits in seinen ersten Bildern auf, und zwar ganz in Sinne der innovativen Vorstellungen aus Europa: ungewöhnliche Blickwinkel, Vogel- und Froschperspektiven, Schatteneffekte, Kontraste, Großaufnahmen. Die 1883 erbaute Brooklyn-Bridge wird z.B. aus verschiedenen Blickwinkeln gezeigt; „die dekorativen Rauchschwaden der Schleppkräne bringen abgerundete abstrakte Formen ins Spiel, im Gegensatz zu der Diagonale (der Brücke selbst), die Evans' Perspektiven prägt.“ (3)

„Die Perspektive und die Schrägen bewirken eine Dynamik der architektonischen Oberflächen und des Bildes, der Evans schon bald seine frontale, neutrale und ausgewogene Sicht entgegenstellen wird.“ (4)

Die Straßen von New York - Schauspiel der Straße

Die Serie der Photographien, die um (ab) 1930 mit einer 35mm Handkamera aufgenommen wurden, stellt eine Vision der Stadt dar, deren charakteristische Eigenschaften – schnell, skizzenhaft, oder stichwortartig – eine überraschende neue Ästhetik des Weichen, Rahmenlosen begründet. Die Qualität dieser Bilder besteht aus drei Eigenschaften: der Sinnlichkeit der Sujets (die Bilder sind häufig durch ihre Motive oder einen durch Spuren ausgewiesenen Fetischismus sexualisiert), dem Fehlen vorsätzlicher Ästhetisierung und der deskriptiven Behandlung der sozialen Beziehungen zwischen Männern, Frauen und ihrer Umgebung innerhalb der Stadt. Der subjektive Blickwinkel, den ihm das kleine Format gestattet, lässt Evans die Dynamik der urbanen, bisweilen surrealistisch gefärbte Poesie entdecken. Gefiltert durch den Blick des Photographen-Passanten, enthüllt er eine Mythologie des für amerikanische Metropolen typischen Alltags; so „beschreibt er mit leichter Hand die Freizeitgesellschaft in ihrer unauflösbaren Verknüpfung mit der Konsumgesellschaft die sie hervorbringt (Luna Park, Coney Island).“ (5)

(1) Lincoln Kirstein: seit 1927 Herausgeber der Zeitschrift *Hound & Horn*; Ausstellungsmacher: 1930 Atget; 1930 Margaret Bourke-White, Ralph Steiner und Walker Evans; (Anm.)

(2) Hill, John, T.; *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie* Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London, S.14-15

(3) Hill, John, T.; *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie* Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London, S.28

(4) Hill, John, T.; *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie* Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London, S.16

(5) Hill, John, T.; *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie* Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London, S.34

Underground; Die Subway von New York, 1938 und 1941

Die 1938 und 1941 entstandenen Photographien von Fahrgästen in der New Yorker U-Bahn, gehören sicherlich zu seinen interessantesten späteren Aufnahmen. (1) Die Radikalität dieser Aufnahmen liegt beinahe im Entstehungsprozess selbst, wo der Photograph jegliche Kontrolle über den Aufnahmeprozess aufgibt und sich lediglich auf den/seinen Blick/Anblick seines Gegenübers beschränkt und verlässt. Der Aufnahmewinkel, der Ausschnitt, das Licht, das Negieren jeglicher visuellen Überprüfung, all das war außer seiner Kontrolle, bloß das (intuitive) Vertrauen entschied über eine Aufnahme aus einer in seinem Mantel versteckten Kamera. „Das geheimnisvolle des künstlerischen Prozesses (des Aufnahmeverfahrens) selbst nimmt vorweg die Geheimnisse der abgelichteten anonymen Passagiere der U-Bahn.“ (2)

Mit den Photographien der Serie *underground* formulierte Evans einen idealen Entwurf. Dieser stimmt vollkommen überein mit der Anonymität und der fehlenden ästhetischen Entscheidung, die das *Duchamp'sche ready-made* definierte. Der Photograph war beinahe, so weit wie möglich total ausgeschaltet, jede Interaktion mit dem Sujet war ihm unmöglich / untersagt. Er befasste sich darin mit „transitorischen Sujets“ die einen Zwischenbereich durchqueren, um von einem Ort an einen anderen zu gelangen. (3) Man kann darin den Konzeptualismus der 60er-Jahre (vorweg) wiedererkennen. Die unterirdische U-Bahn ist das *Kino der Straße, es ist das primitive Gericht des Unbewusstseins*.

Diese dunkle Seite des Modernismus hat das Berliner Kino vorweggenommen (Fritz Lang *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*), logischerweise war es aber New York – die moderne Stadt par excellence – wo Photographen am Rande der Kinolandschaft die ersten Hinweise darauf gaben. Evans bezog sich dabei auf die „archaische Modernität der Baudelaireschen Stadt, die von den Spuren der Sünde gezeichnet war.“ (4)

Die Idee „einer Aufzeichnung“, wie er es nennt, war der Ausrichtung der amerikanischen Photographie so fern, dass Evans mehr als zwanzig Jahre lang wartete, bis er diese Bilder, die er damals für zu experimentell hielt, veröffentlichte. Als er die Aufnahmen aus der U-Bahn unter dem Titel *Many are called (Viele sind berufen)* veröffentlichte, wurde darin einerseits seine allegorische und melancholische Ader des Dichters sichtbar, andererseits die ironische Vorwegnahme des Warhol'schen Glaubens der Pop-Art „*jeder kann ein Star sein, für 15 Minuten*“. Bereits 1940 hatte James Agee einen Essay geschrieben, in dem er den enthüllenden psychologischen Effekt dieser anonymen Portraits hervorhob und ihnen jenen biblischen Titel gab (*Many are called*). Im Jahr 1959 stellt Evans unter dem Titel *The Passengers* eine Maquette zusammen, doch „trotz bruchstückhaften Veröffentlichungen in zwei Magazinen, konnte das Buch unter Agees Titel erst 1966 als Ergänzung einer in der MoMA veranstalteten Ausstellung von Evans erscheinen.“ (5)

(1) Die Bezeichnung „späte Aufnahme“ bezieht sich in dieser Fragestellung auf den Zeitpunkt der Veröffentlichung, nicht der Entstehung. Evans hielt die Aufnahmen (den geheimen Aufnahmeprozess mit einer versteckten Kamera) für zu gewagt, und stimmte erst 20 Jahre nach ihrer Entstehung einer Veröffentlichung zu! (Anm.)

(2) Evans, Walker; Museum of Modern Art, New York 1971, With an introduction by John Szarkowski, Zweite Ausgabe 1974; S.18

(3) Hill, John, T.; *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie* Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London, S.220

(4) Chevrier, Jean-Francois; Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H.D.; *Walker Evans & Dan Graham* Katalog zur Ausstellung; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; 1992, S.44

(5) Hill, John, T.; *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie* Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London, S.34

Zur Rolle der Photographie in der medialen Öffentlichkeit der USA der 30er Jahre

Als in den 30er Jahren die USA sich in einer politisch-wirtschaftlichen Krise befand, in einer Zeit der gesellschaftlichen Depressionen, entdeckten die (Massen-)Medien ihre Rolle als simultaner Stimulator der Gemüter. Magazine wie *Life* stellten nicht bloß Diagnosen, sondern hauptsächlich illustrierte Prognosen des künftigen, neuen, projizierten Bildes Amerikas dar (*new life*).

Photographie, schnell und billig, unbegrenzt reproduzierbar, leicht lesbar und faktisch unbestreitbar, avancierte zum führenden Dokumentarmedium der Epoche. Da Bilder entgegen dem weitverbreiteten Klischee nicht für sich sprechen und auch nicht von alleine an ein Millionenpublikum gelangen, kam die Photographie nur verpackt, d.h. in verschiedenster Amalgamierung mit Begleittexten und Publikationsmedien wie Buch, Illustriertenartikel oder Ausstellungen zu breiter Wirkung.

Auf dem Sektor des photographisch illustrierten Buchdrucks wurde die eingebürgerte statische, steril didaktisch orientierte Parallelität von bilderklärendem Text und textillustrierendem Bild aufgegeben zugunsten dynamischer, interaktiver Layouts. Zunehmend wurde auch erkannt, dass Wort und Bild eigenständige Medien sind, deren Chance im gegenseitigen Dialog, statt bloßer Duplizierung liegt.

„Verglichen mit anderen Kunstformen stellte die Photographie, ein aufgrund ihres seriellen Charakters, ihrer Abhängigkeit von einem Minimum an Textinformation, ihres kleinen Formats und der schwarz-weiß Tonalität, sowie der leichten Reproduzierbarkeit ein prinzipiell redaktionsbedürftiges Medium dar.“ (1)

American Photographs – 1938 Ausstellung und Buch (MoMA)

Als Walker Evans 1938 die Chance zu einer Ausstellung im Museum of Modern Art samt einer parallelen Buchpublikation erhielt, wählte er eine konsequente Publikationsstrategie. Als europäisch geprägter Intellektueller und überzeugter Photograph, sicherte Evans seinen Photographien maximale Autonomie zu. Evans arbeitete kompromisslos bildlich; er wollte die reine Photographie, nichts als Photographie, und beanspruchte die Autorschaft für sich. Zugleich war er genügend analytisch begabt, um aus dem zeitgenössischen Publikationswesen die Lehre zu ziehen, und anzuerkennen, dass, um öffentliche Wirkung zu haben, der Kunst- und Originalkult zugunsten medienwirksamer Präsentationsstrategien gewandelt werden muss. Im Durchdenken dieses fundamentalen Dilemmas kam Evans zu dem radikalen Entschluss, sich selbst herauszugeben, somit als Autor und Herausgeber zu fungieren. Dies sollte schon bald zu einem Phänomen der modernen Kunst insgesamt werden, nicht erst seit der Konzeptkunst.

(1) Keller, Ulrich; *Walker Evans, American Photographs; Eine transatlantische Kulturkritik* in: Brix, Michael und Mayer, Birgit; (Hg.); *Walker Evans, Amerika, Bilder aus den Jahren der Depression*; Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 15. August-15. Oktober 1990; Schirmer/Mosel 1990, S.59 ff

American Photographs behandelte die Rolle der Photographie in der Gesellschaft, aber auch diese selbst als ein Kollektiv der Individuen in einem Entwicklungsschritt zu einer Massengesellschaft. In ihr hat die Photographie einen klinisch unbeteiligten aufzeichnenden Blick, das ist in Evans Verständnis, die Rolle dieses Mediums in der modernen Gesellschaft.

Evans stellt darin die amerikanische Kultur als komplexes Gewebe von gegensätzlichen, sich ständig neu definierenden und konfigurierenden Faktoren dar. Zwei zentrale Motive scheinen darin die amerikanische Zivilisation zu konstituieren: das Automobil, als Hauptprodukt der herrschenden Wirtschaftsform, Inbegriff des gängigen Lebensstils, „Grunddemarkation der Gesellschaftsfähigkeit“ und die Uniform (die Ver-Kleidung, Arbeits-Kleidung), das Stück nationaler Fassade hinter der die autoritäre, patriotische, imperiale Machtposition verkörpert wird, aber auch den individuellen Gefühlshaushalt in einer passenden Rolle auf der urbanen Bühne der Großstadt erscheinen lässt.(1)

Evans hatte bereits seit 1928 Architekturstudien gemacht, ebenso hat er sich in der Straßenphotographie versucht (*street photography*), hierzu machte er sich ein Modell der gesellschaftlichen Typologie zur Leitregel, aufgelockert durch die gezielte Ungewissheit der Momentaufnahme (*snapshot*).

Diese zwei Seiten des Projektes von Evans erscheinen auch in *American Photographs*: das Volk in der (großen oder kleinen) Stadt, die Architektur des Landes. Die Architektur selbst ist in ihrer typologischen Verschiedenheit, charakteristisch für den amerikanischen Eklektizismus, ein System oder zumindest eine Vereinigung von Zeichen, Menschen und Architekturen, die entlang aller möglichen Hybriden vom Archetyp bis zur Stereotype reichen. Die Ansammlung erweitert sich zwingend in dem Maße, wie sich die urbanen Zeichen vervielfältigen. „Die Akkumulation und der Reichtum, die die städtische und vorstädtische Umwelt charakterisieren, müssen durch die Strenge sequentieller Montage geordnet und hervorgehoben werden.“ (2)

Evans bemühte sich stark, die Ausstellung selbst total zu entmythologisieren / entsakralisieren; dies drückte sich sowohl in der Auswahl des Materials (der Werke), als auch insbesondere der Hängung aus. „Die Photos waren direkt auf einen Karton und der Karton seinerseits einfach an die Wand geklebt. Mit Hilfe der Schere hatte er die Bildausschnitte zum Teil stark verändert, was seiner Vorstellung entsprach, dass von Negativ bis zum Abzug jedes Bild nach Bedarf zurechtgeschnitten werden kann. In der Ausstellung gab es sowohl Bilder unter Passepartout und Glas, dann ohne Glas, und manchmal fehlte beides. Darin manifestierte sich (s)ein Wille zur Freiheit und Neuheit, der den einzelnen Abzug und jeden feierlichen Aspekte des Ausstellens negierte.“ (3)

(1) Keller, Ulrich; *Walker Evans, American Photographs; Eine transatlantische Kulturkritik* in: Brix, Michael und Mayer, Birgit; (Hg.); *Walker Evans, Amerika, Bilder aus den Jahren der Depression*; Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 15. August-15. Oktober 1990; Schirmer/Mosel 1990, S.59 ff

(2) Chevrier, Jean-Francois; Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H.D.; *Walker Evans & Dan Graham* Katalog zur Ausstellung; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; 1992, S.44

(3) Hill, John, T.; *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie* Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London, S.160

Das New Yorker Museum of Modern Art, das seit seiner Gründung bereits mehrerer Aufnahmen von Evans erworben hatte, gab 1938 dem damals noch jungen Photographen mit der Einladung zu der Ausstellung *American Photographs* die Möglichkeit zur ersten Retrospektive seiner Karriere. Die Zusammenarbeit zwischen dem Kurator der Ausstellung, Direktor der photographischen Abteilung des Museums, Beaumont Newhall, und Walker Evans war jedoch von einer aufrichtigen Feindseligkeit geprägt, was hauptsächlich daraus resultierte, dass Evans die letzte Entscheidungskompetenz für sich beanspruchte. Nach einem heftigen Streit entschied er auch selbst in der kürzesten Zeit über die gesamte Hängung. Aus dieser absolutistischen Haltung / Überlegung heraus sicherte sich Evans in weiterer Folge die gesamte Kontrolle über das Buch zu der Ausstellung, das von einer ganz anderen Komplexität zeugt.

Die Ausstellung, die vom 28. September bis 18. November 1938 stattfand, nähert die Bilder in Sequenzen einander an: Architekturen, Zeichen, Gebäude, Menschen, Landschaften. Das Buch, das den Titel *American Photographs* trägt, legt durch seine bleibende Präsenz und seinen Inhalt von einem musealen Ereignis Zeugnis ab, das zeitlich begrenzt war. Es ist jedoch ein eigenständiges Buch und mit Sicherheit das erste moderne Buch über Photographie, an dem sich viele andere gemessen haben.

Beim Vergleich der Ausstellung mit dem Buch, hatte man den Eindruck, zwei unabhängige/n Welten zu betrachten / zu begegnen. „Von den hundert Photographien der Ausstellung sind siebenundvierzig nicht im Buch abgebildet. Und von den Siebenundachtzig Bildern des Buches waren wiederum dreiunddreißig – und nicht die unwichtigsten – nicht in der Ausstellung (ganz abgesehen von den hier wie dort jeweils unterschiedlichen Ausschnitten oder Varianten).“ (1) Somit war das Buch alles andere als ein Ausstellungskatalog. Beinahe ist man verleitet von einem Objekt zu sprechen, das Evans selbst entworfen und zum Druck vorgelegt hatte. „Das Layout, das fast quadratische Format, der bilderlose Umschlag mit dem einfachen Schriftzug des Titels und des Autorennamens, das strenge Zweifarbenverfahren von Schwarz und Weiß, der Aufbau der Seiten (links eine weiße Seite, rechts gegenüber das Bild), die Aufteilung in zwei gleich lange Teile (das Portrait des amerikanischen Menschen, dann das seiner Umgebung), die hinten wie ein Index angeführten Legenden und schließlich der Text von Lincoln Kirstein.“ (2) In seiner Einführung forderte Evans den Leser auf, „sich auf den Sinn und den Rhythmus der Lektüre einzulassen, die durch die Linearität der Bildsequenzen in der Reihenfolge ihrer Präsentation vorgegeben ist“. (3)

(1) Hill, John, T.; *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie*
Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London, S.160
(2) Hill, John, T.; *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie*
Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London, S.160
(3) Hill, John, T.; *Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie*
Hill, John, T. / Mora, Gilles, Schirmer / Mosel 1993; München Paris London, S.161

Durch das ausgewogene Vorübergleiten der Sequenzen, den strengen Aufbau und die visuelle Ironie, die immer wieder aufscheint, bot *American Photographs* die Summe der von Evans seit 1929 gemachten Beobachtungen, die die Stellung des Photographischen zu seiner Epoche wahrnehmbar werden lassen; die Vervielfältigungen der kulturellen Referenzen, die Anleihen bei verschiedenen Disziplinen wie Literatur, Kino, Medien (Zeichen, Plakate) und Volkskunst.

In seinem Text unterstrich Lincoln Kirstein, dass man beim Betrachten dieser Bilder vergisst, an Evans als den Photographen zu denken: man gewinne den Eindruck, Buch und Ausstellung behandelten in erster Linie das photographische Sujet. Zum ersten Mal nahm ein Photographiebuch das Ausmaß eines Romans an, und zum ersten Mal fand der Leser in einem Photographiebuch Vergnügen und Stoff zu mehreren Lesearten. Kirstein betonte in seinem Text gerade die literarische Seite von Evans photographischen Arbeiten.

American Photographs - Die Rolle des Lesers

Evans hat dem Bilddiskurs der *American Photographs* durch editorische Mittel wie Bildausschnitt, Bildplatzierung und Bildsequenz eine Form gegeben, die in ihrer Zeit nahezu isoliert steht und vom Leser eine ungewöhnliche Lektüreleistung fordert.

Von äußerster Ökonomie zeugt das Layout, das dem *American Photographs* zugrunde liegt. Evans hat sich für ein Bild pro Doppelseite entschieden, die Bildtitel sind in den Anhang verwiesen und auf allgemeine Orientierungshilfen beschränkt. Evans versuchte damit die Autonomie des Einzelbildes zu wahren, die Abfolge der Aufnahmen im Buchzusammenhang war bedeutungsvoll genug. Zunächst jedoch war der Betrachter aufgefordert, sich ganz auf die Informationsfülle der vorliegenden Photos einzulassen, erst im zweiten Schritt sollten serielle, narrative Zusammenhänge in den Blick treten.

Entgegen der damals üblichen Layoutpraxis Klein- und Großformate miteinander zu kombinieren, ließ Evans nur bescheidene Größenvariationen der Photographien zu. Den Proportionen des Buches folgend versucht er, die Seitengröße optimal zu nutzen. Seine behutsame editorische Arbeit, versucht die Inhalte leichter und klarer verständlich zu machen, setzt aber auch einen mündigen, interessierten Leser voraus, der in seiner eigenen Wahrnehmung respektiert wird und sich nicht manipulieren lässt. Der von der Buchgestaltung implizierte Leser ist ein aktiver, rasonierender, kreativer Dialogpartner, der seine eigene Augen- und Gedankenarbeit in den Bilddiskurs einbringt.

Von der ersten Seite an, der Photokabine mit dem in die Tiefe, ins Photobuch weisenden Zeigefinger, ist der Leser aufgefordert zu suchen und vereinzelte Querverbindungen, sich verdichtende Sinnzusammenhänge zu entdecken. Der von Evans bewusst kreierte / kalkulierte Mangel an verbaler Verpackung macht die Lektüre der *American Photographs* ausschließlich zu einer Arbeit der Augen. Es wird bewusst auf jegliche verbale Bevormundung verzichtet. Jede Leseart kann somit, nur eine von vielen ergiebigen Explorationen der von Evans - nur visuell angelegten nicht sprachlich (mittels Text) - festgelegten Sinnstrukturen sein.

