

untitled

The State of the Art
005

Funny games.

Sommer 2014

Deutschland
EUR 8,70
Österreich
EUR 8,70
Schweiz
CHF 17,-
Luxemburg
EUR 8,70



Porträts: Manfred Gröbl / Francis Alÿs
Gespräch: Vito Acconci / Werner Reiterer
Porträt/Interview: Santiago Sierra

Insert: Erwin Wurm
Werkporträt: Andrea Fraser
State of the Art: Christoph Büchel

Eingriffe, offenen Blicks

Der gebürtige Salzburger **Manfred Grübl** (*1965) ist ein Meister der subtilen Intervention. Ob er die Ausstellungsbesucher beim Betreten der Galerie zunächst von einem Ringer auf die Matte werfen oder in einem Korridor gleich bis zum Ende der Vernissage einsperrt oder Ausstellungenseröffnungen durch gecastete schwarz gekleidete Männer „stören“ lässt: Stets unterwandert er subtil überkommenen Erwartungshaltungen der Kunstgemeinde. *FRANZ THALMAIR*

AUSSTELLUNGSERÖFFNUNGEN HABEN MEIST ETWAS BEFREMDLICHES. Weder kann die Kunst, deren finaler Anstrich zelebriert werden soll, in Ruhe betrachtet werden, noch hat man der Menschenmenge halber die Möglichkeit, mehr als nur ein paar Oberflächlichkeiten miteinander auszutauschen. Weder kann sich die Aufmerksamkeit also auf den Anlass der Feierlichkeiten richten, noch kann die Eröffnungsrede der Vielschichtigkeit des ge-

zeigten Werks Rechnung tragen oder durch zwischenmenschliche Kommunikation darüber gar Diskurs entstehen. Weder mischt sich kunstfremdes Publikum unter die BesucherInnen, noch mischen sich die einzelnen Gruppen des Kunstpublikums untereinander und die ProponentInnen bleiben in Zirkeln versammelt unter sich. Der Autofokus der Kunstwahrnehmung versucht permanent scharf zu stellen und verharrt bei diesem sonst automatisierten Prozess in einer ähnlich selbstreferenziellen Endlosschleife wie die Ausstellungseröffnung um ihrer selbst willen existiert. Vernissagen sind die Weder-Noch-Räume des Kunstbetriebs – weder Kunsträume noch soziale Räume.

Ich zwingen die BesucherInnen, zu meinem Werk und zu mir Stellung zu beziehen – sie müssen Reaktion zeigen. Es geht dabei aber auch um das Erzwingen der Aufmerksamkeit des Kunstmarktes.

Der Absurdität dieser Situation begegnet Manfred Grübl mit der Intervention „Personal Installation“, die der 1965 in Tamsweg geboren und in Wien lebende Künstler bereits in mehreren Ausstellungsräumen durchgeführt hat. Als Künstler uneingeladen, als herkömmlicher Ausstellungsbesucher jedoch bei Vernissagen genauso willkom-

