



BIENNALE
2019

May You
Live In
Interesting
Times



La Biennale di Venezia

10-18
on Mondays

BiennaleArte2019

TRANSITION **Manfred Gröbl**



TRANSITION **Manfred Gröbl**

Weirdly exclusive / Andreas Spiegl

There seem to be two concepts of art – a notion that manifests itself institutionally and commands an apparatus of galleries, museums, biennials, universities, discourses, and expert opinions on the part of production and reception, and another that critically confronts the hegemonical claims and status of this cultural-economic network. The concept of art communicated by institutions takes upon itself the right not only to raise its voice for emancipated and critical positions and (re-)present these but also, simultaneously, to command the mechanisms that decide upon the exclusion and inclusion of those who should belong in that network. Despite all criticism raised against dominance and power relations, selection and reception into this institutional network serves the claim to exclusivity. Whatever is considered worthy of being shown or discussed within this apparatus has to pass through a selection process that separates the one concept of art from the other. In this context, any criticism made about power relations and their simultaneous extrapolation by institutions seems contradictory – as the “exclusive contradiction” of a process that regulates the integration process in the network with a process of elimination. The principle of exclusion is inherent to the admission process. The weirdness of the exclusive that inheres within the institutional concept of art and its economy also appears, and especially comes to prominence, when its openness is proclaimed. The subjunctive, to be potentially selected and able to be received into the network, rushes ahead of every artistic practice and simultaneously legitimates the selection process, which assures that the subjunctive for the (mostly) unselected part represents less of a possibility than the reality: a life and an art in the subjunctive, as real and extant as this may be. The exclusive contradiction of the institutional concept of art corresponds on the other’s side to the contradictory symbiosis of the subjunctive and present: artistic works that ascribe to this other concept of art, exist in a certain way as inexistent, totally real and yet not included, as art without participation in the institutional concept of art, as peripheral phenomena. Before the background of institutionally conveyed exclusivity, these peripheries themselves appear exclusive – excluded from the exclusive.

Instead of insisting at this time on a (constantly necessary and apposite) criticism of the inclusion and exclusion processes of the institutional concept of art linked with a demand for its being opened up and an increase in the number and diversity of selected positions, it seems more appropriate to turn attention towards the practice of criticising institutions, which is “exclusively” associated with some of these peripheral phenomena – with a concept of art that confronts the institutional concept of art by being critical (of hegemony) and still maintaining a concept of “art” that is precisely interested in the peripheries, where the exclusion and inclusion mechanisms, the absorption and rejection are explicitly expressed.

The art works of Manfred Gröbl have identified these institutional peripheries and mechanisms for years. These peripheries are, as it were, the material from which and with which he develops his works.

Symptomatic of this is his project Transition “for” the Biennale in Venice in 2019. His “contribution” will not appear or (be) mentioned in any publication of the Biennale; from the institutional perspective of the Biennale, his contribution will not even have existed, even though it was directly connected to it and permitted preoccupation with its inclusion and exclusion mechanisms. He planned to install a temporary footbridge over the canal that would also allow for access to the Biennale venue at the Giardini without entrance tickets and without the relevant “channels” to the institutional network that distributed these tickets for the “pre-opening” only to “selected” visitors: enabling participation without a ticket, without money and without connections in an event that explicitly showcases and represents the exclusive character of the institutional concept of art. Photographs of his temporary bridge could be seen on Facebook and were shared 10,000 times within the first half hour of being uploaded, and yet his project will never appear in connection with the other contributions to the Biennale. From the institutional perspective, this uninvited and unselected contribution never existed. In this sense, his intervention existed as inexistent. Existent for those who registered the unauthorised access, and inexistent for the institutional apparatus. There was no “invitation” to his project, no indication as to when and where the bridge would be installed, no sign on which the artist’s name would have been chronicled. The same is true for some of Gröbl’s other projects¹ – for instance, the choreography for eight visitors dressed in black at an exhibition opening in a gallery, who were assigned only to direct their gaze towards the one standing nearest to them, and for the whole duration of the opening not to leave their position: no indication of the author of the unannounced and uninvited choreography, no sign on which the name of the artist, the intervention or title of the project would have been recorded. The work took place in the middle of the gallery and yet eluded institutional reception so that it never took place, existing as inexistent, a peripheral phenomenon in the midst of an opening occasion, a happening in an exclusive event, enclosed within the frame of the exclusion principle, excluded by exclusivity. Viewed institutionally, Gröbl neither exhibited at this gallery or at this exhibition. If it was the motif of the stereotypical character of the appearance of exhibition goers at the exhibition opening that ensured that the intervention received limited recognition, then it was the gondolas in Venice, the stereotypical motif of touristy conceptions, that provided the material for his installation there – effectively the kitschy counter-image of the art-loving Biennale public, the periphery at which the art world ends and cultural tourism begins.

The boundary of the Biennale venue was morphed into a perforated or porous periphery at which the inclusion and exclusion mechanisms surfaced just as explicitly as those areas located outside the exclusive apparatus – the context from which the institutional politics of exclusion rises. The peripheral phenomena Gröbl expresses do not represent the rest that was not selected for the exclusive and are merely asking for access so as to enjoy the same advantages of the “exclusive contradiction”. Instead they press for the concept of art not to be identified solely with its institutional representation. A glance at the history of art critical of institutions also demonstrates how much the institutional apparatus has always succeeded in ultimately integrating critical positions without ever intrinsically having to alter the structures. If critical positions pass through the institutional selection process in order to more forcefully speak out, legitimised by the representational political strength of the institutional voice, then the exclusion mechanisms of the institutional apparatus criticised previously often fade from sight. The integration of erstwhile critical perspectives does not implicitly lead to a change in institutional representational political power structures, and as a rule even inclines to affirm the “exclusive contradiction”. Precisely the Biennale in Venice with its national pavilions deploys correspondingly national representational politics with artistic positions and art concepts that indeed (almost) without exception speak out against nationalistic conceptions of art. So art works that are explicitly against nationalisation and the inclusion and exclusion mechanisms of national concepts of art can also be reframed implicitly as national representations of transnational concepts of art. The attendant ideological aporias only slightly rattle the institutional structures, which are simply upheld.

Art works and practices, like those of Manfred Gröbl, that confront the hegemonic entitlement of institutions express a concept of art whose meaning is not derived from playing the role of subjunctive as a nameless and unknown periphery between the various art centres, but from focusing instead on the dubiousness of the institutionalisation of concepts of art, also when attention should be paid to the peripheries at which institutional boundaries essentially touch upon and engage with other areas.

Note

1 *Personal Installation*, Kurimanzutto, Mexico City; Sprüth Magers Gallery Berlin; Neue Nationalgalerie Berlin; Saatchi Gallery London; Lincoln Center, New York City; Vienna Secession.

During the course of an exhibition opening, eight uniformly dressed people position themselves in a closed orthogonal system and remain standing in this position until the end of the event. Their respective orientation is passed on to the neighboring actor. Initially they appear as a single irritating manifestation. The more the space empties over time, the more visible the structure of the personal installation becomes, following the principle of corresponding reversal to the exhibition opening (the more exhibition visitors are in the space, the less able one is to perceive the personal system, likewise the fewer the people in the space, the more apparent the system is), finally dissolving with the last of the visitors. It could be one and the same person appearing eight times in the space, a form of replication which toys with its spatial and social systems.



