

ISBN 978-3-85033-528-7 € XX,XX [D/A]



artoffice under construction

KUNSTPROJEKT DER AUSTRIAN POWER GRID



artoffice under construction

KUNSTPROJEKT DER AUSTRIAN POWER GRID



Brandstätter





artoffice under construction · kunstprojekt der austrian power grid

artoffice under construction

KUNSTPROJEKT DER AUSTRIAN POWER GRID

Herausgegeben von Gabriele Schor

Texte von Patricia Grzonka

Inhalt
Content

6	art office under construction	46	Zellen in Schwarzweiß Georgia Creimer: Psychogenics
6	art office under construction	55	Cells in Black-and-White Georgia Creimer: Psychogenics
8	Kein Ort für Kunst? Ein Ort für Kunst!	58	Das Grün der Sehnsuchtsbilder Moni K. Huber: Zimmerhelden
8	No place for art? A place for art!	67	The Green of the Imagery of Yearning Moni K. Huber: Zimmerhelden (Indoor Heroes)
10	Ein gelber Sonnenstrahl legt sich quer Ingo Nussbaumer: Laneshade, Over 'lap	70	Rosa und rote Ambivalenzen Margit Hartnagel: Movement (in), Movement (out)
19	A Yellow Shaft of Sunlight Runs Diagonally Ingo Nussbaumer: Laneshade, Over 'lap	79	Ambivalence in Pink and Red Margit Hartnagel: Movement (in), Movement (out)
22	Blau, Grün und Orange dezent aus dem Lot gebracht Ingrid Pröller: Entgrenzungen	82	Biografien Biographies
31	Blue, Green and Orange Discretely Tipped Off Kilter Ingrid Pröller: Delimitation	87	Werkverzeichnis
34	Pastellfarbenes Metaphernparadies Franz Vana: Adler im Garten Eden		
43	A Pastel Coloured Paradise of Metaphors Franz Vana: Eagle in the Garden of Eden		

art office under construction

Es waren erfreuliche und lebendige Wochen, als sechs KünstlerInnen in unseren Büroräumen entlang der Gänge und im Stiegenhaus malten, zeichneten, Linien klebten und mit den MitarbeiterInnen über ihre Kunstwerke sprachen. Tagelang waren die Böden mit Plastik abgedeckt, Kübeln mit gefärbtem Wasser und Leitern standen herum, Entwurfzeichnungen bedeckten den Boden, Beamer, Klebebänder, Lineale, Bleistifte, Farbstifte und Pinseln waren ständig im Einsatz und der Geruch von Acrylfarbe und Terpentin zog sich durch die Büroräume. Die außergewöhnliche Situation, dass MitarbeiterInnen den Entstehungsprozess der Kunstwerke am Arbeitsplatz hautnah miterleben können, hat uns bewogen, dieses Kunstprojekt *art office under construction* zu nennen.

Die Austrian Power Grid AG ist Österreichs führender Übertragungsnetzbetreiber und für 95 Prozent des heimischen Stromübertragungsnetzes verantwortlich. Damit tragen wir Verantwortung für die nachhaltige Stromversorgung des Landes auch für künftige Generationen. Nachhaltigkeit und offener Dialog sind wichtige APG-Grundwerte, an welchen wir uns in unserer Arbeit orientieren. Dies gilt sowohl für unsere externen Unternehmensbeziehungen als auch APG-intern. Der neue APG-Claim – also unser Leitspruch, den wir im Zuge der Präsen-

The weeks during which six artists visited our offices and painted, drew and glued lines along the corridors and in the stairwell, discussing their artworks with our employees as they went along, were both delightful and lively. For days the floors remained covered with plastic, buckets with coloured water and ladders stood here and there, design sketches were spread across the floor, masking tape, rulers, pencils, coloured felt-tips and brushes were in constant use, and the office air smelled of acrylic paint and turpentine. Given the unusual situation in which our employees were able to follow the creative process right from their offices, we decided to call the project *art office under construction*.

The Austrian Power Grid AG is Austria's leading transmission grid operator and is responsible for 95 % of domestic power transmission. Thus it is also responsible for providing the country, and future generations as well, with a sustainable electric power supply. Sustainability and open dialogue are important core values on which APG's work is oriented. This applies to our external company relations as well as within the company itself. The new APG claim and the motto we introduced in the course of presenting our new brand appearance is: **We keep it going**. This comes very close to describing our core activity and under-

tation unseres neuen Markenauftritts vorgestellt haben, lautet **Strom bewegt**. Er kommt dem Kern unserer Tätigkeit sehr nahe und beschreibt die enorme Bedeutung, die Strom für moderne Gesellschaften wie die unsere hat.

Auch **Kunst bewegt**. Hier ergibt sich eine passende und nahtlose Verbindung zum nun realisierten Kunstprojekt *art office under construction*. Die Verknüpfung von Kunst und Arbeitswelt erschien uns in diesem Zusammenhang als eine außergewöhnliche Möglichkeit, MitarbeiterInnen am Arbeitsplatz zu inspirieren und zu motivieren. Es ist uns eine große Freude, dass es uns durch das vorliegende Kunstprojekt gelungen ist, neue Wege zu gehen. Es war ein identitätsstiftendes Moment, den Entstehungsprozess der Wandarbeiten miterleben zu können, das einen starken Bezug zu den Kunstwerken geschaffen hat.