2.2 Dan Graham; Wahrnehmungsfelder Text und Bild _ Addition

Dan Graham untersucht historische, soziale und ideologische Funktionen zeitgenössischer kultureller Systeme sowohl als Theoretiker als auch Künstler. In seiner Arbeit ist Kunst Reflexionsebene der Medien, der Architektur, der Wahrnehmung und der Zeit. Graham interessiert sich weniger für die Oberflächenerscheinungen massenreproduzierter Bilder; er beschäftigt sich mit ihrer Struktur.

Die Pop Art und der Minimalismus sind der Ausgangspunkt seiner Überlegungen und bis heute die polaren Bezugspunkte seiner Arbeit. Die Pop Art ging auf die mediatisierte Welt ein. Sie stellte einen unmittelbaren Bezug zum Leben her und verdeutlichte zugleich die Abhängigkeiten des Lebens von der Konsumgesellschaft. Auf der anderen Seite stand die Minimal Art. Ihre Anhänger bezogen sich auf den Innenraum der Galerie und setzten „die Tendenz der Autonomisierung der Kunst, die um 1800 begann, fort.“ (1)

Dan Graham *Homes for America*, in *Arts Magazine*, Dezember 1966-Januar 1967

Grahams institutionskritische Arbeits- und Ausstellungsstrategie der frühen Jahre zielt auf die selbstverständliche Benutzung eines allgemeinen Ortes der Kommunikation, der Zeitschrift. Er reflektiert damit seine erfolglose Erfahrung als Galerist; dass die Kunst nur legitimiert ist, wenn sie institutionalisiert ist, in diesem Falle an einem Ort der Information, der Massenkommunikation. *Information* ist der Zentralbegriff für Grahams Schaffen in diesen Jahren. Graham fragt nach Beispielen für Buchpublikationen, in denen über die reine, durch gedruckten Text geleistete Vermittlung von Information hinaus dem dafür in Anspruch genommenen Publikations-Raum das Augenmerk gilt. Grahams Arbeit bedurfte in diesem Zusammenhang des Gegenübers eines Redakteurs oder Herausgebers, sowie der „tätigen Mithilfe eines Rezipienten, der so zum Mit-Produzenten wurde, zum Re-Produzenten im Wortsinn.“ (2)

Dan Graham *Homes for America* – Die Aufnahmen

Die ersten Photographien zu *Homes for America* entstanden 1965/1966 außerhalb von New York und weisen bereits die Parameter einer Dialektik der sozio-psychologischen, auf gesellschaftlichen Einteilungen beruhenden Wahrnehmung auf. Sie bezieht sich auf die unmittelbare Vergangenheit der Nachkriegszeit, in der das Bauprogramm der *tract houses* (Reihenhäuser) realisiert wurde, und die auch der frühen Kindheit des 1942 geborenen Graham entspricht. Anfangs stellt das Verhältnis von Vorort und Stadt (der suburbane Rand) den Erkundungsbereich dar. Dieser wurde jedoch in weiterer Folge von einem anderen Motiv der modernistischen Utopie ersetzt; „als Klischees moderner Architektur wurden die *Pavillons* konzipiert, die banalisierten und abgewerteten Modelle der Glasbauten der Unternehmen der 60-70er Jahre.“ (3)

(1) Trummer, 1999, S.85 ff

(2) Metzger, Rainer; Kunst in der Postmoderne: Dan Graham / Rainer Metzger; Köln; König 1996

(3) Chevrier, Jean-Francois; Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H.D.; *Walker Evans & Dan Graham* Katalog zur Ausstellung; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; 1992

Grahams Interesse an der funktionalen Stadt- und Vorstadtarchitektur der Nachkriegszeit, in der die Umkehrung der modernistischen Utopie massiv in Verfremdung sichtbar wird, entstand aus einer direkten Wahrnehmung von New York und seinen Vororten. Neben dieser unmittelbaren Erfahrung spielten zwei künstlerische Modelle, die einander damals ähnlicher waren als bei Walker Evans, eine große Rolle: der Minimalismus natürlich, aber auch der europäische Autorenfilm (Antonioni, Godard) geboren aus dem italienischen *Neuen Realismus* der Nachkriegszeit. Hier waren die Themen der modernen Stadt und ihrer Vororte als Stätte psychologischer Verwirrung und Heimatlosigkeit allgegenwärtig.

Die Aufnahmen die auf einer Reise nach New Jersey mit einer Kodakkamera gemacht und später in *Homes for America* verwendet wurden, dokumentieren das Leben in der Vorstadt, wobei es sich um eine Parodie auf eine soziologische Feldstudie handelt, auf jene intellektuellen Artikel über die Banalität von Vorstädten. Das eigenwillige Format, die eigenwillige Form, das eigenwillige Medium und der eigenwillige Modus könnten ebenso gut ihren Verweis auf den Dichter und Kritiker rechtfertigen, da das Werk in allen diesen Registern funktioniert. Graham, der zuvor als Galerist tätig war, setzte sich in diesen Arbeiten mit den „Eingriffen in die Codes der Zeitschriftenmedien (dem eigentlichen systematischen Schauplatz der Galerieszene)“ auseinander. (1)

In weiterer Folge begann Graham Artikel für amerikanische Kunstzeitschriften zu verfassen. Außer aus finanziellen Gründen tat er dies, weil die Künstler selbst Autoren sein wollten und der etablierten Kunstkritik misstrauten; so „war das Schreiben für sie genauso wichtig wie ihre Kunst.“(2)

Dan Graham *Homes for America* – Die Veröffentlichung(-en)

Während der Ausstellung im *Finch College Museum of Art*, wo die Aufnahmen als eine Serie von Diaprojektionen (!) gezeigt wurden, bot *Arts Magazine* an, die Dias zu veröffentlichen. Graham schlug daraufhin Susan Brockman, einer Assistentin in der Redaktion von *Arts Magazine*, vor, einen begleitenden Artikel über großflächig angelegte Häusersiedlungen zu schreiben. Der Artikel erschien in der Dezember 1966-Januar 1967 Ausgabe, doch *Arts Magazine* entfernte darin alle von Graham selbst gemachten Photographien und verwendete nur ein einziges von Graham zur Verfügung gestelltes Bild aus einer Broschüre für ein Musterhaus mit dem Namen *The Serenade*, die von der Baufirma *Cape Floral Homes* in Florida, herausgegeben wurde. Das Magazin veröffentlichte stattdessen zu Grahams Text ein Foto von Walker Evans, „*Wooden Houses, Boston, 1930*, ...das in dem Buch *American Photographs* von 1938, das 1962 neu aufgelegt wurde, abgebildet war.“ (3) „In der gedruckten Fassung waren meine Fotos durch ein 40 Jahre altes von Walker Evans ersetzt worden, um das 40jährige Bestehen der Zeitschrift zu feiern.“ (4) Die beinahe lakonische Begründung der Redaktion und ein ebensolcher Kommentar von Graham, verdeutlicht die (noch) gravierenden Differenzen zwischen den Betriebssystemen Kunst und Medien der 60er Jahre!

(1) Hatton, Brian; Dan Grahams Verhältnis zur Architektur; S.317 ff in Dan Graham; Werke 1965-2000, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2003

(2) Brouwer, Marianne; Anmerkungen der Herausgeberin; S.10ff in Dan Graham; Werke 1965-2000, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2003

(3) Graham, Dan; Werke 1965-2000; Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2003, S.104

(4) Graham, Dan; in einem Brief an die Organisatoren der Ausstellung *Walker Evans & Dan Graham* Katalog zur Ausstellung; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; 1992; S.10

Homes for America ist Grahams früheste in einer Zeitschrift publizierte Arbeit, doch durch den redaktionellen Eingriff schrumpfte, der ursprünglich für eine Doppelseite layoutierte Entwurf auf eine einzige Zeitschriftenseite.

Die original von Graham layoutierte Doppelseite bestand aus 6 Druckspalten, innerhalb derer sich der Schwerpunkt vom Text zum Bild hin verlagerte. Die linke Spalte, bei der die Lektüre beginnt, enthält nur Text, die beiden rechten, abschließenden Spalten sind zu einer Einheit zusammengefasst, die sich aus zwei übergreifenden querförmigen Fotos ergibt. Der Text endet mit der Integration von Schrift und Bild, mit einer Grundrissabbildung eines der Häuser, in der die Bezeichnung der Räume eingetragen ist (*Addition*).

Mann sollte hier klar zwischen dem Aufsatz für *Arts Magazine*, *Homes for America* und dem später, in den Jahren 1970-71 als eine Replik des ursprünglichen Layouts des Artikels entstandenen Werk *Homes for America* unterscheiden. Diese Replik wurde in der Druckerwerkstatt des *College of Art and Design, Halifax* produziert; dazu gibt es zahlreiche Varianten, darunter die Doppeltafel der Sammlung Daled – Ansichten mit Personen, die 1967 aufgenommen wurden, d.h. nachdem der Artikel erschienen war.

Die ursprüngliche Intention von Graham war, in einer Zeitschrift wie *Esquire*, einem Life-Style-Hochglanzmagazin (!) zu publizieren, er musste sich aber mit einer Kunstzeitschrift begnügen, die sein Projekt jedoch nicht respektierte. Von Anfang an konnte das Projekt aufgrund seiner eigenen Komplexität nicht auf den unmittelbaren Konsum (Oberfläche /Oberflächlichkeit) reduziert werden und war deshalb in einer „künstlerischen“ Form zu einer späteren Realisierung verurteilt.

Nach 1970, als er *Homes for America* realisierte, entdeckte Dan Graham „...dass die Photographie, ohne sich ganz in die bildenden Künste einordnen zu lassen, dennoch eine mögliche Einkommensquelle sein kann.“ (1)

Homes for America wurde in den folgenden Jahren rekonstruiert als Diaprojektion für die Ausstellung *Dan Graham, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, 1977*. „In dieser Ausstellung zeigte Graham viele seiner Originalbilder aus der *Homes for America* Gruppe von 1966-67, fügte jedoch auch Bilder der weitgeführten Serie aus den 70er Jahren hinzu.“ (2)

Die seit beinahe 40 Jahren von Graham publizierte Arbeit bezieht sich jedoch immer ausschließlich auf den Originalentwurf, dem er die Authentizität beimisst, und der als solcher niemals erschienen war!

(1) Chevrier, Jean-Francois; Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H.D.; *Walker Evans & Dan Graham* Katalog zur Ausstellung; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; 1992; S.49

(2) Graham, Dan; *Werke 1965-2000*; Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2003, S.102

Dan Graham *Homes for America* – Das Original

Homes for America ist eines von Dan Grahams aller ersten Werken. Es präsentiert sich selbst als ein Artikel, der die Kombinationsmöglichkeiten verschiedener Modelle von Fertighäusern beschreibt, die von der Industrie angeboten werden. Der Artikel enthält zahlreiche Aufnahmen, die die minimalistischen Eigenschaften dieser Häuser hervorheben, welche dadurch einen abstrakten Charakter annehmen und an Skulpturen erinnern. Bewusst sachlich beschreibend charakterisiert er die in ihrer Struktur typisierten Häuser der amerikanischen Vorstädte.

Graham konzentriert seine Aufmerksamkeit auf die Standardisierung, die Serielität der industriellen, anonymen Herstellungsverfahren und die damit zusammenhängende Entpersönlichung. In dem selbst verfassten Text deutet er in diesem Artikel auf die Hintergründe dieser Entwicklung: die standardisierten Mechanismen der Produktion und Distribution, und deren Auswirkungen auf die Landschaft und die Menschen. In einer dem Wissenschaftsjournalismus entlehnten Sprache wird eine indirekte Kritik an den modernistischen Utopien hörbar, die durch serielle Herstellungsmethoden und -Techniken eine massive soziale Entfremdung hervorrufen. „Seine Argumentationsebene erstreckt sich über soziale, technische als auch ästhetische Sachverhalte und steht exemplarisch für die Grundzüge der Konzeptkunst. Mit seiner gleichwertigen Verwendung der Sprache und des Bildes, artikuliert es Kunst erstmals als Form der Argumentation.“ (1)

Diese Arbeit kann als eine Kritik des Minimalismus und als eine Reetablierung seiner häufig bestrittenen Verbindung zur Pop Art verstanden werden. Sie lässt sich aber auch als Quelle von Dan Grahams Interesse an der Architekturtheorie und -Praxis von Robert Venturi lesen (*Learning from Las Vegas*).

Graham legte seine *Homes for America* als eine Gesellschaftsreportage an, sie trat zwar als Fotoreportage auf, doch es handelte sich dabei lediglich um die äußere Form eines Klischees. Unter den Ansichten neuer Reihenhäuser in der Vorstadt wählte Graham vor allem solche aus, die die serielle, formelhafte Anordnung der Häuser in gestaffelten Reihen hervorhob, ohne ihre Banalität zu kommentieren.

Diese sich an den Fakten orientierende Vorgehensweise wurde zu einer systematischen Analyse der semiotischen Struktur der Häuser ausgeweitet und führte die verschiedenen Typen, Anordnungen und Farben in allen ihren Spielarten vor. In *Homes for America* hat die Photographie einen eigenen Platz im strategischen Kontext eingenommen, als visuelle Information, die mit der schriftlichen Information kombiniert ist, in einem Raum – dem Raum der Seite oder Doppelseite einer Zeitschrift, der als Ort der Erfahrung des Lesens gilt. Damit wurde die Photographie zu „einem Instrument der formalen Gestaltung von Erfahrung.“ (2)

(1) Trummer, 1999;S.85 ff

(2) Chevrier, Jean-Francois; Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H.D.; *Walker Evans & Dan Graham* Katalog zur Ausstellung; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; 1992

Das Seitenlayout erinnerte ebenso sehr an die Broschüre eines Immobilienmaklers wie an einen Wirtschaftsbericht, konnte jedoch genauso gut als aufwendiges Programm für ein serielles System „spezifischer Objekte“ aufgefasst werden; in struktureller Hinsicht schienen die Minimal Art und die Wohnungsbauindustrie demselben Hyperformalismus unterworfen zu sein. Doch Graham kritisierte diesen Sachverhalt nicht, sondern machte die Kommentare in seinem Artikel zu einem Teil eben dieser Struktur. Aber da es sich um den Artikel eines Künstlers in einer Kunstzeitschrift handelte, hielten die Leser den Text für einen künstlerischen Vorschlag und identifizierten sich daher mit den Erbauern der Einfamilienhäuser ebenso wie mit dem Künstler-Verfasser des Traktats *Homes vor America*.

Ein anderer Aspekt betrifft die Kunstkritik, die er konkret und materiell mit künstlerischer Tätigkeit gleichstellt, womit die durch getrennte Rezension (a posteriori) entstandene Verschiebung aufgelöst wird. „Der Kommentar ist keine sekundäre Reflexion über ein separates (und vorgegebenes) Kunstwerk: Es handelt sich nicht um eine Reflexion der Autonomie der Kunst, sondern der Kommentar steht gleichberechtigt neben dem Werk (das sich selbst weder negiert noch leugnet). Das Werk und der Kommentar existieren beide in einem einzigen Wahrnehmungsraum, dem der Information. Aber bei letzterem handelt es sich nicht mehr um Information über, sondern um In-form-ation von. Der Kommentar selbst ist eine künstlerische Form.“(1)

Ein Detail in *Homes for America* wies bereits auf ein Thema voraus, das in Grahams Werk von nun an eine wichtige Rolle spielen sollte. Es handelt sich um jenen Teil, der sich von der unpersönlichen Struktur der Produktion der Wohnungen ab- und der subjektiven Beteiligung an ihrer Konsumtion zuwandte, in dem er die Farbpräferenzen der Kunden auf zwei Skalen (*Gefällt mir / Gefällt mir nicht*) auflistete. Erfüllt vom Ersatzindividualismus des Marketing beruht ihre Wirkung vor allem darauf, dass sie das Stereotyp vom Objekt auf das Subjekt übertragen, das sich selbst mit der kleinen Palette vorgefertigter Optionen identifiziert. Doch die Entfremdung ist niemals vollständig, jedes Klischee kommt aus dem eigenen Herzen, und wie die Popmusik lassen die Eigenheime eine gewisse Zone künstlerisch aufbereiteten, kindischen und dennoch authentischen Gefühls zu.

„Werbung macht ein privates Bedürfnis öffentlich und verändert als Folge hieraus die Kategorien dieser Beziehung.“(Privatheit – Öffentlichkeit)

Das war das erste Mal, dass Kunst präzise für und an einem Ort der Information geschaffen worden war. Der Leser sollte es dem Kontext eines für die Masse und zum Wegwerfen bestimmten Dokuments entnehmen, statt ihr selbst in der Wirklichkeit zu begegnen.

(1) Chevrier, Jean-Francois; Doppelte Leseart; S.39 (hier sinngemäß wiedergegeben)
in: Chevrier, Jean-Francois; Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H.D.; *Walker Evans & Dan Graham*
Katalog zur Ausstellung; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; 1992

Der Raum im Artikel ist aufgeteilt in unterschiedliche Bezugspunkte in einem zweidimensionalen (kartografischen) Gitter das sich von Punkt zu Punkt durchlaufen lässt. An Stelle der Fakten treten Informationen als fotografisches und typologisches Schema auf. Die serielle Ordnung gibt das Formgefüge vor, da die Beziehung zwischen Schema und Wirklichkeit durch codierte Daten vonstatten geht. Die Subcodes von Informationselementen sind austauschbar und in ihrer Position veränderbar. Sie ermöglichen damit einen visuellen Übergang von einer seriellen Ordnung zur nächsten – von der grafischen zur photographischen, zur sprachlichen, zur abstrakten Reihung. In der Wahrnehmung des Lesers wird damit auf der Basis von übereinander gelagerten Codierungen ein räumliches Gitter geschaffen. „Mein Gedanke war, Kunst zu präsentieren, die von den Informationsmedien direkt in-formiert wird: als Information, die nur gedruckt zur Verfügung steht und so wie sie vom Publikum gelesen wird, nichts anders als sich selbst darstellt. Ich wollte an der Galerie vorbei ein unmittelbares, vorgefertigtes Lese-Erlebnis liefern, das sich an Ort und Stelle konsumieren lässt.“ (1)

Wichtig ist dabei, dass die Fotos nicht für sich allein betrachtet werden, sondern als Teil des gesamten Zeitschriftenlayouts mit dem Artikel. Sie sind Illustrationen zum Text, oder, umgekehrt, der Text funktioniert im Bezug zu den Fotos und modifiziert dadurch deren Bedeutung. Fotos und Text sind separate Teile eines zweidimensionalen, rasterhaften *Wahrnehmungsschemas*. Die Fotos nehmen Bezug auf die Spalten und Spalten serienmäßiger Dokumentationen und beide repräsentieren die serielle Logik jener Art von Wohnungsbau, von dem der Artikel handelt. „In meinen Augen ist das Wichtigste an *Homes for America*, dass es am Schluss nur ein Zeitschriftenartikel war und keinerlei Kunstwerkcharakter für sich in Anspruch nahm.“ (2)

Dan Graham *Homes for America* – Die Rolle des Lesers

Homes for America bietet sich als ein frühes Beispiel für jene Veränderung in der Struktur künstlerischer Arbeit an, die Roland Barthes im Jahre 1971 als „Wandel vom Werk zum Text“ apostrophierte. In diesem Zusammenhang hält er für die Rolle des Betrachters folgendes fest: „Der Text kann nur erfahren werden durch aktive Teilnahme des Rezipienten; es existiert nur in der Bewegung des Diskurses.“ (3)

Die Aufwertung der Rolle des Lesers / Betrachters ging einher mit der Aufwertung des Alltäglichen, des allgemeinen Kulturguts eines weißen Mittelklasseamerikaners der 60er Jahre; gekennzeichnet von der Weg-Werf-Mentalität (auch der Zeitschriften), dem Fast-Food und der permanenten Bereitschaft den Wohnort zu wechseln.