Unheimlich exklusiv / Andreas Spiegl

Es scheint zwei Kunstbegriffe zu geben – einen Begriff von Kunst, der sich institutionell manifestiert und über eine Apparatur aus Galerien, Museen, Biennalen, Universitäten, Diskursen und Expertisen auf Seiten der Produktion und Rezeption verfügt, und einen anderen, der dem hegemonialen Anspruch oder Status dieses kulturökonomischen Netzwerks kritisch gegenübertritt. Der institutionell vermittelte Kunstbegriff nimmt für sich in Anspruch, nicht nur die Stimme für emanzipatorische und kritische Positionen zu erheben und diese zu (re-)präsentieren, sondern zugleich über die Mechanismen zu verfügen, die über den Aus- und Einschluss derjenigen Stimmen, die in diesem Netzwerk gehört werden sollen, entscheiden. Trotz aller vorgebrachten Kritik an Herrschafts- und Machtverhältnissen bedient die Auswahl und Aufnahme in dieses institutionelle Netzwerk den Anspruch aufs Exklusive. Was für wert befunden wird, in dieser Apparatur gezeigt und diskutiert zu werden, hat einen Selektionsprozess zu durchlaufen, der den einen Kunstbegriff vom anderen trennt. In diesem Sinne erscheint die institutionell vorgebrachte Kritik an Machtverhältnissen und deren gleichzeitige Fortschreibung widersprüchlich – als „exklusiver Widerspruch“ eines Verfahrens, das den Integrationsprozess in das Netzwerk über ein Ausschlussverfahren regelt. Das Prinzip des Ausschließens ist dem Aufnahmeverfahren inhärent. Das Unheimliche des Exklusiven, das dem institutionellen Kunstbegriff und dessen Ökonomie anhaftet, tritt auch da und gerade dann hervor, wenn für deren Offenheit das Wort ergriffen wird. Der Konjunktiv, potenziell ausgewählt und in das Netzwerk aufgenommen werden zu können, eilt jeder künstlerischen Praxis voraus und legitimiert zugleich den Selektionsprozess, der dafür sorgt, dass der Konjunktiv für den (mehrheitlich) nicht ausgewählten Teil weniger eine Möglichkeit als die Realität darstellt: ein Leben und eine Kunst im Konjunktiv, so real und existent diese sein mögen. Dem exklusiven Widerspruch des institutionellen Kunstbegriffs entspricht so auf der Seite des anderen die widersprüchliche Symbiose von Konjunktiv und Präsens: Künstlerische Arbeiten, die sich diesem anderen Kunstbegriff zurechnen, existieren gewissermaßen inexistent, ganz real und doch nicht inkludiert, als Kunst ohne am institutionellen Kunstbegriff teilzuhaben, als Randerscheinung. Vor dem Hintergrund des institutionell vermittelten Exklusiven erscheinen diese Ränder selbst exklusiv – exkludiert vom Exklusiven.

Statt nun eine (stets notwendige und angebrachte) Kritik an den Ein- und Ausschlussprozessen des institutionellen Kunstbegriffs mit einer Forderung nach dessen Öffnung zu verknüpfen und auf eine Erhöhung der Anzahl und Diversität der ausgewählten Positionen zu drängen, scheint es angebracht, den Blick auf die institutionskritische Praxis zu richten, die mit manchen dieser Randerscheinungen „exklusiv“ verbunden ist – mit einem Begriff von Kunst, der dem

institutionellen Kunstbegriff (hegemonie-)kritisch gegenübertritt und dennoch an einem Begriff von „Kunst“ festhält, der sich gerade für die Ränder interessiert, an denen die Aus- und Einschlussmechanismen, die Vereinnahmungen und Zurückweisungen explizit zum Ausdruck kommen.

Die künstlerischen Arbeiten von Manfred Gröbl identifizieren diese institutionellen Ränder und Mechanismen seit Jahren. Diese Ränder sind gewissermaßen das Material, aus dem und mit dem er seine Arbeiten entwickelt.

Symptomatisch dafür ist sein Projekt Transition „zur“ Biennale in Venedig im Jahr 2019. Sein „Beitrag“ wird in keiner Publikation der Biennale auftauchen oder erwähnt (werden); aus der institutionellen Perspektive der Biennale wird es seinen Beitrag nicht einmal gegeben haben, auch wenn er direkt mit dieser verbunden war und eine Auseinandersetzung mit deren Aus- und Einschlussmechanismen ermöglichte. Er plante, auf Gondeln einen temporären Steg über einen Kanal zu installieren, der es erlauben sollte, auch ohne Eintrittskarte und ohne die entsprechenden „Kanäle“ zum institutionellen Netzwerk, das diese Karten für die „Vor-Eröffnung“ nur an „ausgewählte“ Besucher*innen verteilte, Zutritt zu dem Biennale-Gelände in den Giardini zu erlangen: ohne Ticket, ohne Geld und ohne Verbindungen an einer Veranstaltung teilnehmen zu können, die den exklusiven Charakter des institutionellen Kunstbegriffs explizit vorführt und repräsentiert. Fotos seiner temporären Brücke waren auf Facebook zu sehen und wurden gleich in der ersten halben Stunde nach dem Hochladen 10.000-mal geteilt, doch sein Projekt wird nie im Zusammenhang mit den Biennale-Beiträgen erscheinen. Aus institutioneller Perspektive hat es diesen nichteingeladenen und nichtausgewählten Beitrag nicht gegeben. Seine Intervention war in diesem Sinne existent inexistent. Existent für diejenigen, die den unerlaubten Zugang registrierten, und inexistent für die institutionelle Apparatur. Es gab keine „Einladung“ zu seinem Projekt, keinen Hinweis darauf, wann und wo die Brücke installiert wird, kein Schild, auf dem der Name des Künstlers verzeichnet gewesen wäre. Ähnliches gilt für andere seiner Projekte¹ – etwa die Choreografie für acht schwarz gekleidete Besucher*innen bei der Ausstellungseröffnung in einer Galerie, die den Auftrag hatten, nur Blicke miteinander auszutauschen und während der Dauer der Eröffnung ihren Standort nicht zu verlassen: Kein Hinweis auf den Autor der nicht angekündigten und nicht eingeladenen Choreografie, kein Schild, auf dem der Name des Künstlers, der Intervention oder der Titel des Projekts verzeichnet gewesen wären, nicht einmal er selbst war für die Dauer seines „Beitrags“ zugegen. Die Arbeit hat inmitten der Galerie stattgefunden und entzog sich dennoch der institutionellen Rezeption, so als hätte sie nie stattgefunden, existent inexistent, eine

Randerscheinung inmitten des Eröffnungsereignisses, ein Ereignis im exklusiven Ereignis, eingeschlossen im Rahmen des Ausschlussprinzips, vom Exklusiven exkludiert. Institutionell gesehen hat Gröbl in dieser Galerie oder bei dieser Ausstellung nie ausgestellt. War das Motiv bei der Ausstellungseröffnung der stereotype Charakter des Erscheinungsbildes von Ausstellungsbesucher*innen, der dafür sorgte, dass die Intervention nur bedingt registriert wurde, so waren es in Venedig die Gondeln, das stereotype Motiv touristischer Vorstellungen, die das Material für seine Installation lieferten – gewissermaßen das kitschige Gegenbild zum kunstaffinen Biennale-Publikum, der Rand, an dem die Kunstwelt endet und der Kulturtourismus beginnt.

Die Grenze des Biennale-Geländes wurde durch das Projekt von Gröbl in einen perforierten oder porösen Rand verwandelt, an dem die Ein- und Ausschlussmechanismen genauso explizit zum Vorschein kamen wie jene Bereiche, die außerhalb der exklusiven Apparatur lokalisiert werden – der Kontext, von dem sich die institutionelle Politik des Ausschließens abhebt. Die Randerscheinungen, die Gröbl zum Ausdruck bringt, sind nicht der Rest, der für das Exklusive nicht ausgewählt wurde und bloß um Einlass bittet, um auch die Vorteile des „exklusiven Widerspruchs“ für sich in Anspruch nehmen zu können, sondern sie drängen darauf, den Kunstbegriff nicht allein mit seiner institutionellen Repräsentation zu identifizieren. Ein Blick auf die Geschichte institutionskritischer Kunst zeigt auch, wie sehr es der institutionellen Apparatur immer wieder gelungen ist, die kritischen Positionen letztlich zu integrieren, ohne wesentlich die Strukturen verändern zu müssen. Haben kritische Positionen den institutionellen Selektionsprozess durchlaufen, um sich dann gestärkt mit der repräsentationspolitischen Kraft der institutionellen Stimme legitimiert zu Wort zu melden, dann geraten die vorab kritisierten Ausschlussmechanismen der institutionellen Apparatur nicht selten aus dem Sichtfeld. Die Integration vordem kritischer Perspektiven führt nicht implizit zu einer Veränderung der institutionellen repräsentationspolitischen Machtstrukturen und tendiert im Regelfall sogar dazu, den „exklusiven Widerspruch“ zu affirmieren. Gerade die Biennale in Venedig mit ihren nationalen Länder-Pavillons bedient eine entsprechend nationale Repräsentationspolitik mit künstlerischen Positionen und Kunstbegriffen, die sich wohl (fast) ausnahmslos gegen nationalistische Vorstellungen von Kunst aussprechen. So können auch künstlerische Arbeiten, die explizit gegen eine Nationalisierung und die Ein- und Ausschlussmechanismen nationaler Kulturbegriffe auftreten, implizit als nationale Repräsentationen transnationaler Kulturbegriffe umgedeutet werden. Die ideologischen Aporien, die damit einhergehen, rütteln nur bedingt an den institutionellen Strukturen, die einfach fortgeschrieben werden.

Künstlerischen Arbeiten und Praktiken, die sich wie jene von Manfred Gröbl gegen die institutionellen Hegemonieansprüche stellen, bringen einen Kunstbegriff zum Ausdruck, dessen Bedeutung nicht darin liegt, als namenlose und unbekannte Peripherie zwischen den verschiedenen Kunstzentren die Rolle als Konjunktiv zu spielen, sondern der die Fragwürdigkeit der Institutionalisierung von Kunstbegriffen selbst ins Zentrum rückt, auch dann, wenn diese Aufmerksamkeit den Rändern gilt, an denen die institutionellen Grenzen notwendig mit anderen Bereichen in Berührung und ins Gespräch kommen.