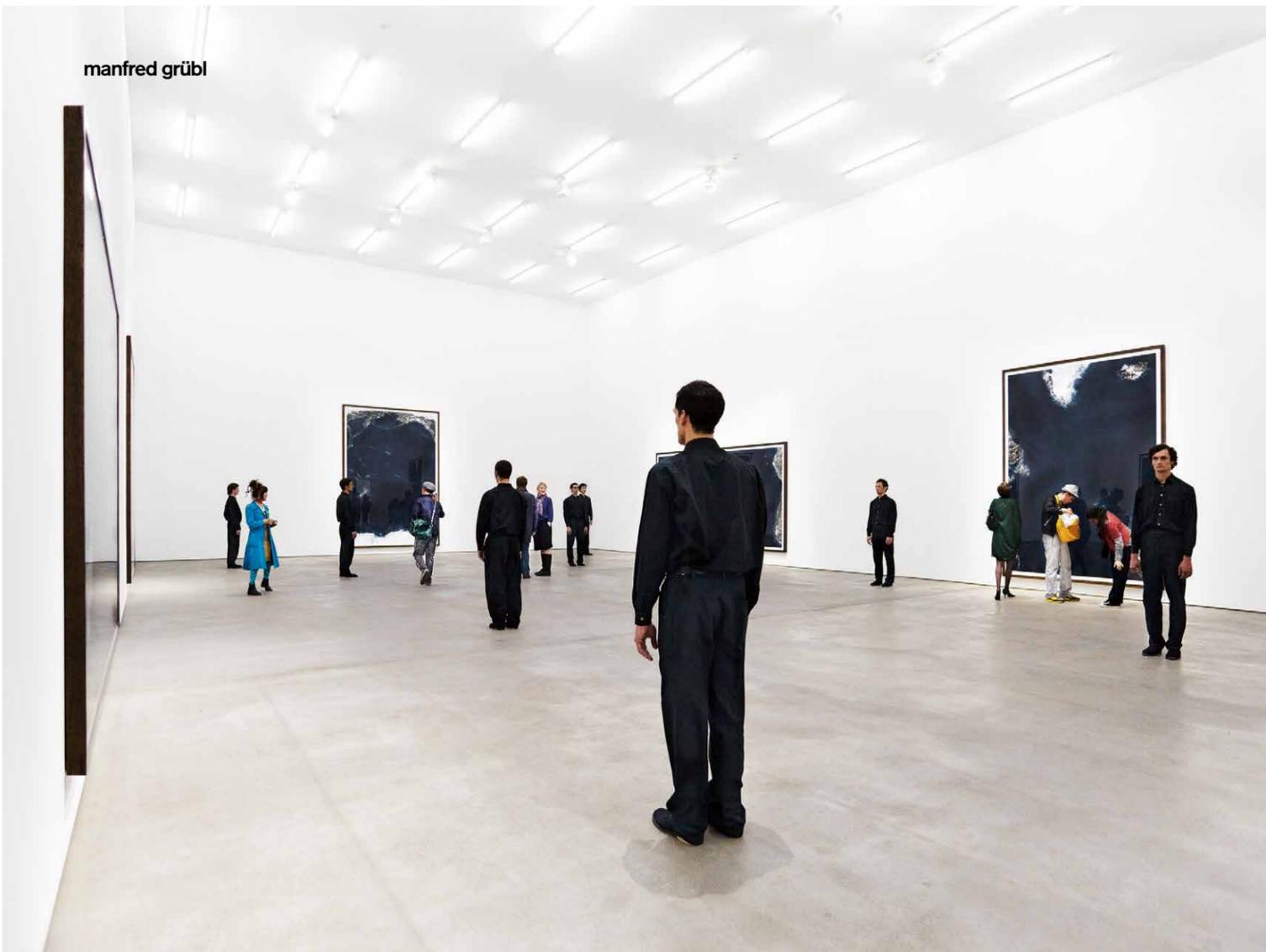
men wie alle anderen BesucherInnen auch, hat Grübl weltweit und über mehrere Jahre hinweg Ausstellungseröffnungen in Räumlichkeiten wie etwa der Londoner Saatchi Gallery, dem Lincoln Center in New York, der Neuen Nationalgalerie in Berlin, der Wiener Secession, bei Sprüth Magers, Berlin oder Kurimanzutto, Mexico City mit seinem eigenen unautorisierten Event bespielt. Acht schwarz gekleidete Personen positionieren sich für „Personal Installation“ nach einem geometrischen und in sich geschlossenen Prinzip im jeweiligen Raum. Dort bleiben die Performer regungslos und mit offenem Blick zum jeweils nächststehenden Akteur bis zum Ende der Veranstaltung stehen. „Zunächst wirken die Personen als irritierende singuläre Erscheinungen“, stellt Manfred Grübl in einem Gespräch über seine interventionistische künstlerische Praxis fest: „Je mehr sich der Ausstellungsraum aber im Lauf der Eröffnung lichtet, desto eher wird die Struktur sichtbar, die der Arbeit zugrunde liegt.“ Zuerst, wenn die Vernissage mit einer Rede über das Schaffen der ausstellenden KünstlerInnen oder über kuratorische Hintergründe ihren Höhepunkt hat und sich die meisten BesucherInnen in den Ausstellungsräumen tummeln, um die Kunst – wie eingangs behauptet – weder wirklich zu betrachten, noch darüber zu sprechen, fallen die acht Personen kaum auf. Sie fügen sich, wenn auch in Starre verhaftet, in das Treiben der Szene. Erst wenn die ersten BesucherInnen langsam wieder von der Bildfläche der Eröffnungsszenerie verschwinden, manifestiert sich der Zusammenhang zwischen ihnen.