Unser besonderer Dank gilt den KünstlerInnen, die mit ihren wunderbaren Arbeiten etwas Außergewöhnliches geschaffen haben und die permanente Begegnung mit zeitgenössischer Kunst am Arbeitsplatz ermöglichen. Vor allem möchten wir unseren MitarbeiterInnen für ihre Aufgeschlossenheit danken. Gabriele Schor danken wir ganz herzlich für ihre Idee und ihr Konzept zu *art office under construction* – das Konzept hat uns sofort überzeugt. Frau Schor hat als Leiterin der SAMMLUNG VERBUND zusätzlich dieses Kunstprojekt mit viel Engagement kuratiert und einen sehr schönen Katalog herausgegeben.

Wir wünschen allen MitarbeiterInnen und Gästen viel Freude und Vergnügen mit der Begegnung der Kunst in unseren Büroräumen.

Heinz Kaupa Thomas Karall
Vorstand der Austrian Power Grid AG

scores the enormously important role that electricity plays in modern societies such as ours.

Art also gets things going, and thus there was an appropriate and seamless connection to the project *art office under construction*, which has now been completed. The relationship between art and the working world offered an unusual opportunity to inspire and motivate employees in the workplace. It is a source of great satisfaction that this art project allowed us to break new ground. Experiencing the creative process as the project took shape on the walls was an identity-establishing moment that created a strong relationship with the artworks.

We are particularly grateful to the artists, who with their wonderful works have created something extraordinary, making possible a constant encounter with contemporary art in the workplace. We especially want to thank our employees for their openness to this project. And we are very grateful to Gabriele Schor for her idea for *art office under construction*, a concept that was immediately convincing. As director of the VERBUND COLLECTION, she also curated this art project with a great sense of commitment and produced a very attractive catalogue.

We wish all our employees and visitors a pleasurable experience in their encounter with art in our offices.

Heinz Kaupa Thomas Karall
Management Board of Austrian Power Grid AG

Kein Ort für Kunst? Ein Ort für Kunst!

No place for art? A place for art!

Die großen, neuen Räume der APG mit ihren langen, weißen Wänden und lichtdurchfluteten Gängen verführten uns zu besonderen Überlegungen. Es sollten nicht Werke an die Wand ‚gehängt‘ werden, sondern sechs KünstlerInnen wurden eingeladen, sich mit der räumlichen Gegebenheit direkt vor Ort spezifisch auseinanderzusetzen. Bald darauf stellten

APG's big new offices with their long white walls and corridors flooded with light prompted us to consider unusual artistic ideas. The final decision was not to 'hang' art on the wall but rather to invite six artists to find specific solutions in interaction with the space available to them. Only a short time later they presented the wide stylistic diversity of their designs and ideas to the em-

sie ihre Entwürfe und Ideen in einer Präsentationsrunde dem Vorstand und den MitarbeiterInnen vor. Die stilistisch mannigfaltigen Vorschläge wurden begeistert aufgenommen und unter neugierigen Blicken und mit aufmunternden Bemerkungen der MitarbeiterInnen realisiert.

Ingo Nussbaumer geht in seiner Wandmalerei auf Schattenfelder ein, die sich durch das Tageslicht laufend verändern. Ingrid Pröller irritiert mit Überklebungen von Spielfeldmarkierungen unsere Gewissheiten architektonischer Ordnung. Franz Vana lässt sich von Tiepolo inspirieren und zeichnet detailreich einen Adler, der durch schwebende Äpfel und fliegende Ziegelsteine hindurch das Paradies verlässt. Georgia Creimer entwirft zwei große Zeichnungen, deren Formen sich wie Gefühlszustände räumlich verdichten und ausdehnen. Moni K. Huber verwandelt in ihren Collagen Zimmerpflanzen zu Zimmerhelden. Margit Hartnagel schafft zwei großformatige Ovale in jeweils unterschiedlichen zarten Abstufungen.

Ich möchte mich bei allen KünstlerInnen bedanken, die mit ihren Wandarbeiten subtil auf die Raumsituation reagierten. Mein herzlicher Dank gilt auch der Kunsthistorikerin Patricia Grzonka für ihre feinfühligsten Essays, die sie zu jedem einzelnen Werk verfasst hat. Gleich zu Beginn gab es Zustimmung und Unterstützung von den MitarbeiterInnen, auch ihnen ist zu danken, besonders Thomas Dolleschal, Karl Freynschlag und Barbara Wunsch. Den Vorständen Heinz Kaupa und Thomas Karall möchte ich ein Kompliment für ihre Affinität zur Kunst aussprechen und dafür, dass sie sich auf diese ungewöhnliche Situation *in situ* eingelassen haben.

Gabriele Schor
Kuratorin

ployees and management board, who received them enthusiastically. The artists proceeded to realize their ideas to the curious gazes and encouraging commentary of the employees.

In his wall painting Ingo Nussbaumer plays with fields of shadow that change constantly with the daylight entering into the room. Ingrid Pröller irritates our certainties about architectural order by painting the markings of a sports-hall floor on the wall. Inspired by Tiepolo, Franz Vana has drawn a detailed eagle leaving paradise through a sky of floating apples and flying bricks. Georgia Creimer has created two large drawings, the shapes of which, like emotional states, compress and expand in space. In her collages, Monika Huber transforms house-plants into "Indoor Heroes", and Margit Hartnagel has created two large-format ovals with varied and gentle colour gradations.