(1) Graham, Dan in: Buchloh, Benjamin; *Dan Graham – Ausgewählte Schriften* Ulrich Wilmes (Hg.); Oktagon Verlag, Stuttgart 1994

(2) Graham, Dan; *Werke 1965-2000*; Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2003, *Werkchronologie*; S.102 ff Diese Aussage von Graham stimmt im Zusammenhang mit dem ursprünglich konzipierten Zeitschriftenartikel *Homes for America*, kann jedoch, bei der Betrachtung von den nachträglich hergestellten großformatigen Repliken mit dem selben Titel, die am unteren Rand eine traditionelle Künstlersignatur aufweisen, angezweifelt werden! (Anm.)

(3) Barthes, Roland; *De l'oeuvre au texte*; in: *Revue d'esthétique* 3, 1971, S.225-232; englisch in: *Art After Modernism. Rethinking Representation*, Ed. Brian Wallis, The New Museum of Contemporary Art, New York 1984, S.169-174

Diese mittelständische Konsummentalität fand in den repetitiven Vorstadtsiedlungen ihre architektonische Verräumlichung und galt als ein genuines Sujet für die Pop-Art. Als ein transitorischer Konglomerat von politischer, sozialer und ästhetischer Spezifika erscheint es bereits in *American Photographs* von Walker Evans, doch es war Graham, der es zum diskursiven Motiv seiner Arbeit definiert hatte. Was Evans als „eine reine Aufzeichnung“ benannte und als eine Emanzipation der Bildsprache von den Konventionen praktizierte, setzte Graham mit einer Subjektivierung (dem bewussten Dilettantismus) seiner Aufnahmen fort, die bereits Parallelen zur filmischen Artikulation Jean-Luc Godards aufweisen. Dessen ungeschnittene Kamerafahrten durch Boulevards und Vorstadtstraßen von Paris arbeiten mit der gleichen Nonchalance und Zerstreutheit.

Die Montage (-Technik im Film) und die Addition, diese höchst artifizielle Relationierung von Bild und Text in der Zeitschrift, intendieren das Prinzip einer Massenware für sich zu engagieren. Diese Pop-Geste des scheinbaren Massenproduktes, die Graham in den Hochglanzmagazinen wie *Esquire* gerne für sich in Anspruch nehmen wollte, kann heute die filmische Arbeit von Sarah Morris sicherlich für sich beanspruchen. Die Aufwertung des Alltäglichen, des Banalen und Beiläufigen, die Nivellierung von High & Low im Sinne der Pop-Art lässt die Interessen der Künstler mit der sozialen Realität der Stadt(Bewohner) näher kommen (*fusionieren*).

2.3 Sarah Morris; Wahrnehmungsfelder Text *im* Bild _ *Fusion*

Sarah Morris' Bilder und Filme spiegeln Phänomene einer (Kommunikations-)Gesellschaft wieder, die besessen und geprägt ist von authentischer Information (vs. Wissen), Fragmentierung (vs. Kontext) und kodierten Texten (Codes).

„Eigentlich eine Des-Information-Gesellschaft - wir verfügen aktuell über alle Informationen, daher jedoch potenziell über keine mehr.“ (1)

In ihrem Atelier in New York, in der 42. Straße, einer Schnittstelle zwischen urbanem Verfall, Exzeß und mainstream filtert und dokumentiert sie die vom Kino und Fernsehen, wie von der Lektüre der New York Post und der New York Times inspirierte urbane Kultur in der sich die Nachricht und die Unterhaltung in einer austauschbaren Dialektik befinden. Die Dramatik und die Geschichte (*the story*), die zu diesen Massenmedien gehören, beeinflussen, wie wir (und sie) die Welt wahrnehmen und diese wiedergeben. Morris Arbeiten erkunden somit die Wahrnehmungsfelder des urbanen Kapitalismus des späten 20ten und beginnenden 21ten Jahrhunderts. Kontext, also die Fähigkeit, außerhalb einer Szene zu stehen und jedes Element als Bestandteil eines größeren Ganzen zu betrachten, ist heute kaum noch realisierbar. Wir sehen alles in Nahaufnahmen oder in der Sprache des Kinos, ohne den hilfreichen Einstieg über die Gesamtaufnahme. Unsere Augen, die von Reizen überflutet werden, sehen alles aus parentiefer Nähe. Doch erst der Kontext macht Ansichten möglich und notwendig.

(1) Reck, Hans Ulrich; Vorlesung im Rahmen des ECM Lehrgangs; WS 2003-04

Für Roland Barthes war der lineare perspektivische Blick eines Flaneurs in der Stadt des 19. Jahrhunderts gleich einer neuen Wahrnehmungsmaschine (Sehmaschine), die in technischen Errungenschaften wie dem Bau des Eiffelturms ihren Ausdruck fanden. (Barthes weist auch darauf hin, dass diese neue Wahrnehmungsweise zunächst in der Imagination, insbesondere in der Literatur, aufgetaucht war; so z.B. im Blick auf Paris von Notre-Dame herab in Victor Hugos *Der Glöckner von Notre-Dame*.) Das bei Barthes beschriebene *Panorama* und das von Benjamin gepriesene *Flanieren* sind Wahrnehmungsweisen eines Jahrhunderts, die von einem (noch) gesicherten Standpunkt aus erfolgten oder sich aus einem (linearen) (Spazier)Gang durch die Stadt entwickelt haben und als eine fortwährende Folge von (Seh-)Beziehungen gedacht werden können. „Der narrative Film – zeitgenössischer Ausdruck des Sehens im zwanzigsten Jahrhundert – verlässt sich auf die Fähigkeit des Gehirns, einzelne Elemente und Sequenzen in ein Ganzes umzuwandeln.“(1)

white cube – black box

Zeit, Raum und Macht bilden die thematischen Koordinaten der filmischen Arbeiten von Sarah Morris, wobei die Verbindung von zeitgenössischer Kunst und Film (vormals Kino) neu bestimmt wird. Morris hat – wie nur wenige weitere in ihrer Generation – die traditionelle Beziehung zwischen visuellen Künsten und Filmemachern neu gefasst.

„Unsere Zivilisation ist durchwegs von kinematischen Werten geprägt.“ (2)

Morris hat es möglich gemacht, ernsthaft über das Miteinanderverwachsen von Kunst und Unterhaltung nachzudenken, so als ob beide dieselbe kulturelle Substanz bildeten. Dies gelang ihr indem sie die Kunst und Unterhaltung an der Visualität von Kino festmachte. „Ob die Stadt (*MIDTOWN*), die Macht (*CAPITAL*), die Zeit (*AM / PM*) alles erscheint in den Dienst der Unterhaltung getreten zu sein.“ (3)

„Ich wollte etwas von der Atmosphäre der Stadt (Las Vegas) als Unterhaltungssystem einfangen, die Stadt als jederzeit bereitstehende Filmkulisse, die Stadt, die durch die Verschwörung der Planer zum perfekten Drehort geworden ist.“ (4)

Beachtenswert ist ihre Doppelrolle der Regisseurin und Produzentin, in der sie die Erneuerung des „Kunstfilms“ (im Sinne eines Warhol) angetreten ist und damit auch die kulturelle Macht neu definierte. Sowohl Warhol als auch Morris nehmen explizit die augenfälligste Ikone des Stadtraumes und der Macht über New York in den Blick: den Wolkenkratzer; während Warhol den statischen acht Stunden langen Blick zelebriert (*Standbild*), versucht Morris den dynamischen Rhythmus der Stadt einzufangen (das *laufende* Bild).

(1) Thyrza, Nicholas Goodeve; Parkett 61, 2001, S.102ff; Aus dem Blickwinkel des Speed – Junkies

(2) Tynan, Kenneth zitiert in: Jones, Ronald; Milch und Zucker; Wahrnehmungen zur Macht; in: *Sarah Morris, Capital*, Köln, Oktagon 2001

(3) Jones, Ronald; Milch und Zucker; Wahrnehmungen zur Macht; in: *Sarah Morris, Capital*, Köln, Oktagon 2001

(4) Morris, Sarah im Gespräch mit David Daniel, dem Kameramann von *AM / PM*

Beide (Warhol und Morris) bedienen sich des gleichen cineastischen Instruments (die Kamera; Motiv – die Stadt) für ihre aufschlussreichen kinematischen Streifzüge, ohne ihre Identität als Künstler aufzugeben. So wie Warhol´s *Empire* eine direkte Umprägung von repetitiven Siebdrucken war, so scheint *MIDTOWN*, Morris´ serielle Geometrie ihrer Gemälde wiederzuspiegeln. Die spätmoderne Stadt (New York) erscheint darin als eine ostentative Veranstaltung, die zu gleichen Teilen aus Schauspiel und Paranoia besteht, „ein gepanzertes Spektakel“, (ein Zwischending von Konvoi und Prozession). Das scheinbar Dokumentarische wird zu künstlerischer Ausdrucksform und diese erscheint in einer Stadt wie New York (MTV headquarters) im Gewand der Unterhaltungskultur.

„Nachdem die Aufklärung ihnen (den Künsten) alle ernstzunehmende Aufgaben abgesprochen hatte, erweckten sie den Anschein, als würden sie ganz in der schieren Unterhaltung aufgehen, und die Unterhaltung erweckte den Eindruck, als würde sie, wie die Religion, in der Therapie aufgehen. Vor dieser Herabstufung bewahren konnten die Künste sich nur durch den Nachweis, dass die Art von Erfahrung, die sie vermittelten, einen Wert *sui generis* darstellten, der durch keinerlei andere Tätigkeit erreicht werden konnte.“ (1)

Standbild – das laufende Bild

Bereits in den zwischen 1995 und 1996 entstandenen Text-Bildserien (*NEVER; SWEET; INSTANT; NOTHING; BLUE*) ist die Übersetzung eines ikonischen Vokabulars von Waren und Sensationen(nalismus) in demokratisierte, visuelle Statements erkennbar. Darin ist die ausgeprägte Sicht des Lebens auf der Straße und der Konsumkultur sichtbar, die von Warhol vorgeführt und von „spätmodernen urbanen Kultur(en) durchexerziert wurde“ (Pop-Minimalismus).(2)

In diesen früheren Bildern nahm Morris in offensichtlicher Weise Bezug auf Gegenstände und Slogans des Großstadtalltags, wie dies die Pop Art tat. Ästhetisch standardisierte Produkte wie *High Heels* oder aus den Massenmedien gefilterte Wortbilder wurden in plakativer Einfachheit und farblicher Flächigkeit zu transformierten Ikonen. „Sie entstammen ganz eindeutig einer zeichenhaft komprimierten Referenz auf die urbane Außenwelt“, wobei der erste Schritt ein photographischer war, der im weiteren am Computer zur Bildvorlage bearbeitet wurde. Der plastische Raum wird darin zur Fläche. (3)

Die adjektiven Textfragmente (*NEVER; SWEET; INSTANT; NOTHING; BLUE*) werden aus der Fülle herausdestilliert, gestützt und gedehnt zu Bildern transformiert. Diese urbanen Archetypen, also Worte und Bilder der urbanen Kultur, sind Codes und Kommunikationsformen der anonymen Allgemeinheit der Stadt. Die Schrift wird ausfüllend ins Rechteck gesetzt, so dass sie sich nicht mehr auf diesem befindet; es gibt keine Unterscheidung zwischen dem Vorder- und dem Hintergrund, die Räume zwischen den Buchstaben sind gleichberechtigte Flächen.

(1) Greenberg, Clement (1936) zitiert in: Jones, Ronald; Milch und Zucker; Wahrnehmungen zur Macht; in: *Sarah Morris, Capital*, Köln, Oktagon 2001

(2) Bracewell, Michael; *Sarah Morris´ kultureller Kontext* in: *Sarah Morris - Modern Worlds*, Paperback, Museum of Modern Art, Oxford, 1999

(3) Bürgi, Bernhard; *Urbane Codes*; Sarah Morris, Ausstellungskatalog Kunsthalle Zürich 7.06-13.08.2000

Die Randlosigkeit (im übertragenen Sinne auch die der Städte) wird zum immer zentraleren Moment in der Malerei von Sarah Morris. Wie in utopischen Architekturphantasien der Moderne verschmilzt Natur und Technik, Öffentliches und Privates zu einer ununterscheidbaren, pulsierenden Masse. Genau diese Form der Wahrnehmung findet sich auch in den Bildern von Sarah Morris wieder: die Verflechtung. (Text *im* Bild)

In ihren neueren Bildern, die Seitenansichten moderner und spätmoderner Hochhäuser zeigen, erinnert „die Dynamik der Komposition und der Farbgebung an die zeitgenössische Interpretation einer epischen, wie durch das ästhetische System Warhols gefilterte US-Urbanität.“ (1)

„Mich interessiert die einfachste kodierte Form von Kommunikation mit dem Betrachter... Meine Arbeiten thematisieren die Auswirkungen der Verbreitung und des Konsums von Bildern, .. keine Beschreibung der Oberfläche von Dingen, sondern eine Darstellung ihrer Struktur.“ (siehe Dan Graham) (2)

Die Rolle des Lesers – oder - die Passagiere und Passanten von Sarah Morris

Die meisten Leute, die zum ersten Mal in New York sind, wissen genau, wie sie sich dort bewegen müssen, weil sie vorher bereits mit visuellen Informationen überschüttet wurden.

In den Filmen *MIDTOWN* (1998), *CAPITAL* (2000, 16mm DVD, 18min 18 sec) und *AM/PM* (1999) bearbeitet Morris das Thema Urbanität und Gesellschaft: Menschen und Architektur werden als bedeutungslose physische Objekte von außen abgetastet, es gibt keinen Protagonisten im üblichen Sinn und keine Zusammenhänge, die für die Bedeutung notwendig wären. „Menschen und ihre architektonische Umgebung werden in derselben Arbeit gezeigt, ohne dass die Menschen zueinander oder zu ihrer Umgebung gelangen und ein Ganzes bilden. Die Menschen bleiben untereinander genauso isoliert wie die Gebäude und ihre Details.“ (3)

In *MIDTOWN* beobachtet Morris die Alltagsbewältigung; man sieht Menschen, die eben jene architektonische Realität, die Morris in ihren Abstraktionen thematisiert, bewältigen, also sich hervorragend zurecht finden, obwohl oder gerade weil die Passanten in Gedanken woanders zu sein scheinen. Sie sind nicht aufmerksam anwesend – ihre Gedanken schweifen ab, nur weil die Subjekte mit ihren Gedanken woanders sind, können sie den Alltag bewältigen.

Die Passanten (Passagiere, Touristen) in *MIDTOWN* scheinen durchwegs für einen persönlichen Anruf / Kontakt nicht empfänglich zu sein. „Ihre nach Innen gewandte Subjektivität repräsentiert dabei eine Funktion der permanenten diffusen Anrufung, die von einer zeichenhaft gewordenen Umwelt ausgeht.(...) Ich lasse mich nur von denen ansprechen, die nicht nur mich, sondern auch jeden anderen meinen könnten. Gerade im Schutze dieser Austauschbarkeit kann ich dann maximal individuell sein bis zum Narzissmus. Nicht nur Massen spiegeln sich in den Glasfassaden, auch der Narziss.“ (4)

(1) Prinzhorn, Martin; Parkett 61, 2001, S.118ff; Fast; Die Abstraktion der Sarah Morris

(2) Morris, Sarah im Interview mit Michael Tarantino und Rob Bowman

(3) Prinzhorn, Martin; Parkett 61, 2001, S.118ff; Fast; Die Abstraktion der Sarah Morris

(4) Diederichsen, Diederich; Updown-Downdown, S.34, in: Morris, Sarah; Ausstellungskatalog Kunsthalle Zürich 7.06-13.08.2000

Diese urbanen Studien können als eine Grundlagenforschung zur Aufmerksamkeitsökonomie der Stadtbewohner gelesen werden. Die in den großen Fassadenflächen der Häuser von *MIDTOWN* gespiegelten Menschen und Menschenornamente sind nicht wegen der Reize und durch die Reize zerstreut, sondern *gegen* sie. Sie sind fast schon auf eine disziplinierte Weise anderswo als ihre Körper. Sie sind nicht die Bewohner des Stadtraumes, sondern Passanten, sie gehen vorbei, vorbei durch den Raum, vorbei an anderen Menschen, Mitmenschen, Mitläufern.

Das Gefühl *durch Zeichen zu laufen* ist ein entscheidendes Moment der Großstadterfahrung, insbesondere in der Interpretation durch Sarah Morris - *das laufende Bild*.

In allen ihren Filmen fehlt eine klare narrative Linie, Morris trägt darin die bruchstückhaften Bilder der urbanen Welt zusammen, nicht die hochmoderne Ästhetik, sondern die fragmentarische Erfahrung, die aus der unkontrollierten Ausbreitung und den Megastrukturen der Stadt erwächst. „Solche Bilder sind ein *offener Text*, den man nach Belieben interpretieren kann. In Kombination mit dem Gebrauch von Fragmenten schafft dieser künstlerische Ansatz einen Raum zwischen dem Betrachter und der Arbeit, den jeder mit eigenem Inhalt füllen kann.“ (1)

Die Stadt erscheint darin als ein Behälter, ein soziales Kanalsystem, das vom Lebenssaft der Menschheit durchströmt wird; jedoch gleichzeitig eine vollkommene Gleichgültigkeit gegenüber dem einzelnen, suchenden Individuum andeutet. Damit zeichnet *MIDTOWN*, untermalt mit seinem hektisch – urbanen Soundtrack eine Ansicht von New York, die in bewegten Bildern (*moovies*) die intensive systematische Stille und Leere von Morris' Bildern widerspiegelt.

Text *im* Bild_Bild *im* Bild_Die Nachricht als Unterhaltung

„Wir haben eine zerstörte Netzhaut, weil sie mit Bildern bombardiert wurde“ (2)

Projektion von *AM/PM* (16mm/DVD 1999) nach Einbruch der Dämmerung im Freien auf einer 6/4 m großen Projektionswand am Dach des Zürich Kosmos Versicherungsgebäudes in der Lasallstraße 7, 1020 Wien vom 1. November 2000 bis 31.01.2001 kuratiert von Barbara Steffen im Rahmen von *laser art*

Die Filmarbeit *AM/PM*, die 1999 fertiggestellt war, wurde zum ersten mal in der Kunsthalle Zürich im Sommer 2000 und danach, als einzigem weiteren *Ausstellungsort* in Europa, im öffentlichen Raum der Lasallstraße im Rahmen von *laser art* der Zürich Kosmos Versicherung gezeigt.

Wie bereits die gesamte filmische Arbeit von Sarah Morris, die die Unterhaltungskultur des Kinos mit der Kunst verbindet, besetzte die Schau(stellung) ihres Films *AM/PM* im Rahmen von *laser art* der Zürich Kosmos Versicherung einen strategischen Platz direkt im Stadtraum. Die open-air Großprojektion auf einer Leinwand machte die Erfahrung der öffentlichen Performance des Kinos zum wesentlichen Element der Schau, wobei die (Laser)Lichtprojektionen auf der Fassade des Versicherungsgebäudes dieselbe Funktion der Aufmerksamkeitserregung hatten wie die Quelle woher sie stammten, die Medien- Werbe- und Entertainmentkultur der 60er und 70er Jahre.

(1) Morris, Sarah im Interview mit Michael Tarantino und Rob Bowman; in: *Sarah Morris, Capital*, Oktagon 2001
(2) Schlingensiefel, Christoph im Interview anlässlich der Premiere von *Bambiland* am Wiener Burgtheater, 2003

Die filmischen Stadtbilder der US-Unterhaltungsenklave in der Wüste Nevadas (Las Vegas) untermalt mit dem aggressiven Sound von Liam Gillick stellten sich dabei dem simultanen und direkten Wettbewerb um die Aufmerksamkeitsökonomie der Stadtbewohner wie dies die Werbetafeln und Info-Screens ebenfalls tun.

Die Lichtprojektion (ein Synonym des Kinos) und die Fassadenwerbung (ein Illusionsgenerator der urbanen Stadtraumerfahrung nicht nur von Las Vegas) versinnbildlichten die Verbindung von Film und Architektur als visuelle Generatoren der zeitgenössischen Kultur.