Anmerkungen

1 *Personal Installation*, Kurimanzutto, Mexico Stadt; Sprüth Magers, Berlin; Neue Nationalgalerie, Berlin; Saatchi Gallery, London; Lincoln Center, New York; Wiener Secession.

Während der Dauer einer Ausstellungseröffnung positionieren sich acht uniform gekleidete Personen in einem geschlossenen orthogonalen System im Raum und bleiben bis zum Ende der Veranstaltung in dieser Position stehen. Innerhalb dieses Systems wird die jeweilige Ausrichtung an den nächststehenden Akteur weitergegeben. Zunächst erwecken die Personen den Eindruck einer irritierenden singulären Erscheinung. Je mehr sich der Raum aber später leert, desto eher wird die Struktur der personellen Installation im gegengleichen Prinzip zur Ausstellungseröffnung sichtbar (je mehr Ausstellungsbesucher*innen im Raum sind, desto weniger wird man das personelle System erkennen, und je weniger Personen im Raum sind, desto nachvollziehbarer wird dieses System) und löst sich mit der*dem letzten Besucher*in auf. Es könnte sich um ein und dieselbe Person handeln, die sich acht Mal im Raum befindet, eine Art Replikation, die auf die sie umgebenden räumlichen und gesellschaftlichen Systeme anspielt.



Talk, so that I see you! / Silvia Eiblmayr*

This imperative originates from a great thinker who means a lot to Manfred Grübl – and I would like to prepend my talk with this sentence as a motto.

Manfred Grübl is being presented with the Grand Art Prize of the State of Salzburg for a work which is imbued with a central theme: With inventive esprit and formal wit, the artist enters into critical interaction with various conventions and sets of rules, with normalisations and behaviour types, ultimately with forms of governance, an interaction that goes far beyond the territory of the art scene. One could say that for him it is about an open procedure in which he seeks a productive interaction with life and society. Logically he integrates individuals, mainly himself, or even his public on a completely general level into the action, which sometimes lead to actions that can take various parties aback, for example, when visitors to an exhibition cannot leave the gallery space for a certain amount time (*Kidnapped Audience*, 2009). And one more thing, as already hinted at, Manfred Grübl's works are never deadly serious. They tend towards a sometimes even desperate humour, to which the artist repeatedly exposes himself no less.

Grübl has made himself the protagonist of his art in various roles and functions. He was a squash player at the Wiener Künstlerhaus (*Squash*, 2013). He roamed Los Angeles on a bicycle, where successfully but not without risk, he offered his services as a scissor grinder to residents (*Sharpener*, 2016). He played the postman in a place called Grübl, which really exists, a postman who himself conceptualised the post he delivered, right down to the very stamps, a postman who, at the same time, took on the greatest political war-mongers in the world (*Post-Post-Projekt*, 2015–2019). At the same moment he is also the "organiser", that is to say the "string puller", who infiltrates institutional areas with his recalcitrant ideas.

Manfred Grübl, born in 1965, belongs to those artists who are labelled as the second generation of conceptual artists or with the term used since the start of the 1990s, contextual artists. For, the premise being, where and how art gets its meaning is always dependent precisely upon the context in which it is produced and received: That pertains to the institutions and their discourses and – with consequent forward thinking – political, social and economic relations generally. So it is about extended and very differentiated parameters that are incorporated into the artistic reflection. As Peter Weibel put it somewhat militantly in 1993 in connection with his exhibition *Kontext-Kunst. Kunst der 1990er-Jahre*: "The artists become autonomous agents of social processes, partisans of the real."¹

The same can definitely be said of Manfred Grübl, who was still in the middle of his studies back then. He studied architecture under Hans Hollein at Vienna's University of Applied Arts, sculpture at the Academy of Fine Arts Vienna under Bruno Gironcoli and new media under Peter Kogler, disciplines in which the creative is just as important as the constructively spatial and media-related, all of which together are always linked to the social.

Manfred Grübl as "agent of social processes" and "partisan for the real", here just a few examples from his comprehensive work: Between 1998 and 2010 he appeared time and again with his project *Personal Installation* at international, highly acclaimed cultural venues and exhibition spaces, for example, Lincoln Center in New York, the New National Gallery in Berlin, or Saatchi Gallery in London. At openings he sneaked in eight people dressed the same in black, all of them trained dancers, who remained motionless in positions in the space for hours in a rehearsed choreography, their glances directed only towards the next protagonist, an irritation which made the usual rituals of such society events stand out differently throughout the evening. The significant thing here was that all these actions took place without the prior knowledge of the event organiser. Grübl stepped into an undefined intermediate zone, not only legally but also specifically in artistic terms, which always means walking a tightrope along power structures, trying to sound them out. In *La Joconde, Paris 2010* he himself was the protagonist in a sacrosanct place: in the tabooed vicinity of the Mona Lisa, protected behind thick bullet-proof glass in the Louvre. He deliberately got too close to her, and, as expected, was put straight back in his place by an appalled museum guard.

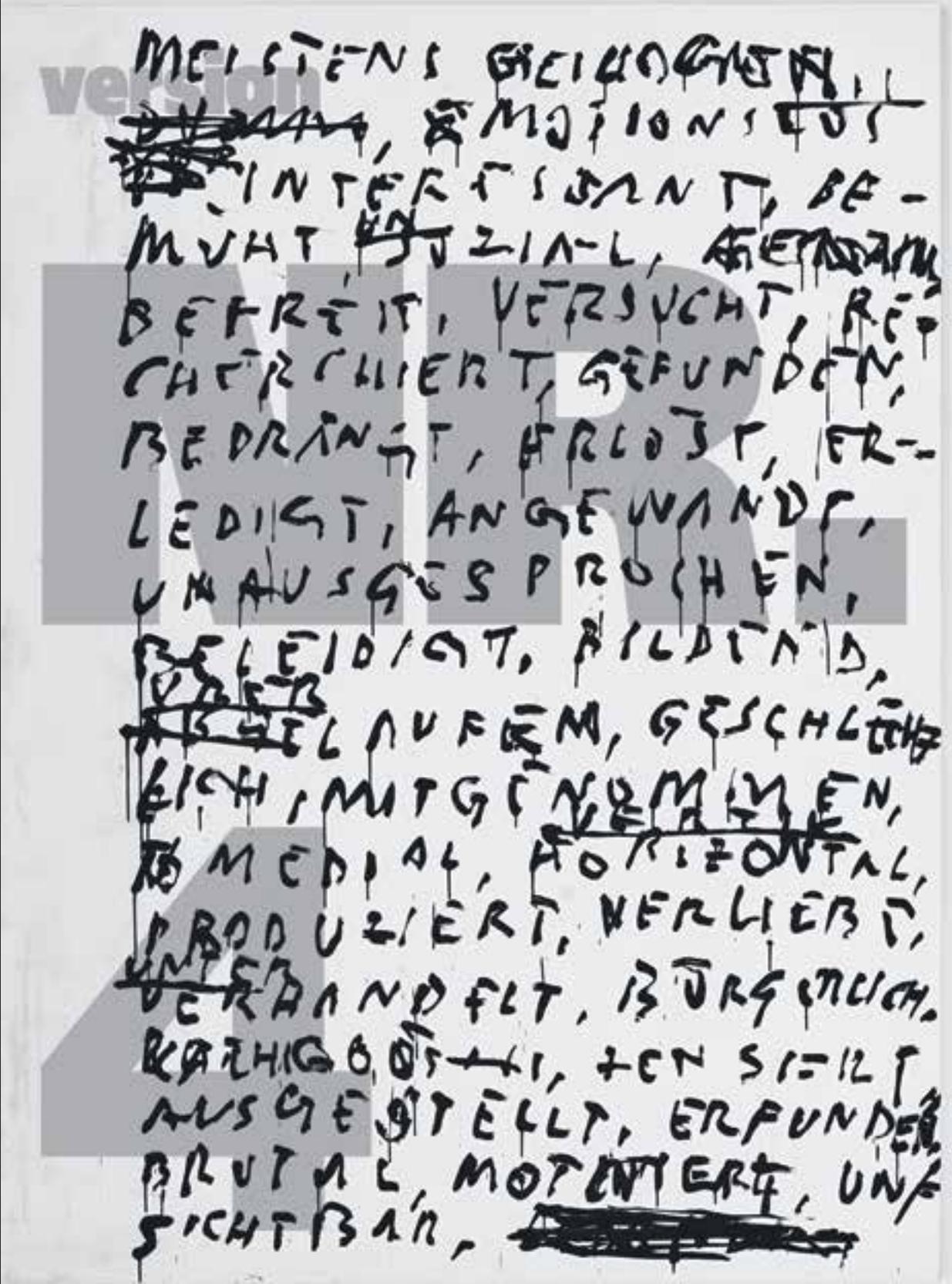
ONE DAY HOME (2012) was an extremely elaborate project that Grübl realised with Werner Schrödl, not on an international level but on a very local one, still planned and carried out as an equally risky test run against legal regulations. In a public place in Vienna, a "house" was built using waste wood and then transported to the lake Attersee on a low-loader, where it enjoyed a one-day existence as a "house" not "at the lakeside" but "in the lake", before it, in anticipation of any action by the local authority, was dismantled by the artist himself into constructive variations, converted into a wardrobe or a bed, which in turn were converted into a boat. Here Grübl referred to a right that once existed in Turkey that was granted to homeless people: If they managed to erect a house or a hut on public land overnight, it could stay up (*gecekondu*). This law represented an almost sportive leniency that the community and the even state granted to the poor, something that would be completely unthinkable nowadays in the capitalist-egocentric categories of ownership and disposition power.