Mona Lisa
2006, C-Prints, je 77 x 100 cm

La Joconde / Paris
2010, C-Print, 164 x 124 cm





„VOR ORT, ALSO IN DEN JEWEILIGEN STÄDTEN, IN DENEN ‚PERSONAL INSTALLATION‘ STATTFINDET, gibt es jemanden, der das Casting übernimmt“, so Grübl über seinen Arbeitsprozess: „Es handelt sich bei den PerformerInnen immer um TänzerInnen oder SchauspielerInnen. Für jemanden, der sich nicht professionell mit seinem Körper auseinandersetzt, wäre es kaum möglich, die Körperspannung über einen Zeitraum von drei oder vier Stunden zu halten.“ Die Spannung der regungslosen und in schwarzer Kunstuniform gekleideten Körper ist es auch, die den Raum zwischen ihnen in Schwingung versetzt und schließlich als solchen definiert. Hinzu kommt, dass der Künstler den ortho-

gonalen Raum, den die PerformerInnen zwischen sich bilden, variabel einsetzt und an die architektonischen Strukturen des jeweiligen Ausstellungsraums anpasst. In der Neuen Nationalgalerie in Berlin hat Grübl etwa die durch eine Glaswand verschwimmenden Grenzen zwischen innen und außen durch die Positionierung der PerformerInnen analog dazu verstärkt, im New Yorker Lincoln Center kommt die räumliche Situation eines Foyers zum Tragen und in der Wiener Secession wirkt der sakrale Raum noch emblematischer. Mit den letzten BesucherInnen, die die Ausstellungseröffnung kurz vor dem Schließen des Raums durch die Angestellten der Kunstinstitution verlassen, löst sich

auch Manfred Grübls Raum-im-Raum-Situation wieder auf und verflüchtigt sich ähnlich beiläufig, wie sie auch entstanden ist.

Das Intervenieren in die grundlegenden sozialen, ökonomischen und historischen Zusammenhänge des Kunstbetriebs sowie das Unterlaufen seiner recht rigorosen Teilnahmebedingungen, das Manfred Grübl mit „Personal Installation“ in Form lebender Skulpturen formuliert, steht auch im Zentrum weiterer künstlerischer Eingriffe, die durchaus in der Nachfolge institutionskritischer Positionen der 1970er-Jahre von Daniel Buren oder Michael Asher und der 1990er-Jahre von Vertreterinnen wie

etwa Andrea Fraser eingeordnet werden können. Bei „Kidnapped Audience“ (2009) etwa konnten AusstellungsbesucherInnen den Galerieraum nur durch ein System von Schleusen betreten. Mit drei Türen, die sich, wenn man sie durchschreitet, automatisch schließen und von der anderen Seite nicht wieder öffnen, verhinderte Manfred Grübl das frühzeitige Verlassen seiner Ausstellung im Inneren der Galerie. „Beim Kidnapping muss ich als Künstler damit rechnen, dass ich auch mit den Reaktionen der BesucherInnen konfrontiert werde“, so Grübl über diese Intervention in einer Wiener Galerie: „Ich zwingte die BesucherInnen, zu meinem Werk und zu mir Stellung zu beziehen – sie müssen Reaktion zeigen. Es geht dabei aber auch um das Erzwingen der Aufmerksamkeit des Kunstmarktes.“ Erst am Ende des Eröffnungsabends wurden die verschlossenen Türen von einer Wach- und Schließgesellschaft wieder geöffnet und die BesucherInnen konnten den Kunst-raum verlassen.