I would like to express my gratitude to all these artists, who with their wall art have reacted subtly to the spatial situation. I would particularly like to thank art historian Patricia Grzonka for the sensitive essays that she has written about the respective works. APG's employees lent their approval and support right from the beginning, and they also deserve an expression of thanks, especially Thomas Dolleschal, Karl Freynschlag and Barbara Wunsch. I would like to compliment the management team of Heinz Kaupa and Thomas Karall for their affinity for art and for becoming involved in this unusual project.

Gabriele Schor
Curator



Ein gelber Sonnenstrahl legt sich quer
Ingo Nussbaumer: *Laneshade*, Over 'lap

Ingo Nussbaumer beruft sich in seiner künstlerischen Arbeit auf den Konstruktivismus, auf die abstrakte Malerei und die konzeptuelle Kunst – internationale Kunstrichtungen, die in Österreich bis heute nie so richtig populär geworden sind. Gründe dafür gibt es viele, und sie sind öfter schon genannt worden: Die systematische Verdrängung der Moderne aus Österreich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört sicherlich zu den entscheidenden. Zumindest bis vor kurzem schien es so, als ob ein dekorreicher, Bühnenhaft-theatralischer Ausstattungsstil, der im katholischen Imperativ wurzelt, der hauptsächlich Bezugspunkt österreichischer Kunst geblieben ist – so klischeehaft diese Einschätzung auch mittlerweile scheinen mag. Dieser (katholisch-)barocke Nachhall ist mit all seinen Facetten im expressiven, informellen, aktionistischen Gestus, der die österreichische Nachkriegskunst dominierte, noch bei vielen der jüngeren Kunstschaaffenden spürbar. Indes scheint sich an diesem Bild in letzter Zeit doch einiges zu verändern, wie die vermehrte Akzeptanz für konzeptuelle und abstrakte Kunst erahnen lässt und wie nicht zuletzt auch die Auswahl der Künstlerinnen und Künstler für das APG-Projekt zeigt.

Nussbaumer beschäftigte sich bereits als Schüler mit Philosophie und konstruktiver Kunst. Eine Vertiefung der Auseinandersetzung mit führenden Vertretern dieses Kunstzweigs folgte anlässlich eines Studienaufenthalts in Basel – einem der Zentren puritanisch-abstrakter Tendenzen (und ihrer Vermittlung). Der sachlich-spröde Gestus, der dieser in der Schweiz mit dem Terminus „konkret“ belegten Kunst innewohnt, wendet sich bei Nussbaumer jedoch zu einer eigenen Form des künstlerischen Ausdrucks, der gewisse „Unstimmigkeiten“ wohlkalkuliert zulässt und somit selbst so

etwas wie eine Mischung aus strengem Konzept und Willkür darstellt. Ingo Nussbaumer leistet sich sowohl die Zeit wie den Luxus, sich mit kunstwissenschaftlichen Grundlagen zu beschäftigen, Recherchen zu tätigen und daraus eigene Richtlinien für seine Arbeit abzuleiten. Indem diese nun in seine Konzeptionen einfließen, bestimmen sie indirekt auch die Themen der einzelnen Bilder. „Meine Malerei würde ohne Theorie sicher anders aussehen, obwohl man Kunst und Wissenschaft natürlich nicht so ohne weiteres in eins setzen kann“, so Nussbaumer, der selbst auch mehrere theoretische Schriften zur Konstruktion und Analyse von Bild- und Farbräumen publiziert hat.¹ Der Zug zum Konzeptionell-Konstruktiven leitet ihn auch in einer zentralen Frage seiner Intentionen: Wie kann ich Form und Farbe auf der Leinwand so verteilen, dass eine Dynamik entsteht, die nicht unruhig wirkt?

Diese Frage war maßgebend für die ausladende Wandarbeit *Laneshade* im IZD-Tower. Auf einer Grundfläche von 2,5 x 8,3 Metern variierte Nussbaumer verschiedene geometrische Elemente, sodass unterschiedlich große Zonen entstanden. Vom rechten unteren Eck bis schräg in die Mitte legt sich so etwas wie ein Sonnenstrahl quer. Auf der linken Seite dominiert eine opake, intensiv blaue Fläche, deren äußerster Rand wiederum von einem merkwürdigen Lila abgegrenzt wird, das nach oben unbestimmt ausläuft. Rechts findet sich ein unregelmäßiges graues Trapez, das wie ein Balken eine Tragefunktion auszuüben scheint. So individuell verschieden die Assoziationen sein mögen, die aus der abstrakten Struktur gewonnen werden können, so intendiert ist diese Wirkung als Resultat eines Bildfindungsprozesses, der auf einer systematisierenden Vorgangsweise beruht. Das klingt nur im ersten Moment paradox – das Bild soll nämlich auf jeden Betrachter anders einwirken.

Nussbaumer verfährt so, dass er zunächst – meist am Computer – eine Grundstruktur des Bildträgers in einer Aufteilung der Fläche erarbeitet, das heißt konstruiert, durchprobiert und austariert. Dazu wird eine Farbskala entwickelt, die der Künstler nur in den Grundtönen festlegt. Bei *Laneshade* sind es die Töne grau-gelb-blau. Die Farben werden später direkt am Objekt in wechselnder Opazität aufgetragen, bis die gewünschte „interessante“ Kombination hergestellt ist. Bis es dahin kommt, werden bereits im Entwurf Interaktionen ausformuliert: Mit jeder Farbveränderung, mit jeder Nuancierung modifiziert sich auch die Aufteilung der Fläche, die Form des Bildes. Farbe und Form befinden sich in einem wechselseitigen Bezug: Wird eine Farbe abgewandelt, so vergrößern oder verkleinern sich Flächen, erweitern oder verkürzen ihren Abstand, verändern ihre Winkel, ihre Konstellation.