Manfred Grübl works, as we see, with imaginative aesthetic methods on the most diverse subjects. He is a critically reflective mind and at the same time a down-to-earth craftsman or service provider, and he demonstrates how all these qualities belong together in his art. He founded the self-financed art magazine *VERSION* in 1998, of which there have been five issues to date, the last four being collaborations with Linda Klösel. He also founded the CD/DVD Edition KW.I., a label for visual artists who also work with sound.

Manfred Grübl originates from Lungau, from Tamsweg, and I think that his experience of rural space, the awareness and knowledge of the kinds of working and living coherences influenced him and specifically honed his eye for the everyday aspects of a society. At this point I would like to quote John Dewey, the American social pedagogue, philosopher and art theorist who published his prescient piece *Art as Experience* that “a theory of the place of the esthetic in experience does not have to lose itself in minute details when it starts with experience in its elemental form [...] life goes on in an environment; not merely in it but because of it, through interaction with it.”² Interestingly enough, Dewey explicitly includes animals in this interaction. Those of you who know Grübl’s work will already know why I mention this. Dewey: “The growl of a dog crouching over his food, his howl in time of loss and loneliness [...] are expressions of the implication of a living creature in a natural medium which includes man along with the animal he has domesticated.”³

When Grübl interacts with his spaniel Marge – something which simultaneously provokes laughter and tears: He and Marge exchange howls at the highest pitches – and when he transplants this interaction into an art space, he in turn opens an intermediate zone that may indeed be called philosophical in which we start to grapple with our relationship to the “natural medium” that encompasses all living creatures. Grübl even produced a vinyl-record edition of this howling dialogue, which is available for purchase.

As I have mentioned, Manfred Grübl opens the institutional space of art wide. A group of alpine wrestlers is entitled to as much space with him as a dog breeders’ society with twenty dogs or a hunting association, like in his exhibition project last year at the Kunsthalle Nexus in Saalfelden. “People interest me more than what hangs on the wall,” he says, which also means he “could not make a living from selling [his] art alone”, as he recently remarked in an article on the social standing of artists for the *Standard* newspaper. That makes such a prize all the more important, as it does all public funding for artists who have something with which they can respond to the all-exploiting machinery of the art business.



I return to the motto I quoted at the beginning: "Talk, so that I see you!" This sentence is from Socrates. I close with something Manfred Gröbl once said about his favourite philosopher: "I like the way he engages people in conversation without regard for their standing, origin, age, or profession. In so doing, he has developed a method to get to the truth. He was always dressed in the same cloak and was almost always barefoot (they said of him that he came into the world to get one over on the cobblers)."

Notes

* Laudation to the artist on receiving the 2018 Grand Art Prize of the State of Salzburg.

1 Peter Weibel, "Kontext Kunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst" in *Kontext Kunst*, Cologne: DuMont, p. 57.

2 John Dewey, *Art as Experience* [1934]. New York, N.Y.: Penguin, 1980, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 21.



Rede, damit ich dich sehe! / Silvia Eiblmayr*

Dieser Imperativ stammt von einem großen Denker, der Manfred Gröbl viel bedeutet – und ich möchte meiner Rede diesen Satz als Motto voranstellen.

Manfred Gröbl erhält heute den Großen Kunstpreis des Landes Salzburg für ein Werk, durch das sich wie ein roter Faden eines zieht: Der Künstler begibt sich mit erfinderischem Geist und formalem Witz in eine kritische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Konventionen und Regelwerken, mit Normierungen und Verhaltensweisen, letztlich mit Herrschaftsformen, eine Auseinandersetzung, die über das Territorium des Kunstbetriebs weit hinausgeht. Es geht ihm dabei um ein – man könnte sagen – offenes Verfahren, in dem er die produktive Interaktion mit dem Leben und der Gesellschaft sucht. Er nimmt damit logischerweise einzelne Personen, allen voran sich selbst, oder eben sein Publikum ganz allgemein mit ins Spiel, was manchmal auf verschiedenen Seiten auch zu Überraschungsakten führen kann – dass z.B. die Ausstellungsbesucher_innen eine Zeit lang den Galerieraum nicht mehr verlassen können (*Kidnapped Audience*, 2009). Und eines noch, wie schon angedeutet, Manfred Gröbls Arbeiten sind nie tiefernt, sie haben einen Hang zu einem manchmal auch desperaten Humor, dem sich nicht zuletzt der Künstler immer wieder selbst ausliefert.

Gröbl machte sich in ganz verschiedenen Rollen und Funktionen zum Protagonisten seiner Kunst, er inszenierte sich als Squashspieler im Wiener Künstlerhaus (*Squash*, 2013), er durchstreifte mit dem Fahrrad Los Angeles, wo er sich den Bewohner_innen nicht unrisikant, aber doch erfolgreich als Scherenschleifer anbot (*Sharpener*, 2016), er mimte den Briefträger in einem wirklich existierenden Ort namens Gröbl, einen Briefträger, der die Post, die er austrägt, mitsamt Briefmarken selbst konzipiert und der sich gleichzeitig mit den weltweit größten politischen Kriegstreibern anlegt (*Post-Post-Projekt*, 2015–2019). Zugleich ist er aber auch der „Organisator“, der „Drahtzieher“ sozusagen, der mit seinen widerständigen Ideen die institutionalisierten Bereiche infiltriert. Manfred Gröbl, geboren 1965, gehört zu jenen Künstlern und Künstlerinnen, die man als die zweite Generation der konzeptuellen Kunst oder mit dem seit Anfang der 1990er-Jahre verwendeten Begriff der kontextuellen Kunst bezeichnet. Denn, so die Prämisse, an welchem Ort und auf welche Art und Weise Kunst Bedeutung erhält, ist eben immer abhängig vom Kontext, in dem sie produziert und rezipiert wird: das betrifft die Institutionen und ihre Diskurse und – in dieser Konsequenz weiter gedacht – die politischen, sozialen und ökonomischen Verhältnisse generell. Es geht also um erweiterte und sehr differenzierte Rahmenbedingungen, die in die künstlerische Reflexion einbezogen werden; Peter Weibel hat das 1993 im Zusammenhang mit seiner

Ausstellung *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre* etwas militant so formuliert: „Die KünstlerInnen werden zu autonomen Agenten sozialer Prozesse, zu Partisanen des Realen.“¹

Das lässt sich durchaus auch von Manfred Gröbl sagen, der damals noch mitten im Studium war. Er studierte an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien bei Hans Hollein Architektur und an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Bruno Gironcoli Bildhauerei sowie bei Peter Kogler Neue Medien, Disziplinen, bei denen das Gestalterische ebenso wichtig ist, wie konstruktiv-räumliches und eben auch mediales Denken, die alle zusammen immer mit dem Gesellschaftlichen verbundenen sind.

Manfred Gröbl als „Agent sozialer Prozesse“ und als „Partisan des Realen“, hier nur einige Beispiele aus seinem umfangreichen Werk: Zwischen 1998 und 2010 taucht er mit seinem Projekt *Personal Installation* immer wieder an internationalen höchst renommierten Kultur- oder Ausstellungsorten auf, wie z. B. dem Lincoln Center in New York, der Neuen Nationalgalerie in Berlin, oder in der Saatchi Gallery in London. Er schleuste bei Eröffnungen acht völlig gleich in Schwarz gekleidete Personen ein, alle geschulte Tänzer, die in einer einstudierten Choreografie über Stunden in regloser Position im Raum verharrten, den Blick nur auf den nächsten Akteur gerichtet, eine Irritation, durch die sich im Verlauf des Abends die üblichen Rituale eines solchen Society Events anders abzeichneten. Wichtig dabei ist, dass alle diese Aktionen ohne vorheriges Wissen der Veranstalter_innen stattfanden. Gröbl begab sich hier also in eine sowohl gesetzlich als auch kunstspezifisch nicht definierte Zwischenzone, was immer eine Gratwanderung entlang der Machtverhältnisse bedeutet, die er dabei auch auszuloten versuchte. In *La Joconde, Paris 2010* war er selbst der Akteur an einem sakrosankten Ort, im Tabubereich der durch dickes Panzerglas geschützten Mona Lisa im Louvre, der er in voller Absicht viel zu nahe getreten war, und, wie erwartet, vom bestürzten Aufseher entsprechend in die Schranken gewiesen wurde.