Das konstante Zirkulieren der Passanten und Touristen, das Pulsieren der Lichter, Autos, Rollbänder, Hotelaufzüge im Film stand / wurde (aus)gestellt als ein Aufmerksamkeitsattraktor inmitten des pulsierenden Straßenraumes und trat damit in eine paradigmatische Beziehung mit den tatsächlichen Stadtbewohnern ein. Die Rollen zwischen Betrachter und dem Betrachteten (in einer selbstreferentiellen Mediengesellschaft), Beobachter und dem Beobachteten (in einer Überwachungsgesellschaft) wurden damit indirekt thematisiert, gesampelt und hinterfragt.

Die überwältigende Wirkung der Fassadenwerbung und Lichtreklamen in der Wahrnehmung des städtischen Raumes, ließ die Stadt als ein genuines Konglomerat der Projektionen, Illusionen und Sehnsüchte ihrer Bewohner erscheinen.

Indem die privaten Sehnsüchte in Form von Werbung veröffentlicht, aber auch als Unterhaltung getarnte paranoide Nachrichten auf die Fassadenoberflächen transferiert und projiziert wurden (in Film, Werbung und eben auch der (visuellen) Kunst, traten sie in die Zirkulationskanäle der öffentlichen Attention und Attraktion und erschlossen damit neue *Spielorte* der Kunst. (1)

Medien stellen nun eine scheinbar unerschöpfliche Spielwiese / Spielstätte der zeitgenössischen Kunstproduktion und -Wahrnehmung dar. Im selben Jahr, in dem die *laser art* Ausstellung in Wien stattfand, gestaltete Sarah Morris das Cover der Modezeitschrift (!) *Vogue*, indem sie das Model Kate Moss in schrille Disco-Farben schminkte und sie darauf aus einem Pappbecher Coca-Cola trinken ließ. Dieses Kunstprojekt mit dem Titel FASHION MEETS ART macht deutlich, was dem Zeitschriftenprojekt von Dan Graham im Jahr 1966 (*Homes for America* in *Arts Magazine* 1966-67, eine Kunstzeitschrift (!)) noch verwehrt wurde, dass nämlich „das Museum als Enklave der Kunst längst expandiert ist um in diversen Amalgamierungen wie Film und Kunst, Architektur und Kunst, Mode und Kunst neue Spielstätten zu erobern. Zentral erscheint dabei die Frage besserer Zugänglichkeit und größeren öffentlichen Interesses an kulturellen Ausdrucksformen zu sein.“(2)

(1) z.B. Jenny Holzer; PROTECT ME FROM WHAT I WANT als Piktogrammschrift an einer Gebäudefassade des Times Square in New York, 1986 (Anm.)

(2) Dercon, Chris; Sonnenflügel – Mondtrakt, aus: Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte, Köln 2000, S.65-80; Hg.: Schneede, Uwe, M., S.74

Dieses Modezeitschriftencoverprojekt, wie auch die *laser art* Ausstellungsreihe der Zürich Kosmos Versicherung sind symptomatisch für ein neues Selbstverständnis und einen neuen Umgang mit kreativen Ressourcen in der Kunstwelt. Darin ist die Kunst zu einem Lifestyle-Produkt geworden, das samt dessen Protagonisten offensiv bis aggressiv, jedenfalls strategisch vermarktet und promotet wird sowohl in klassischen Kunsträumen (Galerien, Museen) als auch in medialen Endlosschleifen. Erstaunlich wie subtil dabei die differenzierten Marktbedürfnisse zwischen dem mediatisierten Kommerz und einem elitären Kulturbewusstsein erfüllt werden. (1)

(1) aus einem Pressebericht: „Mit der Realisierung des *laser art* Ausstellungsprojektes gewann die Zürich Kosmos Versicherung den von der Initiative Wirtschaft für Kunst und den ORF etablierten Preis für bestes Kunstsponsoringskonzept. (...) Im Jahr 2000 haben sich 90 Unternehmen mit 108 Projekten und einem Gesamtvolumen von 68,8 Millionen Schilling (umgerechnet 5 Millionen Euro) beworben, wobei „nicht das gesponserte Geld, sondern Faktoren wie Innovationskraft, Qualität und Kreativität für einen Maecenas – Preis ausschlaggebend waren.“

Die neuen Kunstströmungen der 60er Jahre (Konzeptkunst, Aktionismus, etc) erweiterten radikal die traditionellen Produktionsstrategien der Kunst und transferierten die Genealogie eines Werkes weg von dessen Materialität hin zum Herstellungs- und Rezeptionsprozess (hin zu Situation / Aktion). Das Produkt (das eigentliche Werk, dessen Materialität von nun an nicht mehr als Sammlungsgenealogie dienen kann) wich dem Prozess; anstelle der Präsentation wurde das Konzept eingeführt. Die Sprache - „der Text in Aktion“ (1) – als künstlerisches Leitmodell spielte dabei eine wesentliche Rolle. Gerade „die Sprache (der Text) als ein universelles Modell der Wirklichkeitskonstruktion(en)“ (2) eignete sich, um in diversen Amalgamierungen mit der bildenden Kunst, Skulptur, Photographie, Film in neue Kunstformen (Konzeptkunst, Aktionismus, Performance, Fluxus, Happening) zu expandieren.

Die vielfältigen, in der Kunst dieser Jahre erfolgten Grenzüberschreitungen haben auch vor dem (Text- und Bild-)Medium *Buch* nicht haltgemacht. Es ist zu einer eigenständigen, neuen künstlerischen Form entwickelt worden und schließlich zum eigenständigen Kunstobjekt. „Im Unterschied zum herkömmlichen, bloß informativen Katalog versteht sich ein Künstlerbuch selbst als eine künstlerische Arbeit und ist damit als Erscheinungsform zugleich *Ausstellungsort* von Kunst.“ (3)

Diese (institutionskritische) Überlegungen nahm bereits Ende der 30er Jahre Walker Evans vorweg. Als ein sensibler Kenner der (entstehenden) medialen Betriebssysteme im Allgemeinen, aber auch der visuellen Kraft der Photographie gepaart mit jenen medialen Vertriebssystemen im Besonderen, gelang es ihm mit der Herausgabe des Buches zur Ausstellung *American Photographs* diese (die Ausstellung) subversiv zu unterwandern und zeitlich, somit auch kunstgeschichtlich zu überdauern.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen gerade jene Publikationen, die sich zweier Systeme bedienen und sich gleichzeitig davon emanzipieren. Ein Hybrid, das formal nicht nur einer Art der Veröffentlichung dient, die aus traditioneller Sicht nur sekundär die Medien der bildenden Kunst (Malerei, Skulptur, Grafik, Zeichnung, Photographie) nutzt, nämlich dem Buch, sondern darüber hinaus kontextuell das Vertriebssystem Buchmarkt durch das Betriebssystem Kunst ersetzt. Diese Veröffentlichungen versuchen das Medium Buch als Ort der Kunst zu definieren und so Werk und die Vermittlung / Veröffentlichung gleich zu setzen!

Diesen Vorstellungen über neue Formen von Kunst und andere Zugangsweisen der Rezeption kommt nicht nur die Vertriebsform Buch entgegen, als eine Form von Veröffentlichungsstrategie, sondern auch die individuelle Rezeptionssituation beim *Lesen* bzw. *Betrachten* eines Buches.

(1) Sloterdijk, Peter; in einer Vorlesung an der Akademie der bildenden Künste Wien; Institut für Kulturphilosophie und Wahrnehmungslehre (Technologien in der Kunst); 2002

(2) Mackert, Gabriele; *Katalog statt Ausstellung*; Vorlesung im Rahmen des ECM-Lehrgangs

(3) Mackert, Gabriele; *Katalog statt Ausstellung*; Vorlesung im Rahmen des ECM-Lehrgangs

Als integraler Bestandteil der alltäglichen Kommunikation ist mit ihm keine spezifisch ästhetische oder künstlerische Eigenschaft verknüpft. Dies gilt in vergleichbarer Weise für das Interesse von Künstlern in Richtung Zeitung und Zeitschrift, mit dem als Medium der Distribution ebenso experimentiert wurde (Dan Graham; *Homes for America, Arts Magazine* 1966-67) und wird (Sarah Morris; *FASHION MEETS ART, Vogue*, 2000). Dabei ändern sich die Rollen der Autoren- und Herausgeberschaft wie formale Bedingungen eines Kunstwerkes. Der Produktionsbegriff wird in Frage gestellt.

Maßgebliche Künstler der sechziger Jahre haben das Buch für sich entdeckt, weil ihnen eine Kunst der unmittelbaren Einbeziehung des Betrachters vorschwebte, die von diesem eine aktiv-beteiligte Arbeit fordert. Bemerkenswerterweise erfolgte die Aufwertung des Buches zu einem Ort direkter ästhetischer Erfahrung gleichzeitig mit der kritischen Infragestellung des traditionellen Kunstraumes (Institutionskritik; Andrea Fraser, Louise Lawler, Douglas Crimp, etc.).

Die Involvierung der Öffentlichkeit verlangte nach anderen Werk- wie Rezeptionsformen. In den Vordergrund traten dabei gleichzeitig der Prozess des künstlerischen Vorgehens und Denkens. Damit wurden Idee und Konzept dem traditionellen Werk- wie Präsentationsbegriff gegenübergestellt. Die Konzeptkunst privilegierte die Idee gegenüber der Realität des materialisierten Kunstwerks; so ist die kunstgeschichtliche Festschreibung des nicht erschienenen Zeitschriftenartikels *Homes for America* von Dan Graham zu verstehen. Die Wahrnehmungserfahrung wird dabei durch die linguistische Definition ersetzt. Nachdem die Situationen, Aktionen, Fluktuationen schwer im Original festzuhalten / festzuschreiben waren / sind, eröffnen sie ein neues kunstgeschichtliches Manipulationsfeld, das von Graham im konkreten Falle auch bewusst und über mehrere Jahre vielfältig genutzt wurde.

Benjamin Buchloh sieht darin den folgenreichsten Angriff auf die Visualität des Objekts wie auch gegen dessen Warenstatus und Distributionsform. (1) Von nun an „basieren Kunstwerk und Konsumware häufig auf der gleichen visuellen Logik, auf ähnlichen visuellen Denkmustern.“ (2) Dieser Aspekt ist ein Erkennungszeichen der Arbeit einer jungen und geschäftstüchtigen Künstlergeneration, zu der Sarah Morris sicherlich gezählt werden kann. Für sie ist ein professioneller Umgang mit Medien- und Geschäftsleuten genauso Teil der alltäglichen Arbeit wie die Auseinandersetzung mit der Popkultur. Wie subtil mit dem Spannungsfeld Kunstwerk – Konsumware umgegangen wird, „macht Sarah Morris deutlich, wenn sie es eindeutig gutheißt, dass sie und ihre Kunst von Produzenten und Ausstellungsmachern auch benutzt werden.“ (3)

Der Aufstieg der Hypermedien, der Photo- und Filmboom bilden ein bedeutendes Aspekt der Neuformulierung der Beziehung (Kunst-)Werk – (Kunst-)Institution – Öffentlichkeit. Die Rolle des Künstlers und des Publikums steht dabei in einem nicht unwesentlichen Wandel.

(1) Buchloh, Benjamin; Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962-1969, in: Syring, Marie, Luise (Hg.), 1968, *Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, Köln, 1990, S.86-99

(2) Dercon, Chris; *Sonnenflügel – Mondtrakt*, aus: *Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungstätte*, Köln 2000, S.65-80; Hg.: Schneede, Uwe, M.

(3) Grzonka, Patricia; *Clever & smart*, Wochenzeitschrift *Profil*, 23. Oktober 2000

Themen wie *Transparenz* (weg vom white cube - ein Synonym für den Ausstellungsraum, weg von der black box - ein Synonym für den Kinoraum) und *Mobilität* (weg vom *Standbild* hin zu *laufenden* Bildern), aber auch jene *kritische Mobilität* der Betrachter stellen die primäre Leseart des Werkes radikal in Frage. Diese Leseart wird nun an zahlreichen Punkten unterbrochen, von alternativen Lesearten überlagert oder von neuen Ausstellungsgegebenheiten konditioniert. Die Bedeutung dieser modifizierten Lesearten stellt eine der großen Herausforderungen dar: das Spannungsfeld zwischen Bild und Text, zwischen Sehen und Lesen.

Der Ausstellungsraum wandelt sich dabei immer stärker zu einem photographisch - kinematografischen Raum, wobei die Frage nach Beziehung von Ausstellung und seiner Öffentlichkeit immer stärker an Relevanz gewinnt. „Fotos verwandelten sich von Sammlerstücken zu Botschaften, die zu vermitteln und weiterzutragen seien. In der Nachfolge von Andy Warhol, der seine Filme auch eins zu eins, im Rhythmus des Lebens drehte, ließen Millionen von Zeitgenossen ihr Dasein in Webcasts parallel laufen.“ (1)

Die moderne Gesellschaften, deren Öffentlichkeiten sich (selbst) einem radikalen und ständigen Wandel unterziehen, versinnbildlichen par excellence die Dominanz des Prozesshaften gegenüber der (einen Gesellschaft-)Form. Die Tendenzen der modernen Kunst experimentieren bereits seit dem 20. Jahrhundert bewusst mit ihren Öffentlichkeiten, indem sie diverse Medien (Buch, Zeitung, Film, Kino, Internet, etc.) als Austragungsort von Kunst benutzen und damit die Vermittlung / Veröffentlichung dem Werk gleichsetzen.

Hat Walter Benjamin recht: hat die Photographie die (Konditionen der) Ausstellung verwässert, hätte Photographie dort bleiben sollen wo sie ursprünglich herkommt; in Büchern, in Zeitschriften, auf Plakaten und in Archiven? (2)

Im gleichen Masse wie „Film, die Photographie von hochgestochenen, orthodoxen, piktoralistischen Bildtheorien befreit hat...und durch Reflexion, Mediation und Interpretation des Films, der Photographie zu einer neuen Kunstform verholfen hat“ (3) kann es womöglich die Kunst insgesamt durch neue Spielorte, Lesearten und Wahrnehmungskonditionen neue Öffentlichkeiten generieren. Dies kann eine wesentliche Überlebensstrategie sein, in Zeiten des radikalen Ruckzugs der (einen) *öffentlichen Hand* aus diversen gesellschaftlichen Verpflichtungen.

Wie die drei untersuchten Werke und deren spezifische Veröffentlichungssituationen aufzeigen, ermöglicht erst ein kritisches Selbstverständnis und profunde Kenntnis der Betriebs- und Vermittlungssysteme, in den differenzierten Marktsituationen zwischen dem mediatisierten Kommerz und einem elitären Kulturbewusstsein zu agieren. Wie weit dieser Zusammenhang gediehen sei, deutet eine Titelgeschichte an, die Susan Sonntag Ende Mai 2004 für die aktuelle Ausgabe des *New York Times Magazine* verfasste. Das Titelblatt ist fast leer. Kein Folterphoto, keine Schlächterszene. Kleingedruckt auf weißem Grund ist nur der Satz zu lesen: "Die Fotos sind wir." (4)

(1) Mejias, Jordan; Im endlosen Strom der Schreckensbilder; Kritik zu Sonntag, Susan; erschienen in FAZ am 24. Mai 2004; Sonntag, Susan; Die Fotos sind wir; *New York Times Magazine* am 22. Mai 2004

(2) Dercon, Chris; Sonnenflügel - Mondtrakt, aus: Museum 2000 - Erlebnispark oder Bildungsstätte, Köln 2000, S.65-80; Hg.: Schneede, Uwe, M.; hier sinngemäß wiedergegeben

(3) Dercon, Chris; Sonnenflügel - Mondtrakt, aus: Museum 2000 - Erlebnispark oder Bildungsstätte, Köln 2000, S.65-80; Hg.: Schneede, Uwe, M.

(4) Sonntag, Susan; Die Fotos sind wir; erschienen im *New York Times Magazine* am 22. Mai 2004

4. Abstract

Zum photographischen / medialen Bild der amerikanischen Stadt (des 20. Jahrhunderts) in den Arbeiten von Walker Evans (1903-1975), Dan Graham (geb. 1942) und Sarah Morris (geb. 1967).

In der Oszillation zwischen einer Theorieebene und dem tatsächlich Wahrgenommenen und Erfahrbaren versucht die Arbeit eine assoziative Annäherung an das Themenspektrum: *Stadt, Raum, Photographie, Dokumentation, Medien, Wahrnehmung, Öffentlichkeit(en), Manipulation.*

Mittels einer Strategie der radikalen und präzisen Selektivität (Intuition – Integration – Interpretation) werden drei Werke und deren Veröffentlichungssituationen gegenübergestellt: Walker Evans - *American Photographs*, Ausstellung im *Museum of Modern Art*, New York 1938 bzw. das Begleitbuch dieser Ausstellung, Dan Graham - *Homes for America*; Zeitschriftenartikel in *Arts Magazine* 1966-1967 und Sarah Morris - *MIDTOWN* 16mm/DVD 1998 bzw. *AM/PM* 16mm/DVD 1999, Projektionen am Gebäude der Zürich Kosmos Versicherung in 1020 Wien vom November 2000 bis Januar 2001.

Spätestens seit der Pop-Art der 60er Jahre, die die Betriebssysteme der Kunst und der Medien annäherte, beanspruchen deren Protagonisten geschickt und gekonnt ihren Marktanteil an der Produktion – Promotion – und Konsumtion der Kunst.

Wie die drei untersuchten Werke und deren spezifische Veröffentlichungsstrategien aufzeigen, ermöglicht erst ein kritisches Selbstverständnis und profunde Kenntnis dieser Betriebs- und Vermittlungssysteme, in den differenzierten Marktsituationen zwischen dem mediatisierten Kommerz und einem elitären Kulturbewusstsein zu agieren.

5. Bibliografie / Master Thesis / **Theorie**

Barthes, Roland

De l'oeuvre au texte

in: *Revue d'esthétique* 3, 1971

englisch in: *Art After Modernism. Rethinking Representation*, Ed. Brian Wallis

The New Museum of Contemporary Art, New York 1984

Buchloh, Benjamin

Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik.

Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962-1969

in: Syring, Marie, Luise (Hg.), 1968, *Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, Köln, 1990

Dercon, Chris

Sonnenflügel - Mondtrakt

in: *Museum 2000 - Erlebnispark oder Bildungsstätte*, Köln 2000, S.65-80; Hg.: Schneede, Uwe, M.

Flusser, Vilém

Für eine Philosophie der Fotografie

Göttingen: *European Photography*, 1992

Grzonka, Patricia

Clever & smart

Wochenzeitschrift *Profil*, 23. Oktober 2000

Mackert, Gabriele

Katalog statt Ausstellung

Eine Vorlesung im Rahmen des ECM-Lehrgangs; SS 2004

Mejias, Jordan

Im endlosen Strom der Schreckensbilder; Kritik zu Sontag, Susan

erschienen in *FAZ* am 24. Mai 2004

Sontag, Susan; *Die Fotos sind wir*; *New York Times Magazine* am 22. Mai 2004

Pai, Hyungmin

The portfolio and the diagram: architecture, discourse, and modernity in America

Massachusetts Institute of Technology, 2002

Sontag, Susan

Die Fotos sind wir

erschienen im *New York Times Magazine* am 22. Mai 2004

Sontag, Susan

On Photography

Die amerikanische Originalausgabe erschien 1977 im Verlag Farrar, Straus & Giroux, New York

America, Seen Through Photographs, Darkly

Sontag, Susan

Über Fotografie, Amerika im düsterem Spiegel der Fotografie

Fischer Taschenbuch Verlag, 12. Auflage, Dezember 2000

Steinhauser, Monika

Ansicht Aussicht Einsicht; Architekturphotographie

Hrsg. Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Richter Verlag, Düsseldorf 2000

Museum Bochum (29.1.-12.3.2000), Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (2.4.-28.5.2000)

Trummer, Thomas

Aufnahmen; Fotografische Recherchen in der Stadt

Stadt, Fotografie und künstlerische Recherche, Vorwort S.7-8

Österreichische Galerie Belvedere, Wien; Hrsg.