Was diesen langwierigen Prozess abhebt vom Verfahren der strengen konstruktiven Schule – und das Bild insofern in seiner Autonomie beschränkt –, ist der Bezug zum Außerbildlichen, der durch die Korrespondenz von Bildlinien mit räumlichen Komponenten der Architektur liegt. So übernahm Ingo Nussbaumer beispielsweise den schrägen Verlauf eines der Fensterrahmen für die Grenze zwischen der hellblauen und der weißen Fläche, die im gleichen Winkel von links unten nach rechts oben führt, sich also zum Fensterrahmen parallel verhält. Eine weitere bildkonstituierende Korrespondenz besteht zwischen dem kurzen horizontalen Stück, das vom grauen Trapez gebildet und dessen Höhe durch einen Schatten festgelegt wird, der durch den Lichteinfall (nur bei Tageslicht) vom gegenüberliegenden Fenster auf die Wand entsteht. Alle diese Elemente können als Teile eines speziellen ortsspezifischen Konzepts betrachtet werden – eines Ver-

fahrens, das sich mit den inhaltlichen, aber auch architektonischen Gegebenheiten eines Ortes, einer *site* auseinandersetzt und somit die Grenzen des herkömmlichen abstrakt-konstruktivistischen Bildraums sprengt. Mit dieser Austauschbeziehung zwischen realem und imaginärem Raum, zu dem er auch den Farbraum zählt, spielt Ingo Nussbaumer hier, wobei sein künstlerisches Verfahren dem Erfassen eines „Realismus der Materialien und Formen“ dient.² Der „konstellative“ Farbraum, der an die mehrmalige Schichtung der Farbe gekoppelt ist, entsteht so als ein Gebilde, das in seiner dynamischen Konzeption als eines der Fragmentierung wahrgenommen werden soll, dessen Elemente autonom funktionieren. Insofern handelt es sich bei diesen Farbräumen um Zonen unterschiedlicher Wertigkeiten und Qualitäten, deren Präsenz in „feinstofflichen Nuancierungen“ (Nussbaumer) besteht. Dass solche atmosphärischen Abstufungen vor (traditionierten) Symbolwerten der Farben Vorrang haben, erweist sich seinerseits als sachlich-konkrete Geste gegenüber jeglichem Anekdotischen des Bildraums.

In diesem Sinn arbeitet Nussbaumer an einer Auffassung ungenständlicher Kunst weiter, in die komplexe Farbkonstellationen einbezogen werden können – anders als in den historischen Positionen Mondrians oder Lohses. Die Referenz, die Nussbaumer selbst ins Spiel bringt, ist Ellsworth Kelly, dessen Fragmentierungsverfahren (im Gegensatz zum Abstraktionsverfahren) auf einem „realen Ausgangspunkt“ basiert, wie zum Beispiel dem bekannten flachgedrückten Pappbecher, der zu einem konischen Bildmotiv führt. Bei Nussbaumer sind es architektonische Komponenten bzw. reale Schatten- oder Raumsituationen, die als bildgestaltende Aspekte eingebracht werden. Bei der großen APG-Wandmalerei findet dies in Bezug auf die Fensterrahmen und Schattenwürfe statt.

Für das Stiegenhaus im Übergang zum 34. Stockwerk hat Ingo Nussbaumer eine weitere, etwas kleinere zweiteilige Wandarbeit gestaltet: *Over 'lap* spielt mit der Idee von sich überschneidenden Ringen. Hier wurden dünne, selbsthaftende, beigeindustriefarbte Linierbänder aus Gummi an die Wand appliziert.