Nicht international, sondern sehr lokal, aber ebenfalls als riskanter Testlauf gegenüber gesetzlichen Vorschriften geplant und umgesetzt, verlief *ONE DAY HOME* (2012), ein höchst aufwendiges Vorhaben, das Gröbl zusammen mit Werner Schrödl realisierte. In Wien wurde auf einem öffentlichen Platz in bester Handwerkstechnik aus Sperrmüllholz ein Haus gezimmert, das dann auf einem Tieflader an den Attersee gebracht wurde und dort ein eintägiges Dasein als Haus nicht „am See“, sondern als „Haus im See“ hatte, bevor es, die Behördenaktion vorwegnehmend, von den Künstlern selbst in konstruktiven



Varianten zerlegt wurde, wobei sich ein Kasten oder ein Bett dann auch zu einem Boot umfunktionieren ließen. Gröbl bezieht sich auf ein früher einmal existierendes Recht, z. B. bei den Geceköndü-Siedlungen in der Türkei, das wohnungslosen Menschen gewährt wurde: Wenn sie ein Haus oder eine Hütte innerhalb einer Nacht auf öffentlichem Grund errichten konnten, durfte es stehen bleiben. Es gab in dieser Rechtsprechung also einen fast sportlichen Spielraum, den die Gemeinschaft oder auch der Staat den Armen gewährte, etwas, das in den kapitalistisch-egoistischen Kategorien von Eigentum und Verfügungsgewalt für uns heute überhaupt nicht mehr denkbar wäre.

Manfred Gröbl arbeitet, wie wir sehen, mit fantasievollen ästhetischen Praktiken an unterschiedlichsten Themen. Er ist kritisch reflektierender Geist und bodenständiger Handwerker oder Dienstleister zugleich und er führt vor, wie dies in seiner Kunst zusammengehört. 1998 gründete er die selbst finanzierte Kunstzeitschrift *VERSION*, von der es bis heute fünf Nummern gibt, die letzten vier entstanden in Zusammenarbeit mit Linda Klösel, und er gründete weiters die CD/DVD-Edition *KW.I.*, ein Label für bildende Künstler_innen, die auch mit Sound arbeiten.

Manfred Gröbl stammt aus dem Lungau, aus Tamsweg, und ich denke, dass ihn die Erfahrung des ländlichen Raums, die Kenntnis und das Wissen um die dortigen Formen von Arbeits- und Lebenszusammenhängen geprägt und seinen Blick für das Alltägliche einer Gesellschaft spezifisch geschärft haben. Ich möchte an dieser Stelle John Dewey zitieren, den amerikanischen Sozialpädagogen, Philosophen und Kunsttheoretiker, der im Jahr 1934 seine weit vorausweisende Schrift *Kunst als Erfahrung (Art as Experience)* veröffentlicht hat: „Eine Theorie über die Stellung der Ästhetik in der Erfahrung braucht sich zum Glück nicht in Details zu verlieren, wenn sie von der elementaren Erfahrung ausgeht. [...] Das Leben spielt sich in einer bestimmten Umgebung ab; und zwar nicht nur in einer Umgebung, sondern auf Grund dieser, durch Interaktion mit ihr.“² Und interessanterweise schließt Dewey in diese Interaktion explizit auch das Tier ein. Jene unter Ihnen, die Gröbls Arbeit kennen, werden sich jetzt schon denken, warum ich darauf zu sprechen komme. Dewey: „Das Knurren eines Hundes über seinem Fressen, sein Heulen wenn er sich einsam fühlt [...], all das drückt aus, dass Lebendiges von einem natürlichen Medium umgeben ist, das sowohl den Menschen als auch das von ihm domestizierte Tier mit einschließt.“³

Wenn Gröbl mit seinem Spaniel namens Marge in eine Interaktion tritt, die einen zum Lachen bringt und zugleich zu Tränen rührt – er und Marge heulen

sich abwechselnd in höchsten Tönen gegenseitig an – und wenn er diese Interaktion in den Kunstraum verlagert, öffnet er wiederum eine – durchaus philosophische – Zwischenzone, in der wir nun über unser Verhältnis zu dem „natürlichen Medium, das alles Lebendige umgibt“, – und jetzt Achtung Kaulauer! – zu grübeln beginnen. Mit diesen Heuldialogen mit Marge hat Grübl eine Schallplatten-Edition herausgegeben, die man kaufen kann.

Manfred Grübl macht, wie gesagt, den institutionellen Raum der Kunst weit auf. Eine Rangler-Gruppe hat bei ihm ebenso Platz wie ein Hundezüchterverein mit zwanzig Hunden oder ein Jagdverein, wie in seinem Ausstellungsprojekt voriges Jahr in der Kunsthalle Nexus in Saalfelden. „Personen interessieren mich mehr als das, was an der Wand hängt“, sagt er, und das heißt auch, dass er, wie er kürzlich in einem *Standard*-Artikel zur sozialen Lage der Künstler_innen angemerkt hat, von seinen „Kunstverkäufen allein nicht leben könnte“. Umso wichtiger ist ein solcher Preis und sind die öffentlichen Förderungen für die Kunstschaffende insgesamt, die der heutigen, alles verwertenden Maschinerie der Kulturindustrie etwas entgegenzuhalten haben.

Ich komme zurück auf das anfangs zitierte Motto: „Rede, damit ich dich sehe!“, dieser Satz stammt von Sokrates. Ich schließe mit den Worten, die Manfred Grübl über seinen Lieblingsphilosophen sagt: „Mir gefällt seine Art, Leute in ein Gespräch zu involvieren, ohne Rücksicht auf ihren Stand/Herkunft, Alter und Beruf. Er hat dabei eine Methode entwickelt, die Wahrheit herauszufinden. Er war stets mit demselben Umhang bekleidet und ging fast immer barfuß (man sagte über ihn, er sei auf die Welt gekommen, um den Schuhmachern eins auszuwischen).“

Anmerkungen

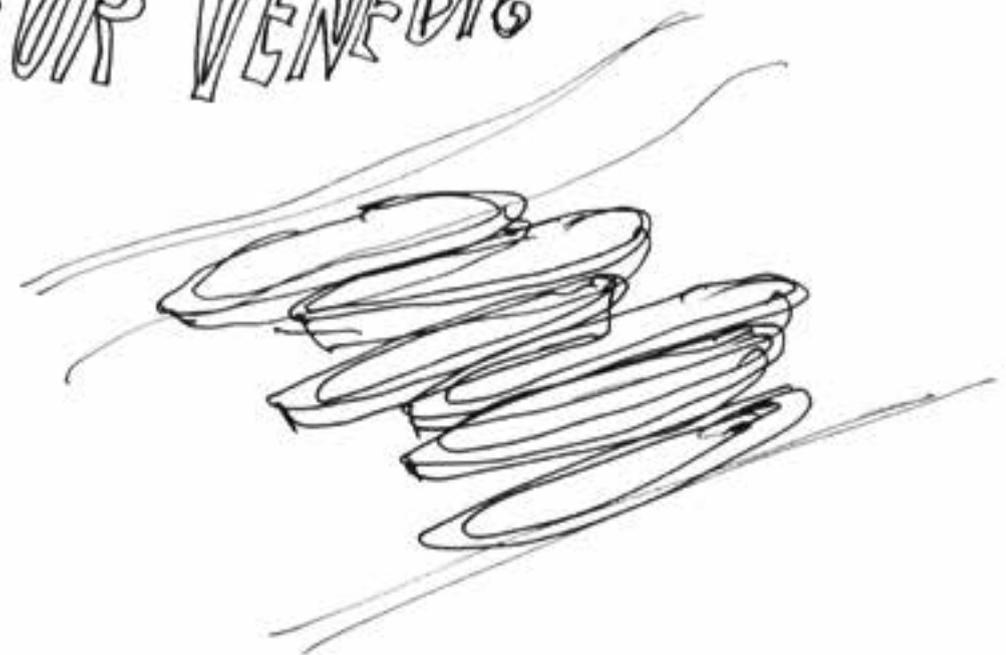
* Laudatio anlässlich der Verleihung des Großen Kunstpreis des Landes Salzburg an den Künstler, 2018.