BEI „LA JOCONDE“ HINGEGEN, einer als Videodokumentation existierenden Intervention, waren es nicht die BesucherInnen, sondern ein Kunstwerk, auf das der Übergriff abzielte. „Ein paar Jahre vor dem Videodreh habe ich bereits versucht, die Mona Lisa zu kidnapen“, schildert Grübl und erläutert die Sicherheitspolitik im so genannten „Salles des Etats“ im Pariser Louvre: „Trotz des totalen Kameraverbots und der Unmöglichkeit, irgendeine Handlung zu setzen, entstand damals ein fotografisches Porträt, bei dem mein Kopf genau den Kopf dieser Ikone verdeckt. Nach drei Jahren habe ich dann neuerlich versucht, das Gemälde in meine Gewalt zu bringen.“ Ein gecasteter Statist hat das Sicherheitspersonal im Louvre abgelenkt, sodass sich Grübl der Mona Lisa – zumindest ein kleines Stück weit – nähern konnte. Wie das Video (und dabei entstandene Fotografien) schließlich zeigen, führte dieser Versuch, sich ein

Kunstwerk anzueignen, dazu, dass der Künstler nur wenige Sekunden später abgeführt wurde. „Nachdem die Reaktion aber nicht ganz so radikal war, wie von mir erwartet, nehme ich an, dass es sich gar nicht um das echte Gemälde handelt, sondern um eine Kopie“, so Grübl lapidar über den von ihm initiierten Zwischenfall.

Weniger das soziale Konstrukt, das den Galerieraum umgibt und das ihn zum Teil auch trägt, als vielmehr seine materiellen Bedingungen stehen bei der Gemeinschaftsarbeit von Manfred Grübl und Werner Schrödl unter dem Titel „Copy Disaster“ im Zentrum des künstlerischen Interesses. Die Gestaltung von Ausstellungsräumen folgt heute ungeschriebenen Gesetzmäßigkeiten, die der vermeintlichen Neutralität des White Cubes, diesem im Kunstbetrieb als Idee immer noch aufrechterhaltenen Überraums, zuträglich sein sollen: weiße Wände, auf denen die ge-

Wenn ich eine Ausstellung konzipiere, dann gehe ich immer von den BetrachterInnen aus. Ich selbst bin dabei in einer sehr glücklichen Position, ich bin Ausstellungsbesucher und Autor zur gleichen Zeit.

zeigten Kunstwerke Raum für Kontemplation beanspruchen, ein Boden, der sich so dezent gibt, dass BetrachterInnen ihn nicht einmal bemerken und eine Beleuchtung, die natürlichem Licht und somit der natürlichen Wahrnehmung entspricht. Mit „Copy Disaster“ nehmen die beiden Künstler auf die besondere räumliche Situation der Wiener Galerie Momentum Bezug, wie Manfred Grübl erläutert: „Der Galerieraum hat etwas Seltsames. Die Decken-



beleuchtung, die vom Künstler Martin Vesely gestaltet wurde, ist sehr dominant und bestimmt die gesamte räumliche Situation in der Galerie. Diesen Aspekt haben wir schließlich auch als Ausgangspunkt für unsere Intervention genommen.“ Mit „Copy Disaster“ haben Grübl und Schrödl das großzügige und den gesamten Galerieraum umgreifende Beleuchtungskonstrukt, ein rasterförmig angeordnetes System aus Neonröhren, verdoppelt und zu Boden gesenkt. Es handelt sich dabei jedoch nicht um die reine Wiederholung der formalen Elemente des Raums, sondern gleichzeitig um ihre Dekonstruktion, denn am Boden der Galerie befindet sich ein zerstörtes Beleuchtungssystem, das den

Anschein erweckt, als wäre die Kopie des Originals von der Decke gekracht: Metallverstrebungen, die BesucherInnen beim Betreten der Galerie den Weg versperren und sie dazu zwingen, entweder darüber zu klettern oder darunter durchzuschlüpfen, lose herumliegende Neonröhren, die ihre Funktion verloren haben, Kabel, die aus ihren Führungen hängen und schließlich Scherben und Glassplitter.