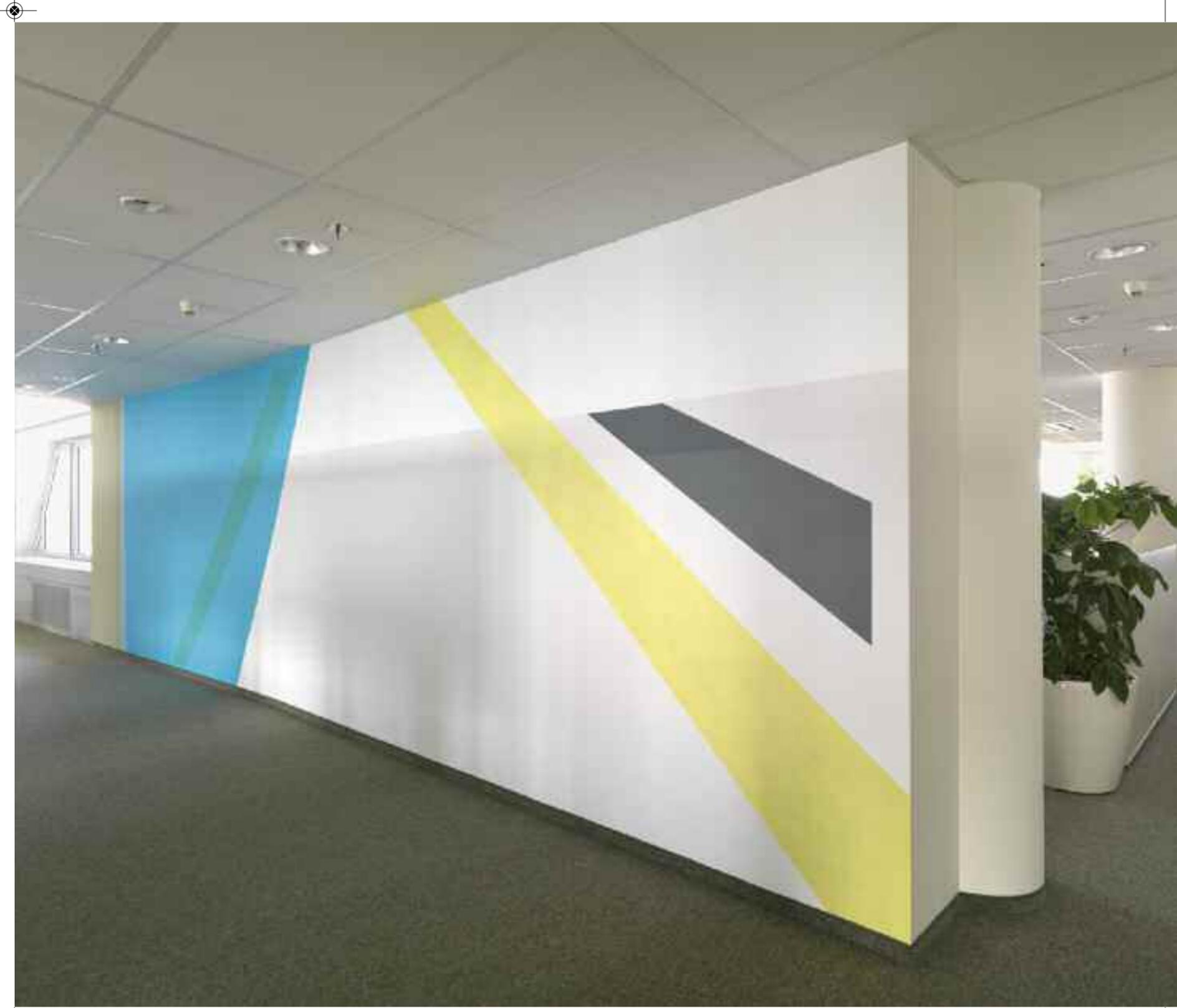
Im größeren Zusammenhang kann Nussbauers bemerkenswerter Versuch, Farbe und Form im Bild gleichzeitig zu entwickeln, indem er aus jeder gefundenen Farbabstufung erst den nächsten Schritt konzipiert, als ein *rekursives* Verfahren verstanden werden, das, wie Michael Dürfeld in Bezug auf Niklas Luhmann festhält, Ähnlichkeiten zum fraktalen Formgenerierungsprozess aufweist.³ Indem Nussbaumer quasi am Objekt selbst diverse Stadien – der Formfindung zuerst und

dann auch der Farbfindung – durchläuft, baut sein Bildfindungsprozess rückbezüglich unmittelbar auf jedes vorherige Bild auf und nimmt dieses auf, sodass es schließlich als Endprodukt alle vorherigen Schritte enthält. So entsteht ein dynamischer Bildaufbau – asymmetrisch in der Konzeption, dem das Ornamentale als Strukturprinzip innewohnt.

- 1 Ingo Nussbaumer, *Die Idee des Bildes, als Beitrag zu einer Noetik der Kunst*, Wien: edition splitter, 2002; sowie: ders., *Zur Farbenlehre, Entdeckung der unordentlichen Spektren*, Wien: edition splitter, 2008.
- 2 Ingo Nussbaumer, *Konzept – Intention – Dimension*, in: ders., *Malerei als Proposition*, Wien: Triton Verlag, 1997, S. 19.
- 3 Michael Dürfeld, *Das Ornamentale und die architektonische Form. Systemtheoretische Irritationen*, Bielefeld: transcript, 2008, S. 110.









A Yellow Shaft of Sunlight Runs Diagonally

Ingo Nussbaumer: *Laneshade, Over 'lap*

Ingo Nussbaumer relates to constructivism, abstract painting and conceptualism in his work – international directions in art that have still not really achieved popularity in Austria to this day. There are many reasons for this, and they have already been frequently named: Among the most decisive of these is certainly the systematic expulsion of the Modernists from Austria in the first half of the 20th century. At least until recently it appeared that a richly decorative, stage-like, theatrical scenic style rooted in the Catholic imperative had remained the key point of reference for Austrian art – as clichéd as this assessment itself might now seem. These (Catholic) baroque overtones can be felt with all of their facets in the expressive, informal, actionist gesture

that dominated Austrian postwar art, and are still be felt in the work of far younger art producers. However, much of this image does appear to have been changing in recent years, as the increasing acceptance of conceptualism and abstract art suggests and which is, after all, also shown in the selection of the artists for the APG project.

Nussbaumer showed an interest in philosophy and constructive art while still at school. A more profound engagement with leading proponents of this branch of developments in art followed while studying in Basel – a centre of puritan abstract leanings (and the mediation of same). The prude pragmatic gesture intrin-

sic to this art, which is termed 'concrete' in Switzerland, turns into a unique form of artistic expression in Nussbaumer's work, however, allowing certain well-calculated 'discrepancies' and so itself representing something like a mix of stringent concept and unorthodox arbitrariness. Ingo Nussbaumer permits himself both the time and the luxury of engaging with the fundamentals of aesthetic theory, pursuing research and developing his own guidelines for his work. These flow into his concepts to the extent that they indirectly also determine the subject matter of the individual paintings. "My painting would look different without theory, even though art and science obviously cannot easily be compared", says Nussbaumer, who has published several theoretical texts on the construction and analysis of colour space.¹ This leaning towards conceptualism and constructivism also guides him in one of the central questions in his work: How can I distribute shapes and colour on the canvas in such a way that a dynamic is created that does not look turbulent?