Atelier im Augarten, 15. April bis 27. Juni 1999

Weibel, Peter Hrsg.

Kairos und Kontingenz in der Fotografie am Beispiel Jean Baudrillard

Nachwort im Katalog Jean Baudrillard *Im Horizont des Objekts* Fotografien 1985-1998

Hatje Cantz Publishers / Neue Galerie Graz 1999; S.194

Willi, Adam

Der Betrachter entscheidet; im Gespräch: Thomas Ruff

In: *Kultur Joker*, 4.4.-17.3.1994, H. 9/10, S.46

Bibliografie / Master Thesis / **Walker Evans**

Brix, Michael und Mayer, Birgit; Hrsg.

Walker Evans, Amerika, Bilder aus den Jahren der Depression

Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 15. August-15. Oktober 1990

Schirmer / Mosel 1990

Chevrier, Jean-Francois, Sekula, Allan, Buchloh, Benjamin H.D.

Walker Evans & Dan Graham

Katalog zur Ausstellung; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; Musées de Marseille; Whitney Museum of American Art; Witte de With, 1992

Evans, Walker

American Photographs, mit einem Essay von Lincoln Kirstein

Museum of Modern Art, New York, 1938

Hill, John, T. & Mora, Gilles

Walker Evans - Der unstillbare Blick; Die endgültige Monographie

John T. Hill / Gilles Mora

Schirmer / Mosel 1993; München Paris London

Szarkowski, John

Walker Evans

Vorwort im Katalog zur Ausstellung; Museum of Modern Art, New York; 1971

Thompson, Jerry L.

Walker Evans at Work

745 Photographs together with Documents, Selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes

With an Essay by Jerry L. Thompson

Harper & Row, Publishers

Bibliografie / Master Thesis / **Dan Graham**

Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art
Herausgegeben in *Artforum*, Februar 1979

Brouwer, Marianne; Müller, Markus; Buchloh, Benjamin H.D., Duve, Thierry de u.a.: Graham, Dan
Werke 1965-2000
Kunsthalle Düsseldorf (Hg.), Düsseldorf 2003; 13. Oktober 2002 bis 5. Januar 2003
Richter Verlag, Düsseldorf 2001

Buchloh, Benjamin
Dan Graham – Ausgewählte Schriften
Ulrich Wilmes (Hg.)
Oktagon Verlag, Stuttgart 1994

Chevrier, Jean-Francois
Photo-Kunst; Arbeiten aus 150 Jahren
Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart; 11. November 1989 bis 14. Januar 1990

Graham, Dan; *The Suburban City*
Zittel, Andrea; *Living Units*
Museum für Gegenwartskunst Basel, 26. Oktober 1996 – 2. Februar 1997
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 13. März – 27. April 1997

Hatton, Brian
Dan Grahams Verhältnis zur Architektur
in Dan Graham; *Werke 1965-2000*, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2003

Metzger, Rainer
Kunst in der Postmoderne: Dan Graham
Köln: König 1996

Prince, Richard
Spiritual America
New York / The Valencian Institute of Modern Art (IVAM), Valencia, Spanien, 1989

Venturi, Robert
Komplexität und Widerspruch in der Architektur
Klotz, Heinrich Hrsg.; Vieweg 1978

Venturi, Robert und Brown, Scott
Lernen von Las Vegas
Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt
Conrad, Ulrich Hrsg.; Bauwelt Fundamente 53, Vieweg & Sohn 1979

Winzen, Matthias; Hrsg.
Thomas Ruff
Fotografien 1979-heute
Walter König, Köln 2001

Bracewell, Michael
Sarah Morris' kultureller Kontext
In: Sarah Morris - Modern Worlds
Paperback, Museum of Modern Art, Oxford, 1999

Jones, Ronald
Sarah Morris, Capital
Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart -
Berlin, 31. Mai – 15. Juli 2001, Köln, Oktagon 2001

Klein, Joe
Washington – der formelle Regierungssitz eines informellen Landes
Parkett 61, 2001

Prinzhorn, Martin
Fast; Die Abstraktion der Sarah Morris
Parkett 61, 2001

Thyrza, Nicholas Goodeve
Aus dem Blickwinkel des Speed-Junkies
Parkett 61, 2001

Wineklman, Jan
Eine Semiotik der Oberfläche
In: Sarah Morris - Modern Worlds
Paperback, Museum of Modern Art, Oxford, 1999

Zürich Kosmos Versicherungen AG, Hrsg.
Zur Ausstellungsreihe *laser art*
Kuratiert von Barbara Steffen
Sarah Morris AM / PM
1. November 2000 bis 31. Januar 2001, 1020 Wien, Lasallstraße 7

Bürgi, Bernhard; *Urbane Codes*
Diederichsen, Diedrich; *Upodown-Downdown*
Sarah Morris im Gespräch mit David Daniel
Katalog zur Ausstellung: Sarah Morris
Kunsthalle Zürich 7.06.-13.08.2000

6. Anhang / Bild_ und Textmaterial / Walker Evans / Dan Graham / Sarah Morris

Walker Evans (1903-1975)



Wahrnehmungsfelder *Text* **oder** *Bild*

Dan Graham (geb. 1942)



Wahrnehmungsfelder *Text und Bild*

Sarah Morris (geb. 1967)



Wahrnehmungsfelder *Text im Bild*

Zur Rolle der Photographie in den USA der 30er Jahre - *Straßenwerbung*



Walker Evans, *Underground*
New York, 1938 und 1941



American Photographs-das Buch

WALKER EVANS
AMERICAN
PHOTO-
GRAPHS

THE MUSEUM OF MODERN ART

WALKER EVANS
AMERICAN
PHOTOGRAPHS

WITH AN ESSAY BY LINCOLN KIRSTEIN

THE MUSEUM OF MODERN ART

Anhang / Bild_ und Textmaterial / Walker Evans / **Dan Graham** / Sarah Morris

Dan Graham, *Homes for America*, Arts Magazine, Dezember 1966-Januar 1967



Homes for America

D. GRAHAM
 Belfrylain Garden City
 Brooklawn Garden City Park
 Cobble Greenlawn
 Colonial Manor Island Park
 Fair Haven Levittown
 Fair Lawn Middletown
 Greenfield Village New City Park
 Green Village Pine Lawn
 Plainborn Plainview
 Pleasant Grove Plandome Manor
 Pleasant Plains Pleasantville
 Sunset Hill Garden

Large scale "trailer" housing developments are located everywhere. They are created everywhere. They are not necessarily based on existing structures or on existing units. These projects date from the end of World War II when it was found that a certain type of housing was needed. The California Method was developed to quickly build complete housing units. The California Method was developed to advance the general public and to give them the right to own a home. The California Method was developed to give them the right to own a home. The California Method was developed to give them the right to own a home.

Each house in a development is a lightly constructed "shell" although the fact is often overlooked by the (shell) brick walls. Shells can be added or subtracted easily. The standard shell is a box or a series of boxes, sometimes completely called "hill houses." When the box has a sharply oblique roof it is called a Cape Cod. When it is longer than wide it is a "ranch." A two-

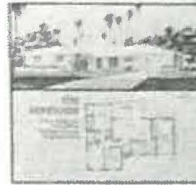
story house is usually called "colonial." If it consists of contiguous boxes with one slightly higher elevation it is a "split level." Such stylistic differentiation is *adventitious* to the basic structure (with the possible exception of the split level whose plan simplifies construction on discontinuous ground levels). There is a recent trend toward "two home homes" which are two boxes split by adjoining walls and having separate entrances. The left and right hand units are mirror reproductions of each other. Often sold as private units are strings of apartment-like, quasi-discrete cells formed by subdividing laterally an extended rectangular parallelepiped into as many as ten or twenty separate dwellings.

Developers usually build large groups of individual homes sharing similar floor plans and whose overall grouping possesses a discrete flow plan. Regional shopping centers and industrial parks are sometimes integrated as well into the general scheme. Each development is sectioned into blocked-out areas consisting a series of idealized or sequentially related types of houses, all of which have a uniform or adjusted setbacks and lot plans. The logic of this type of development part to the entire plan follows a systematic plan. A development typically limited, set number of house models.

1975 D. GRAHAM, INC. 1975 D. GRAHAM, INC.

For instance, Cape Coral, a Florida project, advertises eight different models:

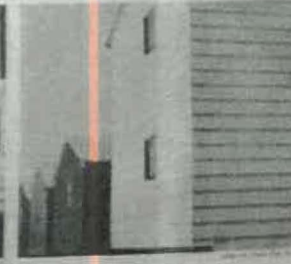
- A The Sonata
- B The Concerto
- C The Duet
- D The Ballet
- E The Prelude
- F The Serenade
- G The Nocturne
- H The Rhapsody



In addition, there is a choice of eight exterior colors:

- 1 White
- 2 Moonstone Grey
- 3 Nickel
- 4 Seafoam Green
- 5 Lawn Green
- 6 Bamboo
- 7 Coral Pink
- 8 Colonial Red

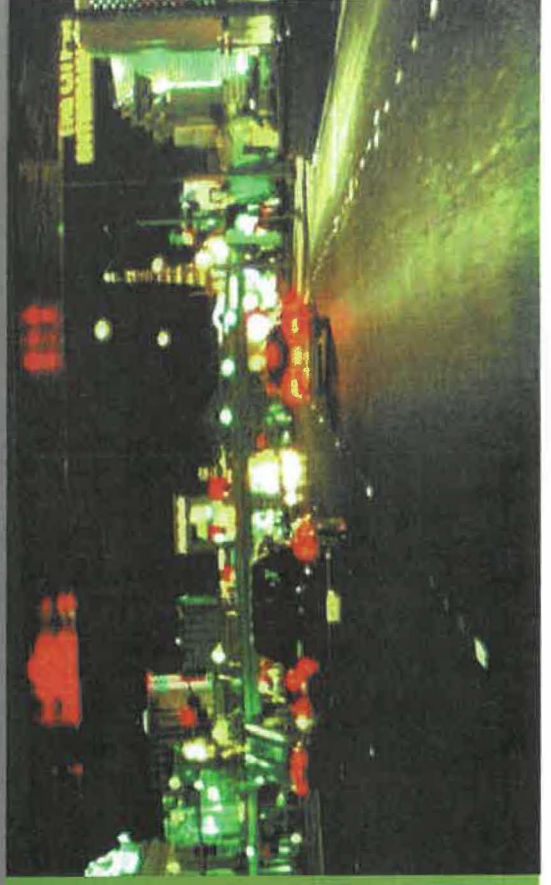
As the color series usually varies independently of the model series, a block of eight houses utilizing four models and four colors might have forty-eight times forty-eight or 2,304 possible arrangements.



zürich kosmos
laser art

sarah morris

AM/PM



sponsor's statement

Mit dem zweiten Projekt unserer Kunstinitiative **zürich kosmos laser art** setzen wir unseren Weg fort, durch Engagement für zeitgenössische Kunst und insbesondere deren Präsentation im öffentlichen Raum unsere Unternehmensphilosophie unter Beweis zu stellen, die wir kurz mit „Offen dem Neuen gegenüber und aktive Gestaltung des Wandels“ umschreiben möchten.

Die Erkenntnis über die Bedeutung der Kunst als wesentliches Element gesellschaftlichen Wandels steht heute zwar außerhalb der intellektuellen Diskussion, in der Öffentlichkeit beginnt sie sich aber erst langsam zu verbreiten. Mit unserem Bekenntnis zu experimentellen Formen der Kunst, insbesondere unter Verwendung des Mediums Laser – light amplification by stimulated emission of radiation – gehen wir daher bewusst das Risiko ein, zumindest anfänglich auf gesellschaftliches Verständnis zu stoßen, umso mehr als der öffentliche Raum unserer Projektionsfläche in der Lasselestrasse den Schutz der Museen vermerdet. Als logische Konsequenz aus der möglichen Diskrepanz unseres Anspruchs, über das Phänomen Kunst eine wahrnehmbare unternehmerische Botschaft zu vermitteln, und einer erst wachsenden Rezeptionsbereitschaft ergab sich die Entscheidung, dieses Kunstprojekt auf drei Jahre mit neun verschiedenen Künstlern zu planen.

Mit Sarah Morris stellt sich eine junge, international bereits äußerst anerkannte Künstlerin der Herausforderung, das zugrunde liegende Konzept von **zürich kosmos laser art** ihrem künstlerischen Verständnis entsprechend zu verwirklichen. Dabei trifft sich die Thematik vieler ihrer bisherigen Arbeiten, sowohl im Film als auch im gemalten Bild, mit den Intentionen unseres Projekts. Sarah Morris verarbeitet sozusagen den öffentlichen Raum, insbesondere urbane Extreme wie New York und Las Vegas, mit überzeugenden Ausdrucksmitteln zu einer dichten und spannenden künstlerischen Aussage. Wir geben ihre Message in der Lasselestrasse der Öffentlichkeit wieder zurück.

Der Vorstand der Zürich Kosmos Versicherungen AG

With the second project in our initiative **zurich kosmos laser art**, we as an enterprise with a long tradition, continue on our path of demonstrating our corporate philosophy – “open to innovation and actively shaping change”, to put it briefly – through dedication of contemporary art and particularly to it's presentation in public space.

The recognition of the significance of art as a crucial element of societal change is today no longer even a part of the intellectual discourse, and yet this realization is only first starting to reach the awareness of the general public. With our dedication to experimental forms of art, and especially to those involving the use of the laser (light amplification by stimulated emission of radiation), we are thus consciously taking the risk that our project may at least initially be underappreciated, all the more so because the public space containing our projection surface is located in Lasselestrasse and avoids the sanctuary of the museum. As a logical consequence of the possible discrepancy between our expectations regarding the feasibility of transmitting a perceivable corporate message through the phenomenon of art and a receptivity that is just starting to grow, we have decided to schedule this art project to run for three years and to feature nine artists.

Now the young but already internationally highly renowned artist Sarah Morris has set herself the challenge of realizing the fundamental **zurich kosmos laser art** concept within the context of her own understanding of art. In the process, the themes of much of her previous work, in both film and painting, converge with the intentions of our project. One could say that Sarah Morris processes public space, particularly that of urban extremes like New York and Las Vegas, in her use of convincing modes of expression to make a concise and exciting artistic statement. In Lasselestrasse we are giving her message back to the public.

Managing Board of Zürich Kosmos Versicherungen AG

curator's statement

Im Rahmen des zweiten **zürich kosmos laser art**-Projekts bietet sich die Möglichkeit, das Instrument des Lasers wieder anders kennen zu lernen. Während der erste Künstler des Projekts, Robert Wilson, mit dem Laser als Zeichenstift direkt auf dem Videofilm arbeitete, wird Sarah Morris den Laser in einem anderen Kontext verwenden.

In ihrem Film „AM/PM“ präsentiert die amerikanische, in London lebende Filmemacherin und Malerin Sarah Morris das utopische Bild der aus der Illusion erschaffenen fast irrealen Welt von Las Vegas. Die megalomane Architektur und die glamouröse Lichterwelt dieser Stadt versinnbildlichen die amerikanische „entertainment society“, in der man „fun and action“ erleben kann. Während Sarah Morris in ihrem ersten Film „Midtown“, der 1998 entstanden ist, sich mit der „corporate culture“ in Manhattan auseinandersetzt, wird Las Vegas als die Metropole der Unterhaltung angesehen, in der Konsumrausch, Unterhaltungssucht und Massenkultur gemeinsam im Zentrum stehen. Die Dimensionsunterschiede zwischen Mensch und Architektur lassen den Betrachter fast gänzlich in Anonymität untergehen. Nicht der Mensch steht im Mittelpunkt, sondern die künstliche Lichterwelt. Die Künstlerin richtet den Fokus auf diese Scheinwelt, in der das Individuum einerseits in der Masse untergeht, andererseits bewusst verschwindet. Sobald der nächtliche Glamour und Rausch vorbei sind, bleibt die Leere dieses Zeitvertreibs zurück.

Die vorrangige Aufgabe des Lasers und der bisher häufigsten Verwendung ist es, durch das Strahlen verschiedener Farben Aufmerksamkeit zu erzeugen, die beim Betrachter hervorgerufen wird. Die Künstlerin schließt so dieser ursprünglichen Verwendung des Lasers an, indem sie das Gebäude von Zürich Kosmos von außen bestrahlt und somit den Laser, um Abwechslung und Spektakel zu erzeugen, in kommerziellen Kontext setzt.

Der Film „AM/PM“ wurde in den Einzelausstellungen der Künstlerin in der Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig und der Kunsthalle Zürich im Sommer 2000 erstmalig gezeigt und wird hier – als einziger Ausstellungsort in Österreich – zu sehen sein.

Barbara Steffen / Kuratorin

The second **zurich kosmos laser art** project offers an opportunity to get to know the laser from a different angle. While the project's first artist, Robert Wilson, worked with the laser as a drawing pen directly on the video film, Sarah Morris will use the laser in a different context.

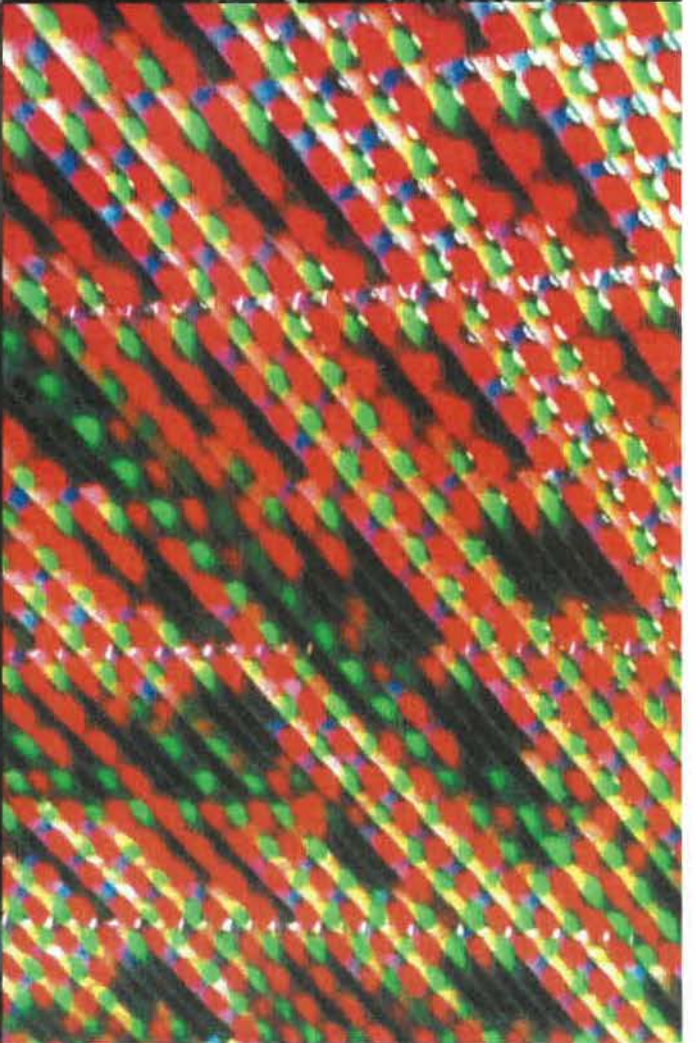
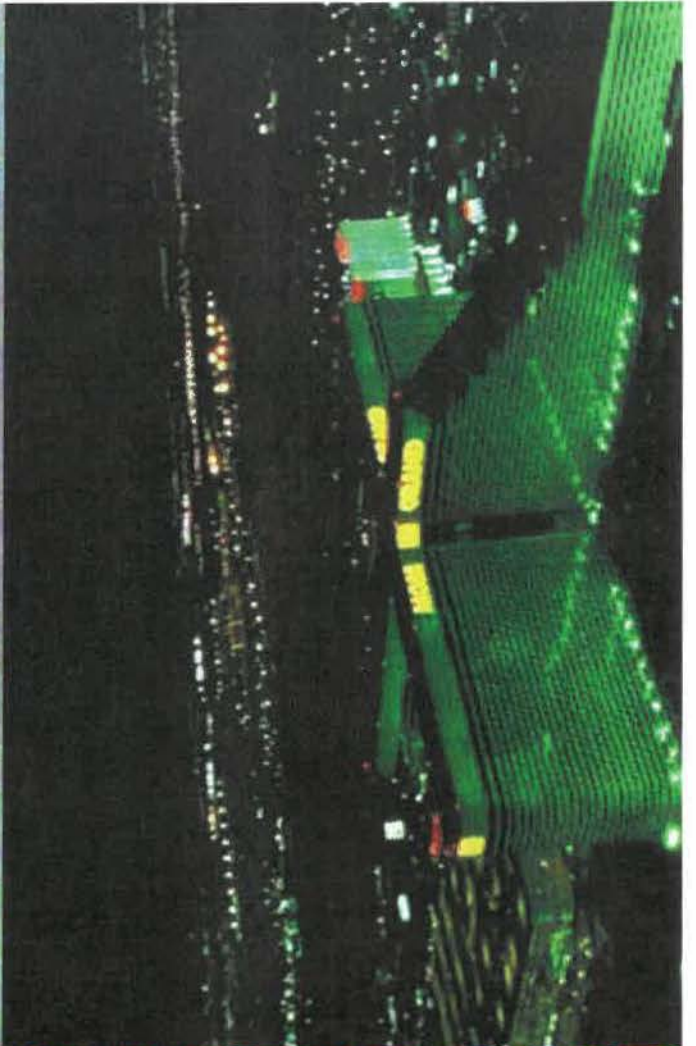
In her film “AM/PM”, the London-based American film-maker and painter Sarah Morris presents the utopian image of creation out of illusion, the almost unreal world of Las Vegas. This city's megalomaniac architecture and glamorous sea of lights symbolize the American entertainment society, where fun and action are continuously available. While in “Midtown”, the artist's first film which was created in 1998, Sarah Morris dealt with corporate culture, she interprets Las Vegas as the entertainment metropolis, with the intoxication of consumerism, the addiction to entertainment and the culture of the masses together at its center. The difference in scale between the individual person and the architecture let the viewer sink into almost complete anonymity. It is not the person who is at center stage, but the artificial sea of lights. The artist focuses on this illusionary world, in which the individual both fades into the crowd and consciously disappears. As soon as the nocturnal glamour and intoxication have passed, the emptiness and alienation of this diversion are what remain behind.