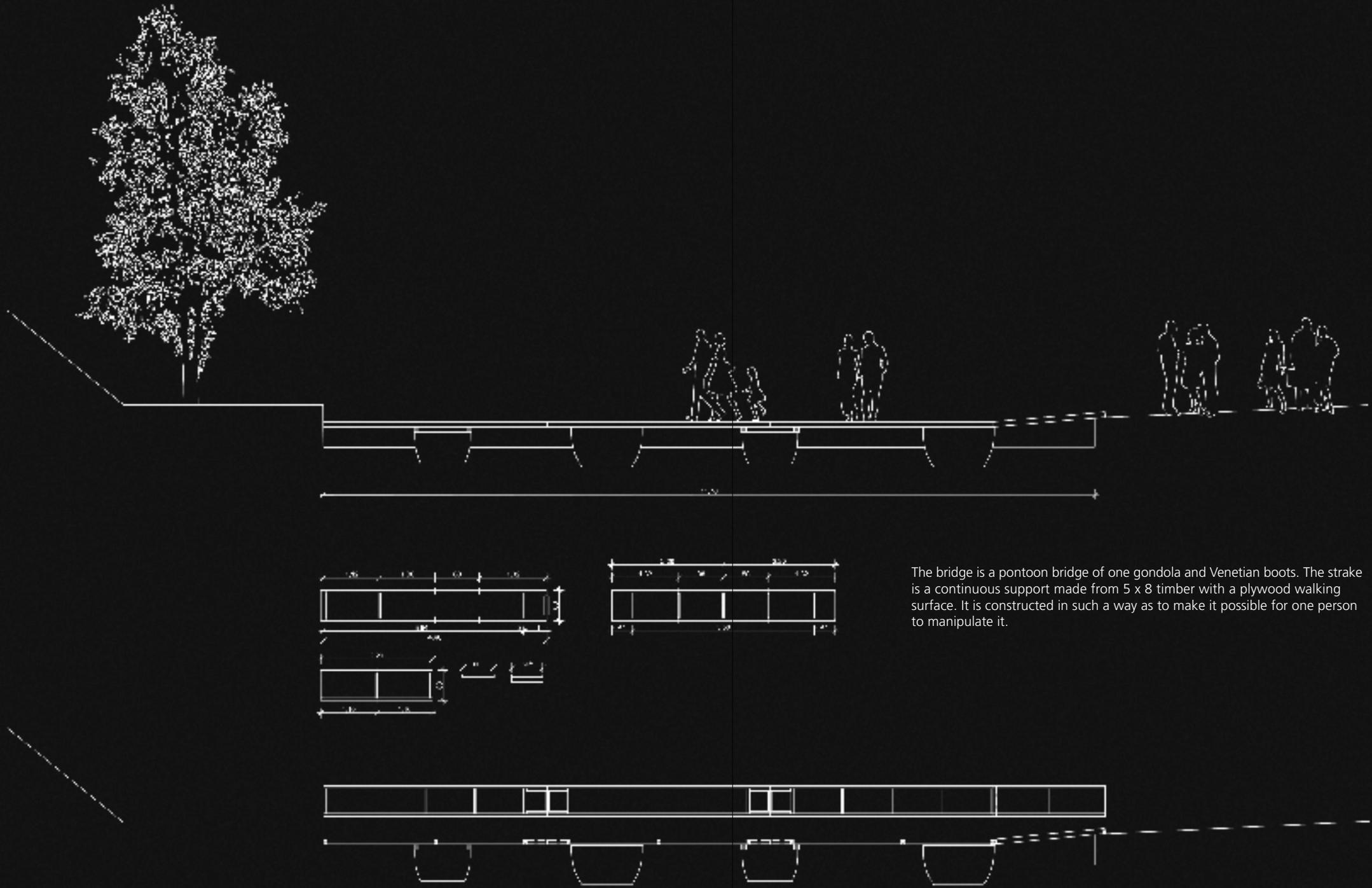
1 Peter Weibel, „Kontext Kunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst“; in: Peter Weibel (Hrsg.), *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, DuMont Buchverlag, Köln, 1994, S. 57.

2 John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, [Art as Experience, 1934], Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, S. 21.

3 ibid.

INSTALLATION
FÜR VENEDIG





The bridge is a pontoon bridge of one gondola and Venetian boats. The strake is a continuous support made from 5 x 8 timber with a plywood walking surface. It is constructed in such a way as to make it possible for one person to manipulate it.



Venice around 1650. Copper engraving by Matthäus Merian / map of Venice, 2020

Transport routes in Venice

Venice has about 175 canals with a total length of some 38 km. The main artery is the Grand Canal, with many more waterways outside the historic centre. Numerous canals have been filled in or abandoned since the 18th century. The broad Via Garibaldi was, for example, created through a canal being filled in. There are 398 bridges in the city. Until 1480 they were predominantly made of wood, later to be substituted by stone bridges. Many were built very flat to allow horses and carts to cross as well. The Rialto Bridge was the only bridge over the Grand Canal until the middle of the 19th century. Since then another three have joined it. From 1841 to 1846 the Ponte della Ferrovia was constructed between Mestre and Venice.





Transition – Übergang / Manfred Grübl at the Venice Biennale

The Giardini are to be boarded – at an undisclosed place – at an undetermined time.

Manfred Grübl is known for his subversive interventions. In these it is not rare for him to adjourn to a grey area of rules that are not exactly legally clear or acceptable within the art world in order to challenge the relationships of power and dominance inside these systems. Transition is a temporary bridge of gondolas with a plank causeway. It will exist for a brief time and connect the Biennale area with the rest of Venice.

The bridge will afford the artist and other visitors irregular access to the Biennale and broach the mechanisms of inclusion and exclusion in art systems. For who decides, then, who exhibits, and under which conditions, and who participates in the system according to which rules? The gondolas are not only a means of transport and an emblem of Venice but also form an extremely unstable foundation for everyone who ventures across the planks to seek solid ground under their feet later.

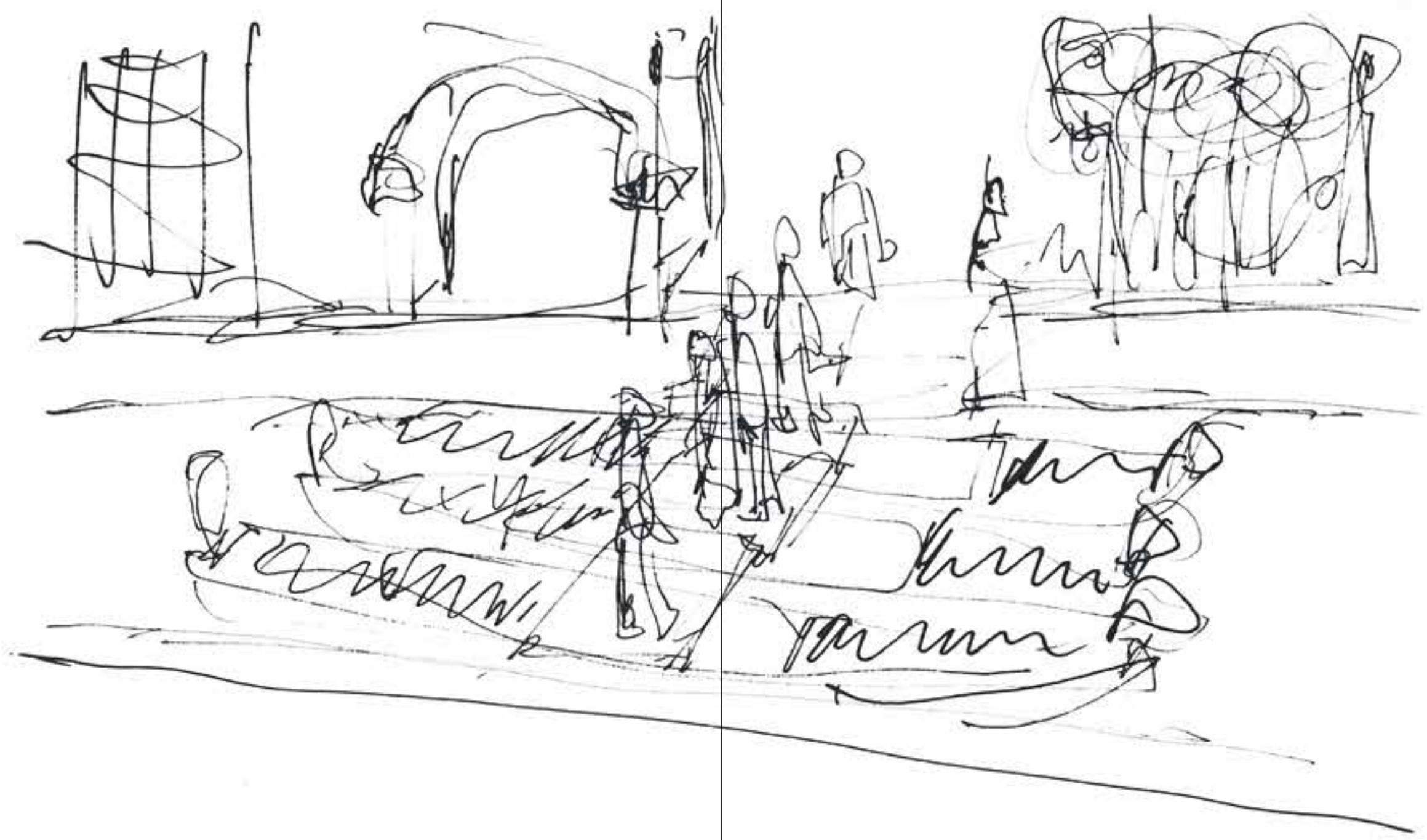
A challenge leading to the precarious interspace in which all those find themselves who have not or not yet managed the decisive leap without the necessary coteries or networks. Manfred Grübl lures visitors to befall with him the rocking ground of this transition for a short time – not without a wink – for they are also a decisive part of a system to which art owes its thanks for its percipience. Space will be grasped here as a place where art happens and to which it imminently reacts.