This question was also central to the extended mural *Laneshade* in the IZD Tower. Nussbaumer varies different geometric elements on a surface of 2.5 x 8.3 metres, resulting in zones of different dimensions. Something like a shaft of sunlight runs diagonally from the lower right-hand corner into the middle of the mural. The left-hand side is dominated by a conspicuous opaque blue surface, the outer edge of which is bordered by an area of outlandish lilac dispersing upwards. To the right there is an irregular grey trapezoid surface that appears to function as a supporting bar. As individual as the associations evoked might be that can be gleaned from the abstract structure, this effect is a deliberate result of the process of developing the composition, a process based on a systemised approach — which only initially

sounds paradoxical, as the painting is intended to impact differently on each viewer.

On Nussbaumer's method in particular: First, he conceives the basic structure of the painting (usually on a computer). This functions as a conceptual guideline. The colour and form already interweave at this stage. The colour and form already interweave at this stage. The key tones — in *Laneshade* these are shades of grey, yellow and blue — are later applied directly onto the object in various opacities until the desired «interesting» combination has been produced. Before this, the interactions within the design have already been defined: the subdivision of the surface, the form taken by the painting, is modified with every change in colour, with every nuance. Colour and form are mutually interrelated: if a colour is altered then surfaces are reduced or expanded in size, the distances between them are reduced or enlarged and their angles change, i.e. their configuration.

What distinguishes this painstaking process from approaches taken by the austere constructivist school — and restricts the painting's autonomy — is an external reference, i.e. a correspondence between the lines of the painting and spatial components of the architecture. So, for example, Ingo Nussbaumer adopted the slanting perspective of a window frame for the border between the light blue and the white surfaces, which leads from lower left to upper right at the same angle, i.e. runs parallel to the window frame. A further constituent corresponding element exists between the short horizontal piece formed by the grey trapezoid, the height of which is given by a shadow cast onto the wall from the window opposite (only by daylight). All of these elements can be regarded as part of a special site-specific concept — as part of an approach that engages with the contents but also the architectural givens of a location, and so bursting the boundaries of the usual abstract constructivist pic-

torial space. Ingo Nussbaumer is playing here with this mutual exchange between the existing and the imaginary space, to which he also counts the colour space, whereby his technique serves to manifest "a realism of materials and forms".² The constellated colour space, which is coupled to the multiple layering of the colour scheme, arises as a manifestation that is intended, in its dynamic conception, to be perceived as one of fragmentation, with elements that function autonomously. To this extent these colour spaces are zones of varying values and properties whose presence is defined, according to Nussbaumer, by "subtle nuances". That such atmospheric shades take priority over (traditional) symbolical values for the colours proves to be a pragmatic concrete gesture in contrast to anything anecdotal about the pictorial space.

In this sense Nussbaumer is also extending the notion of non-figurative art, in which complex constellations of colour can be integrated — which differs from the historical positions adopted by Mondrian or Lohse. The reference that Nussbaumer himself introduces is to Ellsworth Kelly, whose process of fragmentation (in contrast to the process of abstraction) is based on a «real point of departure» such as, for example, the familiar flattened paper beaker that produces a conical motif for a painting. In Nussbaumer's work it is architectural components or existing shadows or spatial situations that are integrated as composite elements in the concept for the painting. In the large-scale mural for APG this occurs in reference to the window frames and the lie of shadows cast.

For the stairwell leading to the 34th floor Ingo Nussbaumer has designed another, slightly smaller, two-part mural: *Over 'lap* plays with the idea of intersecting annular rings. For this work thin rubber, self-adhesive, industrially dyed, beige strips were applied the wall.

In the broader context, Nussbaumer's remarkable attempt to develop colour and form simultaneously in an image by conceiving the subsequent step on the basis of each shading arrived at may be seen as a *recursive* technique that, as formulated by Michael Dürfeld in reference to Niklas Luhmann, bears similarities to the process of fractal form-generation.³ As Nussbaumer runs through various stages quasi on the object itself — first the formal conception and then the colours — the pictorial invention for each painting builds directly on each preceding image, integrating it so that the end product finally contains all of the preceding steps involved. The result is a dynamic construction that is asymmetrical in conception and intrinsically based on the principles of ornamentation.

- 1 Ingo Nussbaumer, *Die Idee des Bildes, als Beitrag zu einer Noetik der Kunst*, edition splitter, Vienna 2002, as well as Nussbaumer: *Zur Farbenlehre. Entdeckung der unordentlichen Spektren*, edition splitter, Vienna 2008. Here in translation
- 2 Ingo Nussbaumer, *Concept — Intention — Dimension*, in: Nussbaumer, *Malerei als Proposition / Painting as a Proposition*, Triton Verlag, Vienna 1997, p. 65
- 3 Michael Dürfeld, *Das Ornamentale und die architektonische Form. Systemtheoretische Irritationen*, transcript, Bielefeld 2008, p. 110