„Wenn ich eine Ausstellung konzipiere, dann gehe ich immer von den BetrachterInnen aus. Ich selbst bin dabei in einer sehr glücklichen Position, ich bin Ausstellungsbesucher und Autor zur gleichen Zeit“, hält Manfred Grübl fest: „Den Blickwechsel, den ich anlegen

muss, wenn ich eine größere Ausstellung plane, erziele ich, indem ich zuerst ein Modell des jeweiligen Raums baue. Danach mache ich, wenn die Größe des Raums es erlaubt, ein 1:1-Modell. Auf diese Weise kann ich gleichzeitig zwei Rollen einnehmen und ausprobieren.“ Der Rollenwechsel zwischen Kunstproduzent und Kunstbetrachter sowie das daran gebundene Schaffen immersiver und somit für die direkte Interaktion offener Environments im Stil früher Installationskünstler wie Allan Karprow oder Ilya Kabakow, zieht sich wie ein roter Faden durch Grübls Arbeiten und setzt sich schließlich auch bei „Untitled (Installation with a Theater Hall)“ fort. In diesem Fall geht der Künstler wieder von einem Raum aus, nicht jedoch

bare Bestuhlung im Zuschauerraum. Es handelt sich dabei um Elemente, die in der Regel für TheaterbesucherInnen nicht einsichtig sind. Bei „Untitled (Installation with a Theater Hall)“ hat Manfred Grübl die BesucherInnen des Theaters über die Hinterräume auf die hell erleuchtete Bühne geführt und ihnen das Ein- und Ausfahren der Bestuhlung des Zuschauerraums vorgeführt. Ein simpler, jedoch nicht minder effektvoller Eingriff, der den räumlichen und technologischen Rahmen eines Theaters in Nottingham zur Diskussion stellt und den BesucherInnen ihre eigene Rolle in selbstreflexiver Manier vorführt.

DAS INTERESSE AN TECHNOLOGISCHEN ARRANGEMENTS und an der Art, wie Technik Einfluss auf einen Raum und dessen Rezeption nehmen kann, wird auch bei Arbeiten wie „Untitled (Installation with Horizontally Blinds)“ offensichtlich. Sechs horizontal angeordnete Jalousien, die Manfred Grübl entlang einer Galeriewand montiert hat, führen, automatisiert angetrieben, asynchrone Auf- und Abwärtsbewegungen aus. Mit jeder Bewegung verändert sich der Raum und somit auch die räumliche Erfahrung für die Menschen, die sich in ihm aufhalten. Eine ausgefahrene Jalousienfläche verdrängt die andere, je kleiner die eine Fläche ist, desto größer wird die andere und umgekehrt. Es ist ein Spiel aus Wiederholungsmustern, das BetrachterInnen als System zu identifizieren versuchen und daran scheitern. Ähnlich scheitern sie auch beim Versuch, das System der Arbeit „Open – Close – No Disk“ zu dechiffrieren. In diesem Fall sind es keine Jalousien, die den Raum in unterschiedliche Zustände versetzen, sondern es ist eine Intervention in die Mediendisplays des Ausstellungsraums, die Manfred Grübl hier vornimmt. Zehn handelsübliche DVD-Player öffnen und schließen sich automatisch in einer bestimmten Choreografie. Das Display der Geräte zeigt jeweils an, was das Gerät gerade ausführt. „Open“

Den Blickwechsel, den ich anlegen muss, wenn ich eine größere Ausstellung plane, erziele ich, indem ich zuerst ein Modell des jeweiligen Raums baue.

vom Ausstellungsraum wie im Fall von „Copy Disaster“, sondern vom Theaterraum, der auf seine materiellen Bedingungen hin befragt wird. Der technische Aufwand, der die Vorführung eines Theaterstücks erst möglich macht, ist immens: Licht, Ton, Hinterbühne, eiserner Vorhang und, wenn der jeweilige Zuschauerraum auf dem neuesten technischen Stand ist, automatisch versenk-