The laser's primary role, and the use to which it has most often been put, is to attract attention that is stimulated in the observer through the projection of various colors. The artist is underscoring the laser's original use to create distraction and spectacle in a commercial context.

The film “AM/PM” was shown for the first time in a one-person show at the Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig and the Kunsthalle Zürich in the summer of 2000. Here it is seen in its only Austrian venue.

Barbara Steffen / Curator





interview

Sarah Morris / Barbara Steffen

BS: Ihr neuestes Werk, der Film „AM/PM“, der bei Ihrer Ausstellung in der Kunsthalle Zürich präsentiert wurde, zitiert die ultimative amerikanische Unterhaltungskultur und spielt in einer utopisch anmutenden Stadtlandschaft. Die traditionelle Ästhetik der „entertainment culture“, etwa von Disneyland oder Coney Island, würde eine Menschenmenge zeigen, die sich gut amüsieren und unterhalten lässt. Sie haben einen ganz anderen Zugang gefunden und zeigen so gut wie keine Menschen. Woher kommt Ihr Interesse für diese immer andauernde Unterhaltungswelt, und warum haben Sie sich entschieden, auf diese Weise damit umzugehen?

SM: Die Filme sind Teil einer Serie. Meine ursprüngliche Idee war, Dinge aufzuzeigen, die normalerweise nicht dokumentiert werden, gleich ob es das Foyer vom Grand Hyatt Hotel oder eine vor einem Gebäude rauchende Frau ist. Es war mir immer bewusst, dass es interessant wäre, diese Art von Situationen zu dokumentieren. Keiner sonst macht das, weil es so offensichtlich ist. Die Dinge ändern sich schneller, als wir glauben. Als ich heuer im Frühjahr nach Las Vegas fuhr, wurde mir gesagt, dass die Hotels in einem sechzehnmonatigen Zyklus Veränderungen unterworfen sind. Solche Details finde ich faszinierend: beschleunigte Veränderung. Las Vegas bevorzugt die Ablenkung gegenüber der Konzentration als Wahrnehmungsmodus, und dies ist klarerweise eine ganz geschickte kommerzielle Strategie. Ablenkung hat das Potenzial, befreiend zu sein und in der Kunst auf eine parallele Weise Verwendung zu finden.

BS: Würden Sie Ihre Arbeit als eine Art „Neo-Pop“ charakterisieren? Es scheint mir, dass Ihr Werk nicht nur sehr amerikanisch ist, sondern sich auch auf die Populärkultur bezieht. Nur jemand, der wirklich versteht, was amerikanische Kultur heute bedeutet, kann das machen.

SM: Ich finde Widerspruch toll. Amerikanische Kunst hatte immer mit Widerspruch zu tun. Ich denke nicht wirklich in Kategorien – zumindest nicht in kunstgeschichtlichen –, ich glaube jedoch, dass das Werk mehr Distanz in Bezug auf dessen Inhalt schafft.

BS: In Ihren Filmen, „Midtown“ und „AM/PM“, beziehen Sie das Element der zeitgenössischen Stadtlandschaft mit ein. Im einen handelt es sich um „corporate culture“ („Midtown“), im anderen um eine stumpfe Unterhaltungswelt für die Massen. Was haben beide dieser Welten gemein?

SM: Alles. „corporate culture“ entwirft und durchzieht unsere Freizeit. Las Vegas wird von MBAs entworfen. Ironischerweise wird nichts dem Zufall überlassen, trotz der Verlockung des Glücksspiels. Beide Filme werden zum Beispiel von Touristen und Arbeitern bevölkert.

BS: Your most recent work, the film “AM/PM”, which was shown at your exhibition at the Kunsthalle Zürich, shows the ultimate American entertainment culture and is set in an almost utopian looking urban landscape. The traditional aesthetic of entertainment culture, for instance that of Disneyland or Coney Island, would show lots of people “happily” amusing themselves and being entertained. You took a completely different approach. What made you interested in the subject of continuous entertainment, and why did you decide to handle it in this way?

SM: The films are part of a series. My initial idea was to expose things which are not normally documented. Whether it is the lobby of the Grand Hyatt or a woman smoking outside of a building. I have always been aware that it would be interesting to document these kinds of situations. It's so obvious that no one ever does it. Things are changing faster than we think. When I went out to Las Vegas earlier this year, I was told that the hotels are on a sixteen-month cycle of change. That's the type of detail I find fascinating: accelerated change. Las Vegas also privileges distraction over concentration as a mode of perception. This is obviously a highly sophisticated commercial strategy. Distraction has the potential to be liberating and to be used in a parallel way for art.

BS: Would you consider your work a kind of “Neo-Pop”? It seems to me that your work is not only very American, but that it also is related to popular culture in a way that could only be achieved by someone who understands what American culture really means today.

SM: I think contradiction is great. American art has always dealt with contradictions. I don't really think in categories – at least not in art historical ones – but I do think there is more distance created by the work in relation to its subject matter.

BS: In both of your films, “Midtown” and “AM/PM”, you include the creation of “contemporary urbanity”. One is about corporate culture (“Midtown”), the other about a kind of a rather bleak entertainment world for the masses. What do both worlds have in common?

SM: Everything. Corporate culture designs and strategizes our leisure time. Las Vegas is designed by MBAs. Nothing is left to chance, ironically, despite the allure of gambling. For instance, tourists and the work force populate both films.

BS: Your film “AM/PM” obviously deals with time, as the title suggests, or rather with the question of putting one's life in the context of time and speed. Both films deal with time in a very different but yet very similar way. Whereas in “Midtown” everything takes place dur-

BS: Ihr Film „AM/PM“ hat offensichtlich mit Zeit zu tun, wie schon der Titelsagt – oder eher damit, das eigene Leben in den Kontext von Zeit und Geschwindigkeit zu stellen. In beiden Filmen setzen Sie sich mit der Zeit auf eine sehr unterschiedliche und doch wieder sehr ähnliche Weise auseinander. Während in „Midtown“ alles bei Tageslicht stattfindet und ziemlich hektisch, gestresst und schnell zugeht, finden sich in „AM/PM“ lange Zeitverzögerungen, Langeweile unter den Sonnenbadenden und langsame Fortbewegung der Autos zu Mittag. Sie zeigen uns eine Freizeitwelt, die mehr wie eine Welt der Gelangweilten aussieht, die sich in einer Kunstwelt wie Las Vegas amüsieren. Welchem Zweck dienen die Bilder, die Sie uns zeigen?

SM: Die Zeitdauer ist etwas, das für mich sehr ähnlich funktioniert wie Maßstab oder Farbe. „AM/PM“ reicht von der Nacht in den Tag hinein, wobei der Tag als ein Relikt der Nacht vorkommt. Nichts scheint Grenzen zu haben; alles ist ausgeplant, strategisch entworfen, um einen zu gewinnen, zu verführen. Dieses Gefühl der Zeitlosigkeit ist eine Strategie für sich, um Loslassen zu erzwingen, um die Geldbörse zu öffnen.

BS: In Ihrem Interview im Zürcher Katalog sprechen Sie von der „Ablenkung als Strategie“. Können Sie beschreiben, wer diese Strategie verwendet und mit welchem Grund?

SM: Ablenkung galt im Vergleich zu Kognition und Funktion immer als etwas Negatives. Es interessiert mich mehr, diese Strategie zu verwenden und dabei darauf zu achten, welche Widersprüche im Mangel an Konzentration enthalten sind. Ablenkung wird immer dazu verwendet, die Konsumenten zu kontrollieren, sozusagen um sie daran zu hindern, eine Bar, ein Geschäft oder was immer zu verlassen. Kunst kann diese Mechanismen ebenfalls verwenden, um interessante Lösungen zu erzielen. Je länger man jemanden im Einflussbereich halten kann, desto mehr Gelegenheit hat man, auf ihn zu wirken.

BS: Den Soundtrack zu Ihren beiden Filmen nahm Ihr Mann und Künstler Liam Gillick auf und mischte ihn selbst. In „AM/PM“ erinnert er mich an eine typische 70er-Jahre-Filmmusik. Wie wichtig ist die Musik in Ihrer Arbeit?

SM: Liam kombinierte Elemente von Quellen, die mich bereits interessierten hatten. Aber ich habe mich in den Prozess nicht stark eingemischt. Er nahm nur Hinweise auf und schuf etwas, das parallel zu den Filmen funktioniert und nicht mehr abhängig von den Bildern ist, als die Bilder von der Musik sind.

BS: Obwohl Ihre Filmarbeit und die korrespondierenden Gemälde aus der Populärkultur stammen, scheinen sie bezüglich der Architektur und ihrer Formen eine abstrakte Qualität zu haben. Wie weit sind Ihre Gemälde von den realistischen Szenarien Ihrer Filme entfernt?

SM: Ich fühle mich von dem Gebrauch von Archetypen und der Schaffung einer ikonischen Bildersprache ziemlich angezogen – Identifizierungsmaterial, das schon mit Bedeutung

ing the day and is rather hectic, stressed and speedy, in „AM/PM“ one can find long time delays, boredom among the sunbathers and slow movement of the cars at midday. You are showing a world of leisure which looks more like a world of bored people, amusing themselves in an artificial world like Las Vegas. What is the purpose of these images you are showing us?

SM: Duration of time is something that functions like scale or color for me. In „AM/PM“, the duration goes from night to day, where day seems like a hangover of the night. Nothing seems to have borders; everything is planned, strategically designed to win you over, to seduce you. This feeling of timelessness is itself a strategy to make you let go, to make you open your wallet.

BS: In your interview in the Zürcher catalogue you speak of „distraction as strategy“. Can you describe who uses that strategy and for what reason?

SM: Distraction was always thought of as a negative in relation to cognition and to functioning. I am more interested in using that strategy and trying to look at what contradictions are inherent in the lack of concentration. Distraction is used all the time with consumers to control them, say, from leaving the bar or the store or whatever it may be. Art can also use these mechanisms for interesting ends. The longer someone stays in the room, the more chance you have at influencing them.

BS: Your husband, the artist Liam Gillick, mixed and recorded the soundtrack of both films. In AM/PM it reminds me of the typical '70s film music. How important is the music in your work?

SM: Liam combined elements from sources that I was already interested in. But I didn't dominate the process. He just took cues and ideas from me and created something that could function in parallel to the films and is no more dependent upon the images than the images are dependent upon the music.

BS: Even though your film work and the corresponding paintings are taken from pop culture, they seem to have an abstract quality to them in terms of the architecture and its form. How much are the images of your paintings removed from the realistic scenery in the films?

SM: I am quite attracted to the use of archetypes and the creation of iconic imagery – identifying material that is already loaded in terms of meaning – from an aerial photo of Spaghetti Junction to the visual overload of the Las Vegas strip. The word paintings are a good example of this. They are flexible in terms of meaning, adapting and shifting depending upon the perspective of the viewer. Paintings like these are an open text into which you can load whatever you want. This approach, alongside the slew of fragmentary images, cre-

aufgeladen ist – angefangen von einer Luftaufnahme der Spaghetti Junction bis zur visuellen Überflutung des Las Vegas Boulevards. Die Wortbilder sind ein gutes Beispiel dafür. Sie sind im Bezug auf Bedeutung flexibel, indem sie sich je nach Perspektive des Betrachters ändern und anpassen. Gemälde wie diese sind ein offener Text, den man mit allem, was man will, aufladen kann. Diese Vorgangsweise, gemeinsam mit der Anhäufung von Bildfragmenten, schafft einen Raum zwischen dem Betrachter und dem Werk, den man mit eigenen Inhalten füllen kann. Aber die Gemälde sind nur dann erfolgreich, wenn zerschlagene Ausgangsideen in ein vereinheitlichtes Kunstwerk eingearbeitet werden. Ich versuche eine neue ikonische Bildersprache zu erfinden, die ich aus flüchtigen Blicken auf die zeitgenössische Realität beziehe. Ich möchte ein Nachbild dieser Erfahrungen schaffen. Die Filme basieren auf der Art, wie ich das Leben von Tag zu Tag angehe, wie ich Situationen umkreise und einen Weg aus visuellen Fragmenten konstruiere. Die Gemälde sind eine andere Verarbeitungsebene – ein Universum der Vereinfachung, in dem das Durchschauen der Wirkungsweise von Bildern, die zirkulieren und konsumiert werden, eine wichtige Rolle spielt. Während die Gemälde und die Filme von verschiedenen Ebenen ausgehen, so liegen ihnen doch dieselben Wirkungsweisen zugrunde – nicht eine Beschreibung der Oberfläche der Dinge, sondern eine Bloßlegung ihrer Struktur.

BS: Als Sie von der Idee, den Laser zu benutzen, hörten, was interessierte Sie am Laser in Verbindung mit Ihrer Filmarbeit?

SM: Dass diese Technologie aus der Welt des Kommerzes stammt.

BS: Ein Gemälde wie „Rio“ – von 1999 – kann man als eine Schrägansicht eines Bürogebäudes betrachten, auf der man den Vorderteil und die fliehende Seite des Gebäudes samt deren perspektivisch wiedergegebenen Fensterreihen sieht. Jedoch setzen sich die horizontalen Bänder der Fassade an der rechten Bildseite fort, wo sie nicht mehr in das perspektivische System passen. Nun aber ist das Bild aus einer Mischung von referenziellen und abstrakten Linien zusammengesetzt. Wie würden Sie dieses Zusammenspiel zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion in Gemälden wie „Rio“ beschreiben?

SM: Das „Rio“ in Las Vegas verkörpert folgende Frage: Wie viele verschiedene Städte enthält die, in der wir uns gerade befinden? Las Vegas ist ein facettenreiches Gebilde, da es jede Stadt und jede Verlockung benutzt, um uns zum Betreten zu zwingen. Ich wechsele gerne die Bezugspunkte in den Gemälden, um die Stabilität zu untergraben, und gleichzeitig habe ich ein Gesamtkonzept.

ates a space between the viewer and the work that you can fill with your own content. But the paintings only succeed when shattered starting points are worked into a unified art work. I try to create a new language of iconic images derived from glimpses of contemporary experience. I want to create an afterimage of those experiences. The films are based on how I go about living day to day, circulating through situations and constructing a path out of visual fragments. The paintings are another level of processing, a universe of simplification through the recognition of the effects that result from images being circulated and consumed. So while the paintings and the films start at different levels they are both revealing the same set of effects. Not a description of the surface of things, but an exposure of their structure.

BS: When you heard about the idea of using the laser, what made you interested in the laser in conjunction with your film work?

SM: This technology is of the commercial worlds.

BS: A painting like “Rio”, from 1999, can be considered to represent an over-edge view of an office building, showing the front and the receding side of the building with its rows of windows rendered in perspective. The horizontal bands of the front of the building, however, continue on the right of the painting, where they don't fit into the perspectival system. So the painting is constituted of a mix of referential and abstract lines. How would you describe this interplay of referentiality and abstractness in paintings like “Rio”?

SM: The “Rio” in Las Vegas embodies that question: How many different cities are contained inside the one we are in? Las Vegas is multiple, as it uses every city and every hook to make you enter. I like to shift the reference points in painting so as to deny stability and at the same time have a master plan.



Sarah Morris: “Rio” (with Palms) [Las Vegas], 2000
Gloss household paint on canvas, 214 x 214 cm
Courtesy Jay Joplin / White Cube, London

biographie / biography

- 1967 Geboren / Born UK (American)
1989 Brown University, B.A.
1990 Whitney Museum of American Art Independent Study Program
2000 American Academy – Philip Morris Award, Berlin Prize Fellow

Lebt und arbeitet in London und New York
Currently lives and works in London and New York

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

- 2000 Rumjungle, White Cube, London
Sarah Morris, Kunsthalle, Zürich
Sarah Morris, Girlfriend, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig
Midtown and AM/PM, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania
- 1999 Sarah Morris, Museum of Modern Art, Oxford
Sarah Morris, Friedrich Petzel Gallery, New York
- 1998 Sarah Morris, Galerie Max Hetzler, Berlin
Sarah Morris, Le Consortium, Centre d'Art Contemporain, Dijon
- 1996 Drawings, Anton Kern, New York
One False Move, Jay Jopling/White Cube, London
- 1994 Try God, Nicole Klägsbrun, New York

Gruppenausstellungen / Group Exhibitions

- 2000 Twisted: Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Painting, Stedelijk Van AbbeMuseum, Eindhoven
What If: Art on The Verge of Architecture and Design, Moderna Museet, Stockholm
- 1999 Sans Reserve 1, Musées d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg Frieze, Institute of Contemporary Art, Boston
Post-hypnotic, University Galleries of Illinois State University, Illinois, MAC, Dallas and Chicago Cultural Center, Chicago
- 1998 Young Americans Part 2, Saatchi Gallery, London
Weather Everything (kuratiert von / curated by Eric Troncy), Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Leipzig
- 1997 Hospital (kuratiert von / curated by Sarah Morris), Galerie Max Hetzler, Berlin
Dramatically Different, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Grenoble [cat.]

Herausgeber / Publisher: Zürich Kosmos Versicherungen AG
Kuratorin, Redaktion / Curator, Editor: Barbara Steffen
Kuratorische Assistenz / Curatorial assistance: Veronika Kopecky
Technischer Direktor / Technical Director: André Dietrich
Technische Umsetzung / Technical support: Günter Hofmann
Übersetzung / Translation: Christopher Barber, Maria Christine Holter
Public Relations: Mag. Angelika Svoboda PR Consulting; Angelika Svoboda, Pia Pausch
Graphic Design: Perndl+Co


ZURICH
KOSMOS

Mit Unterstützung von

AUSTRIAN AIRLINES >



PRESSEINFORMATION

zürich kosmos laser art ab 1. November mit neuer Künstlerin: Sarah Morris mit „AM/PM“ in Wien

Unter dem Namen *zürich kosmos laser art* verwirklichen von 2000 bis 2003 insgesamt neun Künstler in Wien eine multimediale Ausstellungsserie im öffentlichen Raum, die von der freien international tätigen Kuratorin Barbara Steffen zusammengestellt wird. Nach dem erfolgreichen Projekt „Z2“ von Robert Wilson setzt nun die junge New Yorker Malerin und Filmkünstlerin Sarah Morris neue Akzente in der Laser- und Filmkunst.