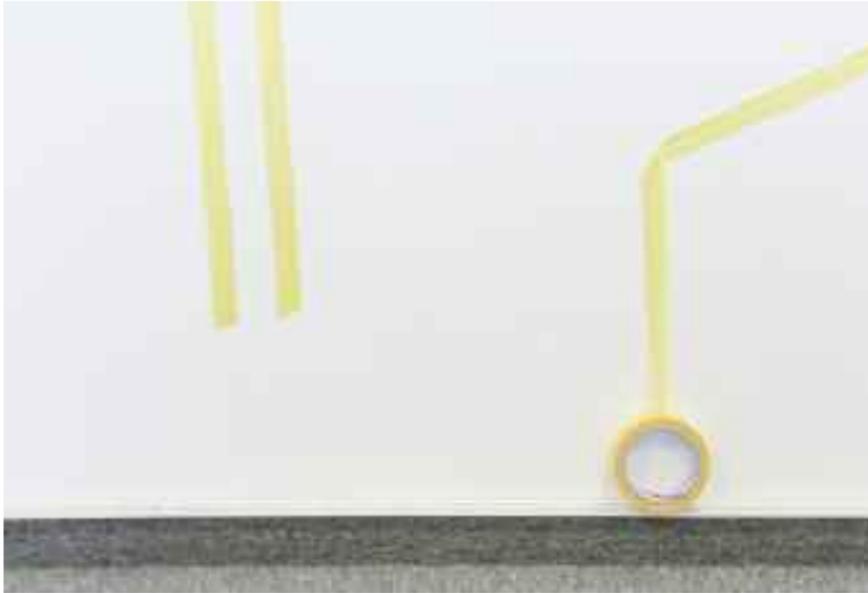
Blau, Grün und Orange dezent
aus dem Lot gebracht
Ingrid Pröller: Entgrenzungen

Kunst und Sport gelten gemeinhin als zwei getrennte gesellschaftliche Teilsysteme, die sich gegenseitig nicht nur nicht berühren, sondern geradezu auszuschließen scheinen. Wie wohl in Zeiten des Good-Looks-Imperativs und des körperoptimierten Lifestylemanagements sich kaum eine kunstinteressierte Person ein ungepflegtes, unsportlich wirkendes Äußeres selbst beim samstäglichen Museumsbesuch wird leisten wollen und können, bleibt das Training des dynamischen und adretten Selbst im Rahmen rein privater Handlungen. Sind vereinzelt auch ambitionierte Galeristinnen, Kritikerinnen oder Künstler im Fitnessstudio, auf dem Fußballplatz oder beim Bouleturnier anzutreffen, so gehören diese Tätigkeiten in der Regel doch eher zu den Programmpunkten der Freizeitgestaltung – auch wenn, wie Richard Sennett schrieb, der „Feierabend“ in flexibilisierten ökonomischen Systemen längst zu existieren aufgehört hat.¹ Die Bereiche von professionellem Sport und ambitionierter Kunst – verstanden als Leistungssport und Kunstmarktsystem – sind auf der symbolischen gesellschaftspolitischen Ebene kaum miteinander kompatibel: Die Arena des einen ist die geächtete Zone des andern.

In der Arbeit von Ingrid Pröller treffen sich diese beiden Welten auf ganz untypische Weise. Die Künstlerin verbindet die Regimes der Kreativität und des Bohemelebens mit der Zielorientiertheit und Regelmäßigkeit der Sportplätze als Resultat eines übergreifenden Lebenskonzepts: Sie studierte parallel Kunstwissenschaften und Sportpädagogik. Pröller unterrichtete Sportfächer an Schulen, die in aller Regel als staatliche pädagogische Institutionen auch die Funktion haben, ein zum größten Teil aus dem 19. Jahrhundert stammendes Konzept von „Leibeserziehung“ oder „Körperertüchtigung“ in ein mehr zeitgemäßes von Körperbewusstsein

überzuführen. Sie verfolgte dabei ganzheitliche Spielansätze, die sich auf eine neuere Praxis des Umgangs mit dem Körper berufen, in denen ein kommunikatives, gesellschaftlich und sozial orientiertes Bewegungsspiel im Vordergrund steht.

Ingrid Pröllers Auseinandersetzung mit dem Sport wurzelt aber auch in der eigenen Jugenderfahrung als aktive Leichtathletin sowie in einem elementaren Interesse am Körper, an Leiblichkeit und körperlicher Präsenz. So beschäftigt sie sich mit Wissensfeldern und Analogien, die in fächerübergreifenden Verbindungen von Philosophie, Soziologie, Ethik und Sport liegen. Die Überzeugung, dass im Körperbewusstsein des Individuums eine der Kernfragen zeitgenössischer Lebensmacht und Lebenswissenschaften liegt – dem, was bei Michel Foucault Biopolitik heißt –, führte Ingrid Pröller schließlich zu der Frage, wo der Körper Platz in der Kunst finden könnte. In einer früheren Bilderserie malte sie Jugendliche, die oft einsam ihren sportlichen Tätigkeiten nachgingen: eine Joggerin, die allein vor einem dramatischen Abendhimmel einem imaginären Ziel entgegen rennt, oder einen Jungen im Trainingsanzug, der sinnierend auf einem Holzstuhl in einem Zimmer sitzt. Oft sind es aber auch Extremsportarten oder Praktiken, die im weiteren Kontext mit Jugendkulturen assoziiert werden, die Pröller darstellt – einen Kitesurfer, der über einem überirdisch leuchtenden orangefarbenen Abgrund schwebt, oder einen jugendlichen Traceur, der über Dächer und Mauern springt. Die entindividualisierten Protagonisten wecken in ihrem Tun oftmals mehr Assoziationen zu Guerillataktiken als zu Funsportarten. Gerade bei diesen Inszenierungen wird deutlich, wie sehr Pröllers Interesse an Jugendlichen auch der Darstellung von psychischen und sozialen Extremsituationen gilt, die mit dem modernen Leistungsgedan-