Content

Cover	<i>Transition</i> / Manfred Gröbl
Frontispiece	portrait of Socrates
02	<i>Weirdly exclusive</i> / Andreas Spiegl
05	<i>Personal Installation</i> / Kurimanzutto, Mexico City
06	<i>Unheimlich exklusiv</i> / Andreas Spiegl
10	<i>Sharpener</i> / Kunsthalle, Kunsthaus Nexus, Saalfelden
12	<i>Talk, so that I see you!</i> / Silvia Eiblmayr
15	cover / <i>VERSION 04</i> / designed by Stefan Sandner
17	<i>La Joconde, Louvre, Paris 2010</i>
18	<i>Rede, damit ich dich sehe!</i> / Silvia Eiblmayr
20	film still / <i>ONE DAY HOME</i>
23	concept drawing / <i>Installation für Venedig</i>
24	sketchbook, measurements, camera positions
26	sketch of bridge construction
28	transport routes in Venice
30	arrival at Venezia Santa Lucia train station
31	<i>Transition, Manfred Gröbl at the Venice Biennale</i>
32	concept drawing / <i>La Biennale di Venezia</i>
34	visiting the gondolas
36	concept drawing, gondola bridge
38	bridge structure test
42	<i>Temporäre Pontonbrücke aus Gondeln</i>
44	bridge structure test
48	concept drawing / <i>Gondel Venedig, Brücke</i>
50	concept drawing, Biennale weather conditions
52	waiting for better weather conditions









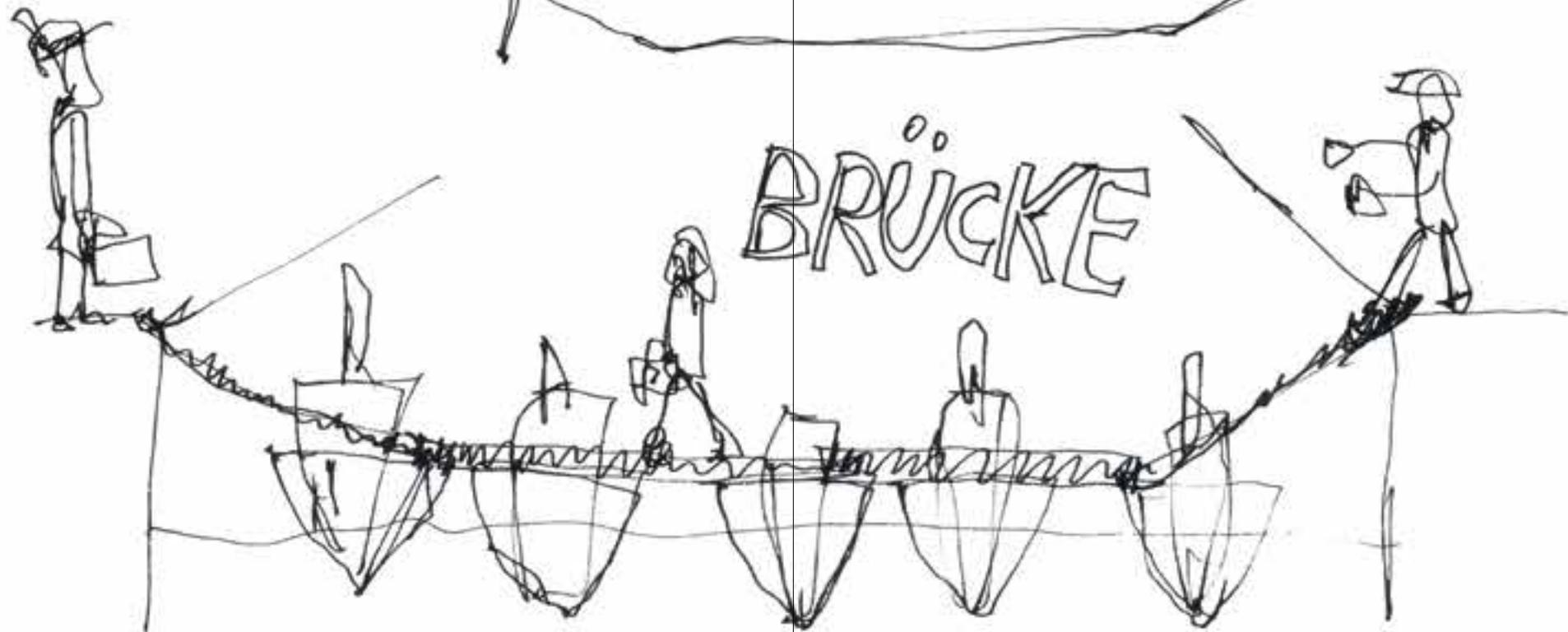
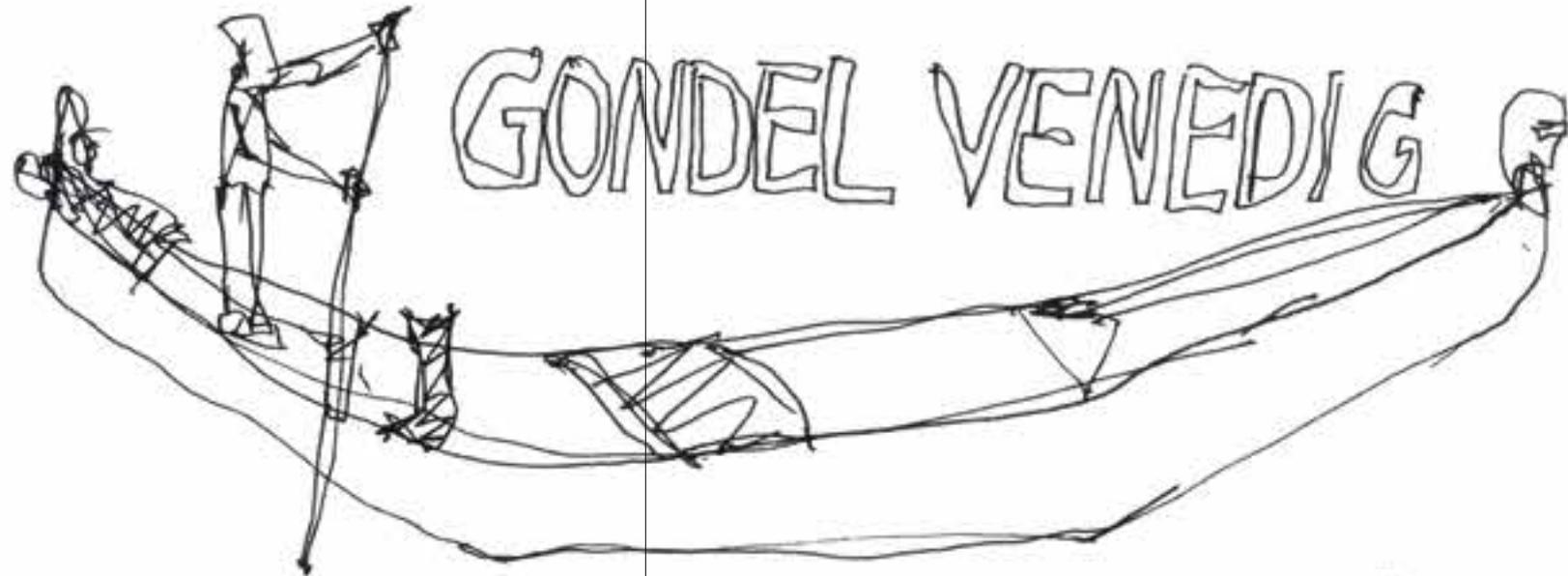
TEMPORÄRE

PONTONBRÜCKE

AUS GONDELN







① KROBIS BIS
12:00 / 50%

② BIS 15:00
VEREINFLUSST
REGEN

③ AB 15:00
SCHONER
WETTER





Transition – Übergang / Manfred Grübl auf der Biennale Venedig

Die Giardini werden geentert – an einem unbekanntem Ort – zu unbestimmter Zeit.