Open – Close – No Disc
2006, Skulptur mit DVD-Playern, 160 x 28 x 25 cm
Ohne Titel
2009, Lautsprecher, Ansteuerung, Verteiler, 157 x 158 x 32 cm



steht für das Öffnen der DVD-Schublade, „Close“ für das Schließen und sobald die Technik realisiert, dass keine DVD eingelegt wurde, antwortet sie mit einem lapidaren „No Disc“. Die beinahe menschlich wirkenden Züge dieses technologischen Gefüges, das sich vergeblich abmüht und versucht, seiner Funktion zu entsprechen, sowie die Geräusche, die die Bewegung der Schubladen beim Funktionsloop in „Open – Close – No Disk“ erzeugen, setzten sich bei Manfred Grübls Arbeit „Untitled (Speaker Sculpture)“ fort. Auch hier werden einzelne Geräte zu einer größeren Einheit zusammengefügt. In diesem Fall sprechen 31 Lautsprecher zu den BetrachterInnen dieses puzzleartigen Objekts: „Saba MCS 1503 CD, JVC SP C220, Amstrad SEG 3, LG-Elektronics XAS42E, Jamo C 602, Harton / Karson, Hitachi SS-6266G, Ams-trad DXS etc.“ Der Text, der zu hören ist, gibt die Bezeichnungen der jeweiligen Geräte wieder, jeder Lautsprecher hat eine bestimmte Charakteristik und dementsprechend hat auch jedes der Geräte eine bestimmte Sprechstimme zugewiesen bekommen.

Probeaufnahme
2010, Video, 1.03 Minuten, Videostill

EINE GEHÖRIGE PORTION HUMUR schwingt bei seiner performativen Arbeit mit seiner Hündin Marge, „Marge und Grübl“, mit, die er seit einigen Jahren gern aufführt. Er betritt dabei meist in Begleitung seiner Cockerspanielhündin eine Bühne und platziert diese auf einem Stuhl. Sodann fordert er sie durch hohe Stimmvokale, gesungen vorgetragen, zum Dialog auf. Die Hündin beginnt auch tatsächlich zu jaulen und es entspinnt sich laut Grübl eine „rudimentäre Aussprache“: „Ob es ihnen gelingt, dabei alle Unstimmigkeiten über die aktuellen Verhältnisse auszuräumen, das wird sich anlässlich der Performance herausstellen.“

Manfred Grübl arbeitet vorwiegend medien- und kontextreflexiv. Seine Interventionen zielen auf die zahlreichen Parameter ab, die das Kunstfeld bestimmen und es zu einem teils recht hermetischen Wirkungsbereich machen. Seien dies eigens für die Kunstbetrachtung geschaffene Räume, seien dies die sozialen Beziehungen, die sich in ihnen abspielen, seien dies die Technologien, die in ih-

nen zur Anwendung kommen. Ein Blick auf die Herkunft des Wortes „Subversion“ unterstreicht, dass Grübls künstlerische Praxis jedoch nicht zwangsläufig über das Verneinen von festgeschriebenen Diskursen verhandelt werden muss. Im Gegenteil, der Begriff fällt auf das semantische Feld des Ackerbaus zurück.

Ähnlich wie die Subversion nämlich vom fruchtbringenden Verfahren herrührt, bei dem Erde zur Auflockerung und Belüftung des Bodens gewendet wurde, gräbt Grübl tief in künstlerischen Zusammenhängen, um die unter dem Schein der Kunstwelt befindlichen Strukturen zutage zu fördern und letztlich als starr sichtbar zu machen. Selbst wenn er aber seine eigene Sichtweise, die er nicht von jener der BetrachterInnen unterscheidet, mit künstlerischen Ein- und Übergriffen, mit Ein- und Aufmischungen, mit Interventionen gegen festgefahrene Meinungen in Stellung bringt, Ausstellungseröffnungen werden immer befremdlich bleiben. ①

manfredgruebl.net