Im Zentrum des neuen Projekts der *zürich kosmos laser art* steht der 1999 in Las Vegas gedrehte Film *AM/PM* der Künstlerin. Der Film *AM/PM* war in einer Einzelausstellung von Sarah Morris in der Kunsthalle Zürich erstmals im Sommer 2000 zu sehen, und wird nun in Verbindung mit dem Laser im öffentlichen Raum in Wien als einzigen weiteren Ausstellungsort in Europa präsentiert. In *AM/PM* zeigt die amerikanische, in London lebende Künstlerin das utopische Konstrukt der aus der Illusion erschaffenen künstlichen amerikanischen Entertainment World. Die megalomane Architektur und die glamouröse Lichterwelt von Las Vegas versinnbildlichen die amerikanische Entertainment Society.

Während Sarah Morris in ihrem ersten Film „Midtown“ (1998) die Corporate Culture von Midtown Manhattan thematisierte, stellt sie mit *AM/PM* (1999) die

Entertainment World von Las Vegas, die Glorifizierung des Konsumrausches, die Unterhaltungssucht und die Massenkultur in das Zentrum ihrer Betrachtungen. Die Künstlerin richtet den Fokus auf eine Scheinwelt in der das Individuum in der Masse untergeht und im Verhältnis zu den Dimensionen der bunten Neonreklamen und der unpersönlichen Hotelarchitektur nahezu verschwindet.

Helikopterperspektiven, Kamerafahrten im Auto und verharrende Close-Ups: Inmitten der Wüste Nevadas herrscht ein konstantes Zirkulieren, Pulsieren und Stocken der Lichter, der Autos, der Rollbänder, der Touristen. Der ständige Tempowechsel in den urbanen Kulissen des Spieler- und Showmekkas wird durch das Soundsampling technoider Rhythmen von Liam Gillick noch verstärkt.

AM/PM bezieht sich auch auf das Verschwimmen der Unterschiede zwischen Tag und Nacht in dieser Welt der Unterhaltung, die in taghell erleuchteten Hotels, Spielhallen und Vergnügungszentren der Stadt rund um die Uhr ununterbrochen pulsiert: Wenn der nächtliche Glamour vorbei ist, bleibt nur Leere und Sinnlosigkeit zurück. Tagsüber im natürlichen Sonnenlicht bricht der Zauber und die Illusion der konstruierten Stadt in sich zusammen. Es bleibt nur mehr das gelangweilte Dasein am Swimming Pool.

Der Laser – Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation - ist aufgrund der hochentwickelten Technologie und der dafür erforderlichen Digitalisierung ein aufwendiges künstlerisches Medium, das im Mittelpunkt der *zürich kosmos laser art* steht. Während Robert Wilson den Laser als „Zeichenstift“ verwendete, wird Sarah Morris den Laser in ihrer Arbeit für *zürich kosmos laser art* als verbindendes Element zwischen Film und Architektur einsetzen, indem sie das von Zürich Kosmos zur Verfügung gestellte Gebäude – ein zeitgenössisches Bürogebäude im 2. Bezirk - mit dem Laser markiert.

„Der Laser ist ein interessantes Medium, denn er stammt aus der kommerziellen Welt“, erklärt Sarah Morris. Damit schließt die Künstlerin in ihrem Film und Laser Art Projekt für *zürich kosmos laser art* direkt an die Anfänge der Verwendung des Lasers in der Medien-, Werbe- und Entertainmentkultur der späten 60er und frühen 70er Jahre an und setzt ihn bewusst im Sinne einer „Neo Pop Art“ als aufmerksamkeitsregendes Medium ein. Die Lichtschwingungen des Lasers rufen beim Betrachter „Attention und Attraction“ hervor. „Wenn es die vorrangige Aufgabe des Lasers ist, Aufmerksamkeit zu erregen, so stellt Sarah Morris diesen ursprünglichen Verwendungszweck in den direkten Kontext zu den Inhalten ihrer Filmarbeit *AM/PM*, die auf dem Gebäude mit-

tels einer großen Projektionswand zu sehen sein wird," erklärt die Kuratorin Barbara Steffen. Das Laserlicht auf der Fassade des Gebäudes in der Lassallestrasse soll auf die gleiche Weise wahrgenommen werden wie die Lichtreklamen an der Hotelarchitektur in dem Film AM/PM.

„Mit Sarah Morris stellt sich eine junge, international bereits äußerst anerkannte Künstlerin der Herausforderung, das zugrunde liegende Konzept von zürich kosmos laser art ihrem künstlerischen Verständnis entsprechend zu verwirklichen,“ erläutert Rudolf Kraft, Vorstandsmitglied der Zürich Kosmos Versicherungen AG, „Dabei trifft sich die Thematik vieler ihrer bisherigen Arbeiten, sowohl im Film als auch im gemalten Bild, mit den Intentionen unseres Projekts.“ Sarah

Morris verarbeitet den öffentlichen Raum, insbesondere urbane Extreme wie New York und Las Vegas mit überzeugenden Ausdrucksmitteln zu einer dichten und spannenden künstlerischen Aussage. Der öffentliche Raum in der Wiener Lassallestraße wird für 3 Monate zum Spielort dieser Botschaft.

Sarah Morris, 33, zeigt ihre Arbeiten seit 1992 in Gruppen- und Einzelausstellungen in den USA und in Europa (s. Lebenslauf). Sie wird von zwei prominenten Galeristen vertreten: in London von Jay Jopling (White Cube Gallery) und in Berlin von Max Hetzler. Sarah Morris wurde 1999 mit dem prestigeträchtigen Stipendium der American Academy in Berlin ausgezeichnet, wo sie ein Jahr lang lebte und arbeitete.

**zürich kosmos laser art:
Sarah Morris
AM/PM**

**zu sehen 3 Monate lang ab 1.
November 2000
im öffentlichen Raum:**

- jede Nacht ab Dämmerung im Freien auf der 6x4 Meter großen Projektionswand am Dach des Zürich Kosmos Gebäudes 2., Lassallestraße 7

Rückfragehinweis:

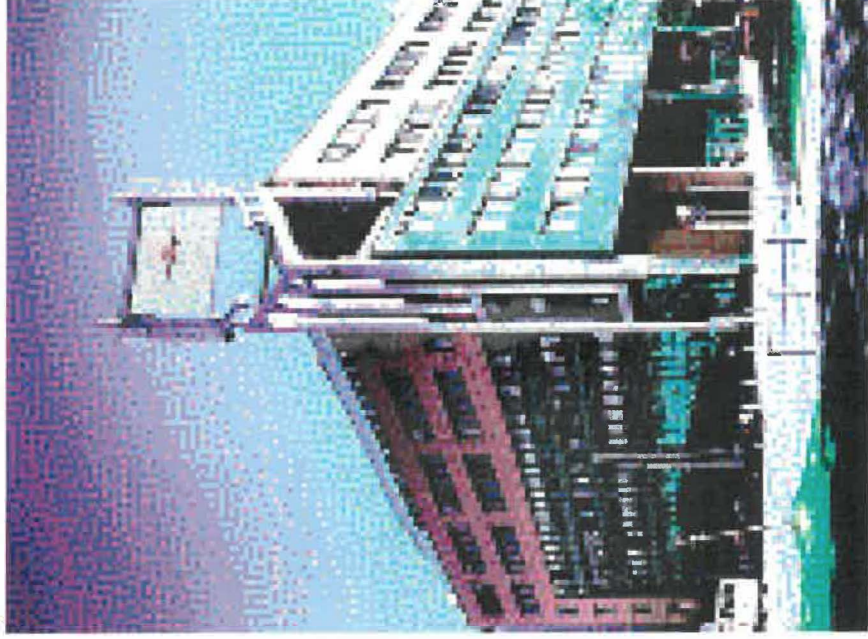
**Mag. Angelika Svoboda Public
Relations Consulting,
1., Goethegasse 1, Tel: 01/514 44
DW 8101, Fax DW 8102**

**Mag. Angelika Svoboda, mobil:
0699/138 26 388,
a.svoboda@svobodapr.at
Pia Pausch, mobil: 0699/105 100
08, p.pausch@svobodapr.at**

laser art – Zürich Kosmos Versicherung,
Wien 2000



laser art – Zürich Kosmos Versicherung,
Wien 2000





UP ON THE ROOF WITH SARAH:
Morris' film 'AMPM' at the Zurich
Karmos building in Vienna's second
district

Page 5

T Austria TODAY

AUSTRIA'S INTERNATIONAL NEWSPAPER

ATS 23.- No. 45/00

P.b.b. Verlagspostamt 3370 Ybbs/Donau, Tel. 01/917 51 18 / www.austriatoday.at

7-13 November, 2000

Up an the roof with Sarah

The Zurich Kosmos insurance company continues its series of 'Laser Art' with Sarah Morris' film 'AM/PM', shown an top of the Kosmos building in Viennas And district

Las Vegas is a city which neuer sleeps. Night and day blur together in this desert resort, the hotels, casinos and amusement centres of 'The Strip' lit up as bright as high noon and pulsating around the dock. When the nocturnal glamour is over, however, emptiness and senselessness are what remain. In the natural light of day, the magic and illusion of this city collapse, and all that is left is the boredom of existence by the swimmingpool. In her second film project, American-born artist Sarah

Morris focuses on the glitzy world of Las Vegas: AM/PM Looks at the intoxication of consumerism, the addiction to entertainment and the phenomenon of mass culture. Morris documents an illusionary world in which the individual sinks into the crowd, nearly disappearing in relation to the dimensions of the colourful neon advertisements and the depersonalised hotel architecture. Taking its title from a 24-hour convenience store, AM/PM portrays an eerie, disorienting world without real time or space, but spectacular in its visual depth

and intensity.

In AM/PM one can find Jong periods of 'empty time': monotony in the gambling halls, boredom among the sun-bathers and slow movement of the cars at midday The film depicts a world of leisure that Looks more like a world of listless, bored people, amusing themselves in the artificial world of Las Vegas. "My initial idea was to expose things which are not normally documented," explains Sarah Morris, "whether it is the Lobby of the Grand Hyatt or a woman

Smoking outside a building. I have always been aware that it would be interesting to document these kinds of situations. It's so obvious that no one euer does it. "The film AM/PM deals with time, as the title suggests, or rather with the question of putting one's life in the context of time and Speed. Sarah Morris makes skilful use of time as a tool in her latest film. Pulsating colours, flashing lights, moving walkways and fast-paced

montage give way to a kind of timelessness.

Morris says:

"Duration of time is something which functions like scale or colour for me. In AM/PM the duration goes from night to day, where day seems like a hangover of the night. Nothing seems to have borders; everything is planned, strategically designed to win you over, to seduce you. This feeling of timelessness is itself a strategy to make you let go, to make you open your wallet."

AM/PM is Part of a series of multimedia exhibitions called 'Zurich Kosmos Laser Art', sponsored by the insurance company of the Same narre and organised by freelance curator Barbara Steffen. While the first artist of the series, Robert Wilson, treated the laser as a 'drawing pen', Sarah Morris

incorporates it into her work as a connecting element between film and architecture by using the Laser to mark the structure, in this case the Zurich Kosmos building. "Given that the primary function of the Laser is to attract attention, Sarah Morris puts this original



VIVA LAS VEGAS!: Nevadas gambling town transported to a Vienna rooftop

purpose directly into AM/PM's content - the film will be seen using a large projection screen on top of the building" explains Steffen. "The Laser light on the facade should be perceived in the Same way as the neon advertising; an the hotels in the film AM/

PM."(DD) Sarah Morris' AM/PM: open-air showings every evening starting at dusk on the rooftop screen of the Zurich Kosmos building, Lassallestrasse 7, 1020 Vienna. For more information call 0699/138 26388



A MATTER OF TIME: American-born, London-based painter and filmmaker Sarah Morris uses time 'like colour or scale' in her films

Culture Guide

KULTUR- UND VERANSTALTUNGSTIPPS IM NOVEMBER UND DEZEMBER
CULTURAL AND OTHER EVENTS IN NOVEMBER AND DECEMBER



VIENNA: Sarah Morris

Ab November sollten Sie hoch erhobenen Hauptes durch die Lasallestraße spazieren. Denn auf der Projektionsfläche über dem Dach des Zürich Kosmos-Gebäudes dreht sich mit Einbruch der Dämmerung alles um Las Vegas. Für das Projekt „Zürich Kosmos Laser Art“, im Zuge dessen von 1. November 2000 bis 2003 neun Künstler in Wien eine multimediale Ausstellungsserie im öffentlichen Raum verwirklichen, engagierte die renommierte Kunstmanagerin Barbara Steffen die junge New Yorker Malerin und Video-Künstlerin Sarah Morris. Im Zentrum steht das von Morris in Las Vegas gedrehte Video AM/PM, das die Glorifizierung des Konsumrausches, die Unterhaltungssucht und die Massenkultur thematisiert. Sarah Morris wird in Ihrer Arbeit den Laser als verbindendes Element zwischen Video und Architektur einsetzen, indem sie das Firmengebäude der Zürich Kosmos Versicherungen AG mit dem Laser markiert.

As of November you'll be missing something if you don't walk along Viennas Lasallestrasse with your head up high. After nightfall Las Vegas will invade the 6 x 4 metre screen surmounting the Zürich Kosmos building. The project „Zürich Kosmos Laser Art“ runs from November 1, 2000 until the year 2003, during which time nine artists will display their multimedia work. The first will be Sarah Morris from New York, whose contribution centres around her video AM/PM, shot in Las Vegas. It is a treatment of the theme of consumer society and mass entertainment. Morris will also use lasers marking out the insurance company building as a link between video art and architecture.

*Zürich Kosmos Laser Art
Wien 2, Lasallestraße 7*



SARAH MORRIS
Klimazonen und anonyme Märchen-
ströme als Sinnbild von Las Vegas

Clever & smart

Kunst. Mit Sarah Morris und Doug Aitken werden zwei Exponenten einer jungen und geschäftstüchtigen Künstlergeneration in Wien präsentiert.

Von Patricia Grzonka

Sarah Morris trägt keine exaltierten Klamotten, sondern dezentes Beige und Schwarz - wie eine Business-Frau, die gewissenhaft ihre Termine absolviert, ohne unnötiges Aufsehen zu erregen. Doug Aitken trägt Casual Wear: Jeans und Hemd, alles ein bisschen zu groß. So ungefähr stellt man sich den netten Jungen von nebenan vor, der die Business-Frau aus dem dritten Stock manchmal für ein wenig zugeknöpft hält.

Sarah und Kate. Morris und Aitken entsprechen beide einem neuen Künstlertypus, der Smartness und Understatement zum Programm erhoben und sich dafür endgültig von der Figur des neurotischen Kreativen verabschiedet hat. „Das sind Künstler“, schrieb die britische „Vogue“ im Mai dieses Jahres, „die selber Berühmtheiten sind und auf glamourösen Partys zusammen mit Models, Musikern und Filmstars fotografiert werden.“ Beschrieben wurde damit ein exklusives Sample von Kunstschaffenden, die in einer einmaligen Kooperation das Starmodel Kate Moss für das Modemagazin in Szene setzten. Unter anderen neuen „Art Celebrities“ wie Tracey Emin, Sam Taylor-Wood oder Jake und Dinos Chapman, die alle auch unter dem

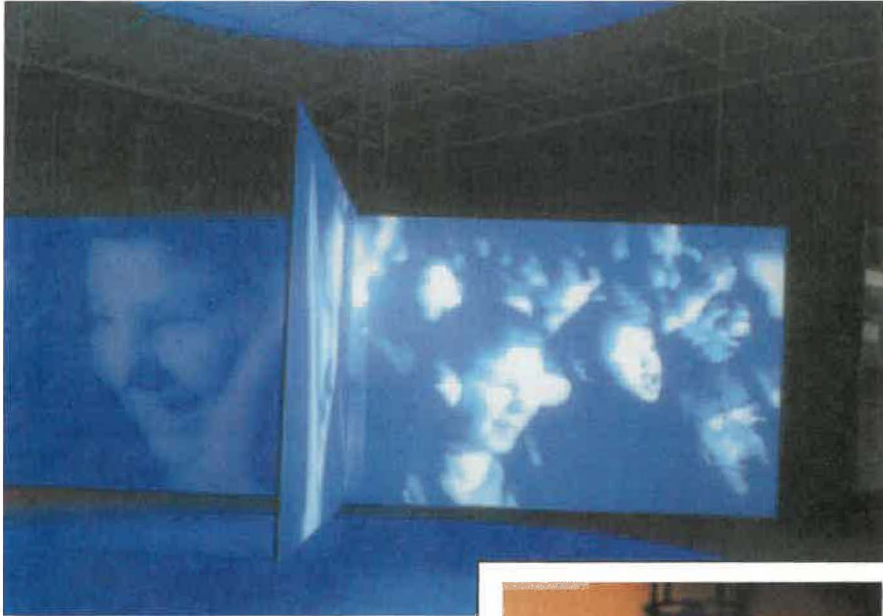
Label „Young British Art“ firmieren, war auch die gebürtige Amerikanerin Sarah Morris, 33, die ab Ende Oktober an einem temporären Projekt für den öffentlichen Raum in Wien teilnimmt. Morris gestaltete das Cover der „Vogue“, indem sie Kate Moss im Siebziger-Jahre-Look in schrillen Disco-Farben schminkte, sie in einen schwarzen Badeanzug steckte und aus einem Pappbecher Coca-Cola trinken ließ.

Die programmatische Zusammenarbeit, die unter dem Titel „Fashion meets Art“ verkauft wurde, ist symptomatisch für ein neues Selbstverständnis und einen neuen Umgang mit kreativen Ressourcen in der Kunstwelt. Kunst ist definitiv zum Hipness-Faktor geworden, zum Lifestyle-Produkt, dem man nachrennt wie einem modischen Saisonrend. Die Grenzen zwischen Mode, Kommerz, Kunst und Werbung verwischen sich immer mehr und sind für Außenstehende nahezu unkenntlich geworden.

Parallel zur weltweiten Konzentration von Märkten und Kapital hat sich auch der Status von Kunstschaffenden nachhaltig gewandelt. Sie agieren zusehends wie Popstars - auch wenn sie nicht immer wie solche aussehen: Sie jetten um den Globus, um ihre eigenen Ausstellungen zu eröffnen, sie werden promotet - und manchmal auch

fallen gelassen - wie Popstars und lassen sich ihre Shows entsprechend fett honorieren. Die mit einer Million Schilling teuerste Ausstellung in der Wiener Secession - zumindest in diesem Jahr - ist die vergangene Woche eröffnete Einzelpräsentation des 32-jährigen amerikanischen Filmers Doug Aitken.

Aitken hat eine immens aufwändige Installation geschaffen, die den ganzen Hauptraum der Secession in museale Erhabenheit taucht. Im Wesentlichen werden drei Arbeiten gezeigt: die zwei älteren Videos „These Restless Minds“ und „Hysteria“ sowie zwei Teile der ganz neuen Arbeit „Glass Horizon I und II“. „Hysteria“, ein Sample-Werk aus Filmsequenzen, die kreischende Besucher auf Popkonzerten zeigen, wird auf ein im Raum hängendes Drehkreuz projiziert; die Teile von „Glass Horizon“ werden in symmetrisch separierten Räumen von zwei Seiten auf eine ebenfalls frei schwebende Projektionsfläche gebeamt. Und für „These Restless Minds“ - ein dreiteiliges Video, das Landschaftsaufnahmen des mittleren Westens mit den rhythmischen Stimmen von pro-

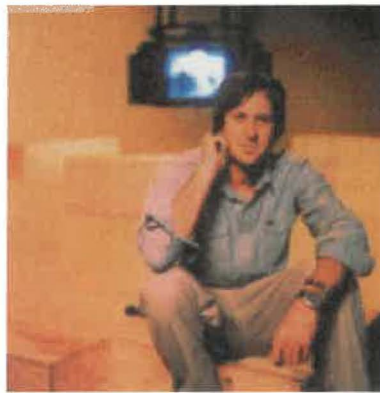


fessionellen Auktionatoren oder Börsenmaklern verknüpft - hat Aitken ein Holzpodium zimmern lassen, auf das man steigt, um dann wie auf einer Versteigerung dauernd um die Waren - die drei Monitore - zu rotieren.