Manfred Grübl ist bekannt für seine subversiven Interventionen. Nicht selten begibt er sich dabei in einen Graubereich nicht ganz klarer gesetzlicher oder im Kunstbetrieb akzeptierter Regeln, um die Macht- und Herrschaftsverhältnisse innerhalb dieser Systeme herauszufordern. Transition ist eine temporäre Brücke, bestehend aus Gondeln und einem Plankengang. Sie wird für kurze Zeit eingerichtet und verbindet das Biennale-Gelände mit dem Rest von Venedig.

Die Brücke erlaubt sowohl dem Künstler als auch anderen BesucherInnen einen irregulären Zugang zur Biennale und thematisiert die Mechanismen der Inklusion in bzw. Exklusion aus dem System Kunst. Denn wer entscheidet schon, wer unter welchen Bedingungen ausstellt und wer nach welchen Regeln am System partizipiert? Die Gondeln sind nicht nur Verkehrsmittel und ein Wahrzeichen von Venedig, sie bilden einen äußerst unstabilen Untergrund für alle, die den Gang über die Planken wagen, um später festen Boden unter den Füßen zu suchen.

Eine Herausforderung, die auf den prekären Zwischenraum verweist, in dem sich all diejenigen befinden, die ohne die notwendigen Seilschaften und Netzwerke den entscheidenden Sprung nicht oder noch nicht geschafft haben. Manfred Grübl lockt die BesucherInnen, sich mit ihm für kurze Zeit auf den schwankenden Boden dieses Übergangs zu begeben – nicht ohne Augenzwinkern –, denn auch sie sind entscheidender Teil eines Systems, dem die Kunst ihre Wahrnehmung verdankt. Raum wird hier als ein Ort begriffen, an dem Kunst stattfindet und auf den sie unmittelbar reagiert.







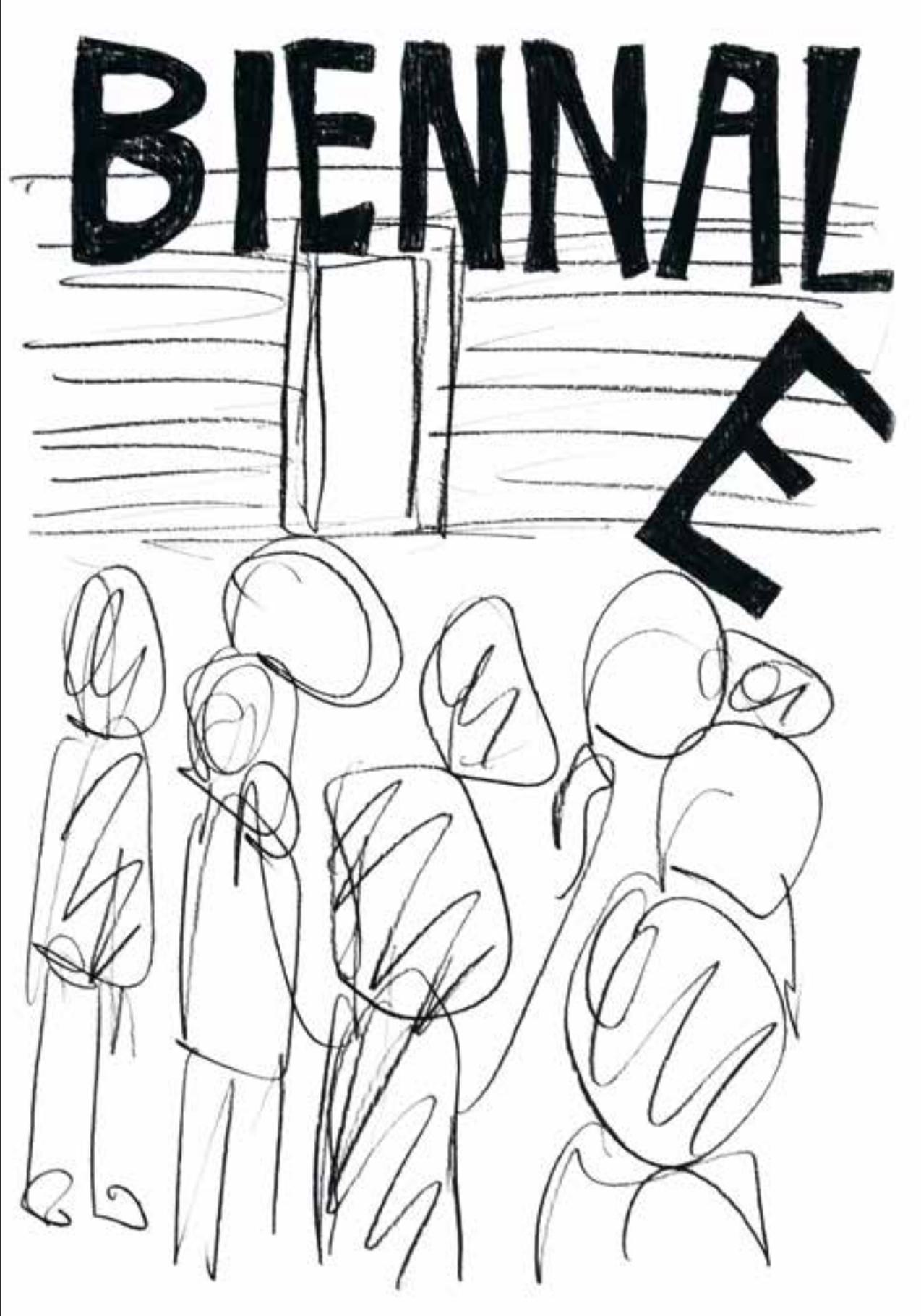
Content

53	<i>Transition, Manfred Gröbl auf der Biennale Venedig</i>
54	intervention / <i>Transition</i>
58	opening of the Austrian Pavilion
60	drawing of the Rialto Bridge
61	intervention / <i>Transition</i>
62	opening of the Austrian Pavilion
63	<i>Brücke Biennale Venedig</i>
64	intervention / <i>Transition</i>
65	concept drawing / <i>Biennale</i>
66	concept drawing / <i>entrance Biennale</i>
68	intervention / <i>Transition</i>
70	opening of the Austrian Pavilion
71	<i>Transition, Manfred Gröbl alla Biennale di Venezia</i>
72	intervention / <i>Transition</i>
73	concept drawing, gondola in Venice
74	concept drawing / <i>Biennale</i>
75	opening of the Austrian Pavilion
76	Giardini Café
78	profiles
79	concept drawing / <i>Transition</i>
80	exhibitions (selection)
81	<i>Funeral Ceremony of the Anti-Procès / Jean-Jacques Lebel</i>
82	marathon runners on Reichsbrücke, Vienna
84	Golden Gate Bridge
85	appendix





BRÜCKE
BIENNALE
VENEZIA
2019





ENTRATA ENTRANCE





Transition – Übergang / Manfred Gröbl alla Biennale di Venezia

I Giardini vengono abordati – in un posto sconosciuto – in un tempo indeterminato.

Manfred Gröbl è famoso per i suoi interventi sovversivi. Non è raro che si muova in una zona grigia di regole autorizzate dalla Legge nonché dalla scena artistica, per esplorare le relazioni di potere e di dominio dentro i sistemi sociali. *Transizione* è un ponte temporaneo fatto di gondole e di una passerella. È costruito per poco tempo, per connettere il sito della Biennale al resto di Venezia.

Il ponte permette sia all'artista che ai visitatori tramite un accesso eccezionale alla Biennale e tratta dei meccanismi dell'inclusione e dell'esclusione. Esclusione dal sistema Arte. Infatti, chi decide chi espone e in quali condizioni e chi partecipa al sistema secondo quali regole? Le gondole non sono solamente un mezzo di trasporto e un simbolo di Venezia, costituiscono anche un suolo instabile per tutti quelli che osano passare sulla passerella per cercare poi la terra ferma.

Una sfida che fa riferimento allo spazio precario dove si trovano tutti quelli che non hanno (ancora) fatto il salto decisivo senza le corde e reti necessarie. Manfred Gröbl invita i visitatori a raggiungere con lui per poco tempo questo suolo flottante – non senza battere ciglio – poiché sono anche una parte decisiva del sistema alla quale l'arte deve la sua percezione. Lo spazio qui viene concepito come un posto dove si svolge l'arte al quale reagisce immediatamente.