Es habe ihn interessiert, erklärt Aitken, ein Architektursystem zu kreieren, das gleichzeitig den Sound seiner unterschiedlichen Werke skulptural erfahrbar mache. Tatsächlich ist die ausgefeilte Klangdimension ein eindrückliches Moment dieser Ausstellung. Und wenn man die akustischen Verhältnisse der Secession kennt, wo normalerweise jedes gesprochene Wort am harten Steinboden abprallt, kann man erahnen, welcher Aufwand hinter diesen Installationen steckt. Dicke Teppiche wurden ausgelegt, um den Hall zu schlucken, und mit Spezialgimmicks wie einer durchsichtigen, hängenden Soundglocke kann der Ton gezielt gesteuert werden.

Sarah Morris und Doug Aitken sind zufällig beide gleichzeitig in Wien vertreten, so wie sie zu anderen Zeiten genauso zufällig in anderen Städten des globalen Kunstbusiness vertreten sind: in Zürich zum Beispiel, wo diesen Sommer in der Kunsthalle eine erste große Präsentation von Morris' Malereien und Videos stattfand, während Aitken im selben Gebäude, dem Museums- und Galerienagglomerat der ehemaligen Brauerei Löwenbräu, seine neue Installation „I Am In You“ zeigte.

Doch abgesehen davon gibt es zwischen Morris und Aitken auch systematische Gemeinsamkeiten, die sie mit ungefähr hundert anderen Künstlern weltweit teilen und



DOUG AITKEN

Vierzig Jahre Popgeschichte als Abfolge von kreischenden Besuchermassen

die sie als Mitglieder eines exklusiven Clubs ausweisen, als „Celebrities“, wie „Vogue“ schreiben würde. Beide verfügen über potente Galerien, beide gehören einer jüngeren, um 1968 geborenen Künstlergeneration an, beide gelten als super-smarte Profis, was den Umgang mit Medien betrifft, für beide gehört die Auseinandersetzung mit Popkultur zur täglichen Arbeit. Und natürlich leben sie beide in einem der Zentren der westlichen Kunstwelt: Sarah Morris in London und New York, Doug Aitken in Los Angeles.

Sarah Morris wird in Wien im Rahmen eines Kunstsporingprojekts der Versicherungsgesellschaft Zürich Kosmos ihr Video „AM/PM“ auf die Fassade eines Bürogebäudes projizieren. Die Arbeit ist eine zwölfminütige filmische Abhandlung über Las Vegas, eine Metropole, die in der modernen Architektursprache wie keine andere zum abstrakten Zeichen für „Stadt“ geworden ist. Morris, die keine Kunstschule im engeren Sinn besucht hat, sondern einen Abschluss in „Semiotics“ vorweisen kann,



interessiert sich denn auch hauptsächlich für die bunte Zeichenwelt, die sich in Häuserfassaden, die nur mehr aus Lichterkaskaden zu bestehen scheinen, ebenso studieren lässt wie in der kommerziellen Werbeindustrie.

Konsequenterweise beschäftigt sich Morris auch mit der zeichenhaften Aussage der Pop-Art: In einigen ihrer früheren Malereien hat sie Alltagsgegenstände wie Schuhe oder einfache Wörter zu plakativen Symbolen verkürzt. Bekannt geworden ist Morris durch eine Serie von Rasterbildern, die Fotografien von New Yorker Hochhausfassaden in glanzlackgemalte, gemusterte Flächen verwandelten. „AM/PM“ hält den Betrachter in gebührender Distanz zu Las Vegas und wirkt in seiner rhythmischen Struktur wie der filmische Track zu einer Supermarkt- oder Flugzeugunterhaltungsmelodie. „Aufmerksamkeitsökonomie strukturieren“ nennt die Künstlerin ihren Versuch, mit dem Informationsfluss der medialen Reize umzugehen und dabei die Mechanismen der Verführung nachzustellen. „Mit diesen Szenarios zu spielen heißt, sie zu unterstreichen“, sagt Morris. Glatte Oberflächen werden auf glatten Oberflächen so perfekt wie möglich nachinszeniert. Daher sind auch die Arbeitsverfahren, deren sich Kunstschaffende wie Morris bedienen, der kommerziellen Visual-Ästhetik entliehen.

Die Kamera für „AM/PM“ führte David Daniel, der unter anderem auch Musikvideos für Mariah Carey, O' Dirty Bastard und The Wu Tang Clan gedreht hat.

Wo Sarah Morris urbane Stadtlandschaften thematisiert, in denen Menschen Statistenrollen einnehmen, beschreibt Doug Aitken, vor allem in früheren Videos, entmenschlichte Naturlandschaften - in einer ebenso perfekten Inszenierung. Aitken allerdings hat das Handwerk des Musikproduzenten selber ausgeübt, will aber heute bezeichnenderweise nicht mehr darüber sprechen. Distinktionsgewinn lässt sich in der bildenden Kunst offenbar noch immer nur dann erzielen, wenn die Grenzen von Kommerz und elitärem Bewusstsein aufrecht erhalten werden.

Wie subtil mit diesen Grenzen umgegangen wird, macht Sarah Morris klar, wenn sie es eindeutig gutheißt, dass sie und ihre Kunst von Produzenten und Ausstellungsmachern auch benutzt werden. Und auf unterschiedliche Weise führen sowohl Morris als auch Aitken vor, dass es heute abseits von sanktionierten Galerierprodukten keine anderen Möglichkeiten gibt, Kunst zu machen - so wie eine von Mode-Labels und Corporate Identities unbeeinträchtigte urbane Existenz heute nicht mehr denkbar ist.

Sarah Morris

Auf eine Leinwand am Dach des Zürich Kosmos-Headquarter in der Leoboldstadt wird jeden Abend ab Dämmerung Morris Film „AM /PM“ projiziert.

Im Rahmen der Laser Art - Serie des Konzerns setzt die New Yorkerin den Laser als verbindendes Glied zwischen ihrem Film und der dem Vorführungsort umgebenden Architektur ein. Als Malerin von an Hochhausfassaden erinnernden Rasterbildern schon zum Liebling und Gestalterin der Vogue geworden hat Morris mit AM/PM nun im Medium Film Ihre Version der Spielhölle Las Vegas festgehalten. Bilder dieser US-Entertainmentmaschine mit ihrer Zeit und Raum auflösenden Wirkung werden durch den Techno-Sound von Liam Gillick zusätzlich beschleunigt. Zürich Kosmos Laser Art, bis 31.1.

Best of the Best im Kunstsporing

Bei der Verleihung des Maecenas 2000 holen sich Mobilkom Austria, Brandner und Zürich Kosmos Gold

Bestes Konzept: Zürich Kosmos

Mit dem Maecenas in der Kategorie bestes Kunstsporing-Konzept wurde die Zürich Kosmos Versicherungen AG für das Projekt Zürich Kosmos Laser Art ausgezeichnet. Bis 2003 können dabei jeweils drei Künstler auf zwei in Wien errichteten Tafeln, die auf Lasertechnologie basieren, eine multimediale Ausstellungsserie verwirklichen. Das mit Einsatz moderner Technik durchgeführte multimediale Projekt gehe über eine traditionelle Sponsoraktivität hinaus, würdigt Kössner die Initiative. Einen Anerkennungspreis in der Kategorie Konzept erhielt die Uniqa Versicherung mit dem Subbrand Uniqa Musica, mit dem ein Dachbegriff und ein Absender für alle künftigen Kultursponsoringaktivitäten geschaffen wurde.

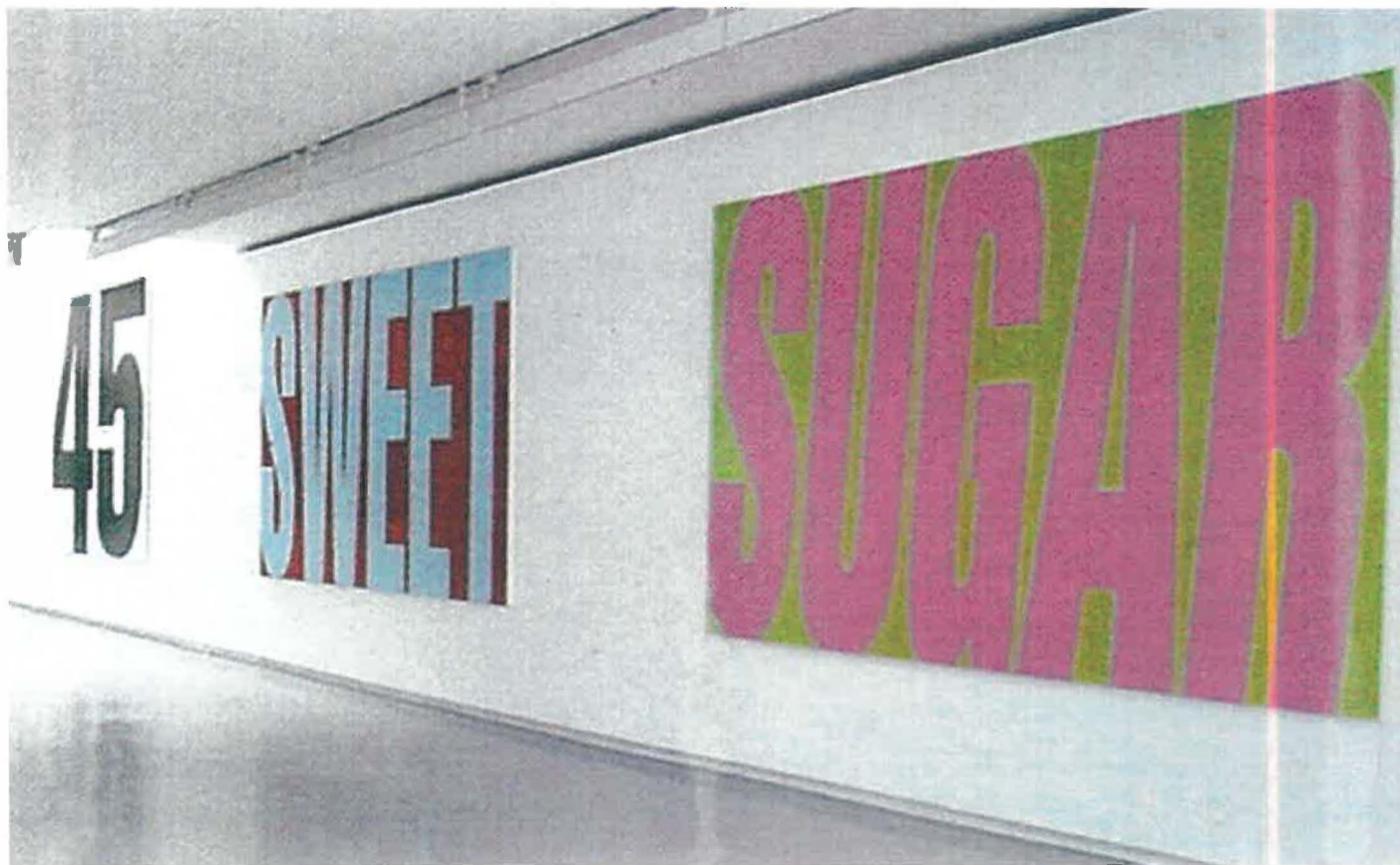
Eine Anerkennung gab es außerdem für die Creditanstalt, die aus Anlass des 50-jährigen Jubiläums der Jeunesse im Herbst 1999 die Durchführung des Jeunesse-Projektes Colourscape Music am Wiener Rathausplatz möglich machte. Dabei wirkliche Jeunesse in einem Zeltgebäude eine Symbiose aus intensivem Farberlebnis und Live-Musik.

Sponsoringbudgets

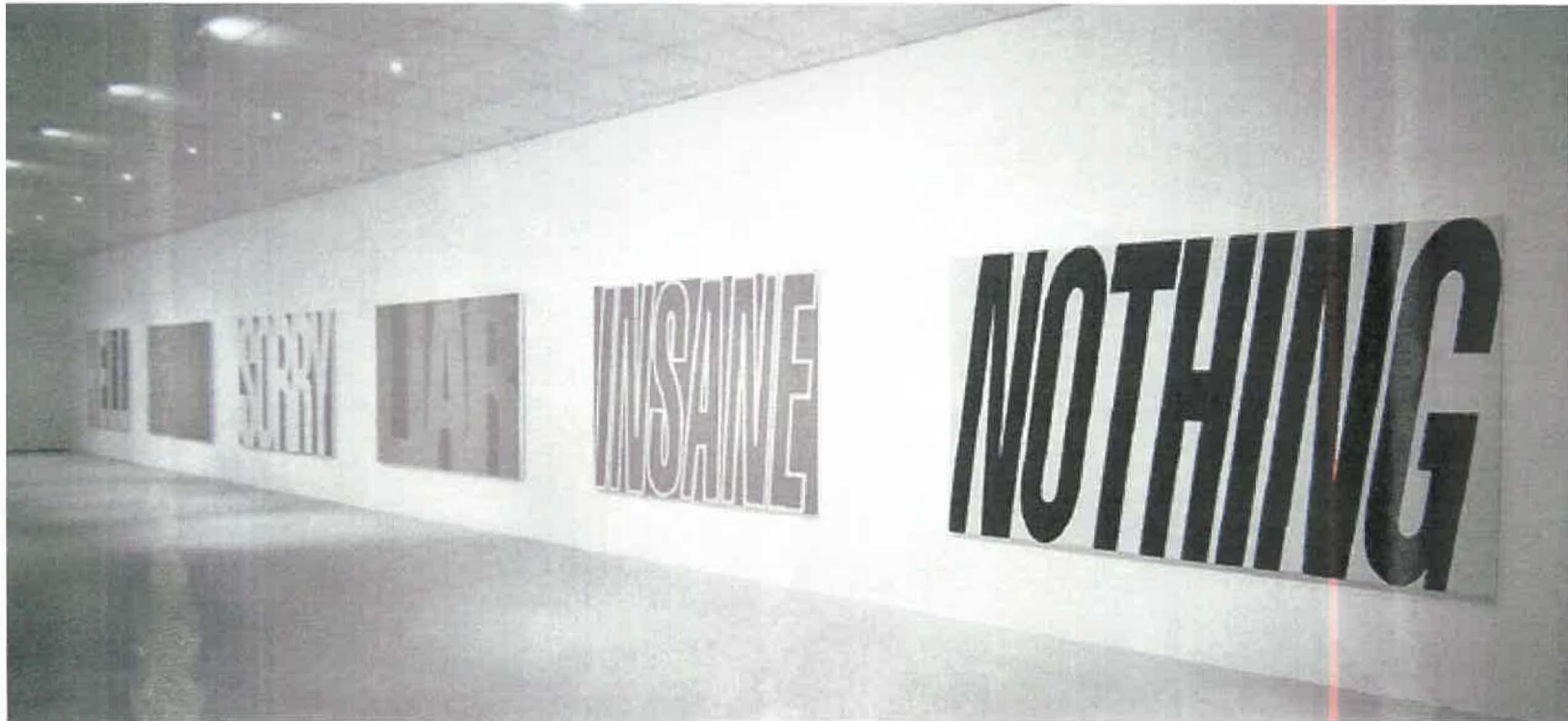
Für die Maecenas-Preisträger gibt es wie üblich keinen Geldpreis. Die Gewinner werden mit einer Skulptur der Designerin und Leiterin des renommierten Designcenters I.D.E.A. in Niederösterreich, Heide Warlamis; ausgezeichnet. Etwas bedauerlich findet Kössner, dass ein Teil der einreichenden Unternehmen nicht bereit ist, Angaben über Sponsorbudgets zu geben. Über die Höhe des Kunstsporingvolumens in Österreich könne man nach wie vor nur spekulieren. Kössner schätzt es derzeit auf 500 Millionen Schilling. ORF-TV-Kulturchefin Dr. Haide Tenner, die der Maecenas-Jury angehört, findet das ihrerseits - zumindest für den Maecenas sehr erfreulich. Tenner: „Ich bin als Mitglied der Jury eigentlich sehr froh, keine Budgetzahlen zu wissen. Man ließe sich sonst vielleicht von der Höhe der investierten Summe verführen. So aber zählen die Idee und die Innovationskraft.“

JUJU

Sarah Morris
1995-1996; *Text-Bildserie*



Sarah Morris
1995-1996; *Text-Bildserie*



Sarah Morris; CAPITAL; FILM STILL;
2000, 16mm DVD; 18min 18sec



**Sarah Morris; MIDTOWN; FILM STILLs;
1998; 16mm DVD, 9min 36 sec**



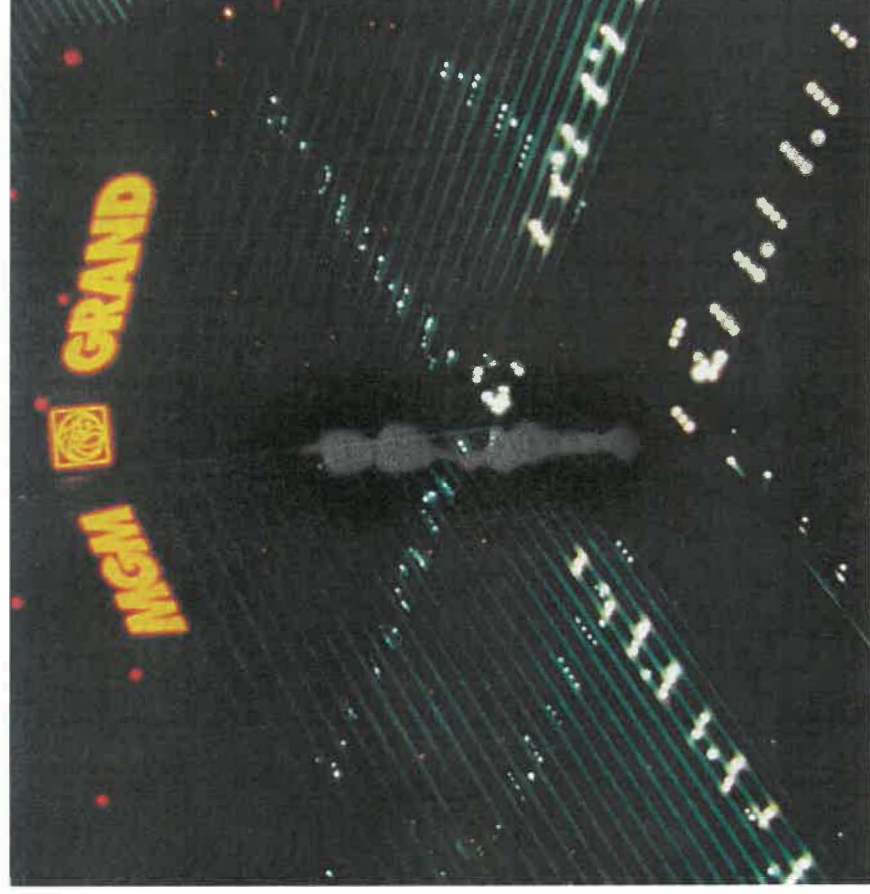
Sarah Morris; MIDTOWN; FILM STILL;
1998; 16mm DVD, 9min 36 sec



**Sarah Morris; MIDTOWN; FILM STILLs;
1998; 16mm DVD, 9min 36 sec**



**Sarah Morris; AM / PM; FILM STILLS;
1999, 16mm DVD; 12min 36sec**



Sarah Morris; WORLD BANK (CAPITAL);
2001; 214-214 cm