ken verknüpft sind: Um seinen täglichen Kick zu bekommen, stilisiert sich der durchschnittliche Großstadtjugendliche als Überlebenskämpfer in einem unwirtlichen Dschungel. Den eindrücklichen Porträts, die Pröller diesen Figuren gewidmet hat, haftet immer auch etwas Existenzielles an. Sport wird in diesem Sinn als Träger einer eskapistischen Ausgleichsfunktion, als „Ausdruck zivilisatorisch-urbaner Lebensweise“ verstanden, vermittelt durch Bilder der Massenmedien: „Es sind im Grunde die Massenmedien, die als alles durchdringende Instrumentarien des Infotainments die Sportler als die eigentlichen Repräsentanten und Identifikationsfiguren für alle – sportlich mehr oder weniger passiven – Medienkonsumenten ins Bewusstsein heben“, so schreibt Rainer Fuchs in Bezug auf die Arbeit von Ingrid Pröller und verweist auf die kompensatorische Seite der im urbanen Alltag erlebten Ohnmacht und Gezwungenheit.²

Von einer Art Abstrahierung durch Verräumlichung gesellschaftlich vermittelter „vitaler Werte“ könnte man in diesem Sinne auch bei Pröllers Wandmalerei für APG sprechen. Die Künstlerin hat auf der Grundlage von drei Bodenmarkierungen, wie sie in Sporthallen angebracht werden, ein Konzept entwickelt, das einerseits ein optisch-ornamentales Bild entwirft und andererseits den Raum mit einer kontrolliert-expressiven Geste zu sprengen scheint. Die farbigen – dem tatsächlichen Verlauf von Spielfeldern folgenden – Basketball-, Volleyball- und Handballlinien ziehen sich dabei über die Raumfluchten eines Gangabschnitts im 36. Stockwerk des Hochhauses über mehrere Wände, Decken und Pfeiler. Pröller hat sich hier genau an den internationalen Richtlinien, wie Spielfelder zu organisieren sind, orientiert und holte im Vorfeld detaillierte Informationen ein: über die Breite der Markierungen genauso wie über die Abstände, die bei den Kreuzungen eingehalten werden müssen. So ist einerseits ein „realistisches“ (Teil-)Abbild eines Sporthallenbodens entstanden, das auch sogleich als solches erkannt wird, das andererseits aber in seinem schrägen Verlauf an den Wänden „dezent aus dem Lot gebracht“ wurde, wie Ingrid Pröller anmerkt. Erst durch diesen Kunstgriff weiten sich die Büroräume merklich – ein Effekt, der mit dem Titel *Entgrenzungen* auch angedeutet wird. Der Malprozess selbst – denn um einen solchen handelt es sich – stellte dabei einige technische Herausforderungen, die Pröller durch ad hoc entwickelte Verfahren meisterte: Die perfekt gebogenen Linien zeichnete sie mit Hilfe eines biegbaren Lineals auf, die Wandkreise zog sie mittels eines an einer Schnur befestigten Bleistifts. Um einen möglichst opaken Farbauftrag zu erhalten, wurden die grünen, blauen und orangen Markierungen dreimal gestrichen. Ingrid Pröller gelang so die optisch ansprechende Simulation einer Sportwelt

– die, so die Intention, als positiv konnotiert wahrgenommen werden soll.

Dass Sport indessen in einer Leistungsgesellschaft und darüber hinaus im pädagogischen Sinn auch ein normierendes Disziplinierungsinstrument darstellt, wird nicht zuletzt angesichts der unzähligen Reglementierungen deutlich, mit denen eine sportliche Betätigung – bei den meisten Sportarten – verbunden ist. In Pröllers Arbeit klingt dieser Aspekt bereits im Titel an, in dem auch die Andeutung eines gewissen Widerspruchs enthalten ist. Entgrenzt sind nicht die gesellschaftlichen Spielräume, in denen Sport betrieben wird, entgrenzend wirkt hier vielmehr eine künstlerische Praxis, der es gelingt, gerade die kontrollierenden Ordnungsinstanzen sanft auszuhebeln, indem sie auf das transgressive Potential von sozialen Prozessen verweist, in denen Regeln spielerisch immer wieder gebrochen und Grenzen überschritten werden, um neue Sichtweisen zu ermöglichen.

- 1 Richard Sennett, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin: Berlin Verlag, 1998.
- 2 Rainer Fuchs, *Malerei – Medien – Gefühle*, in: *Ingrid Pröller, Body & Soul*, Hohenems: Bucher Verlag, 2008, S. 11.









Blue, Green and Orange Discretely Tipped Off Kilter

Ingrid Pröller: *Delimitation*

Art and sports are generally held to be two separate participatory social systems that not only have nothing in common but even appear to be almost mutually exclusive. Even though in times of an imperative to be good-looking and physically optimised lifestyle management hardly anybody interested in art will want, or trust themselves, to cultivate an unkempt and unathletic appearance even on a Saturday visit to the museum, training of the dynamic and dapper self remains in the realm of private practice. If one does encounter individual cases of go-getting gallery owners or critics, or ambitious artists in the fitness studio, on the football field or at a boules tournament, as a rule these activities belong more on the agenda of leisure pursuits — even

if, as Richard Sennett wrote, leisure-time has long ceased to exist in more flexible economic systems.¹ The fields of professional sports and ambitious art — understood as a high-performance activities and the art market system — are hardly compatible with one another on the symbolical socio-political level: The arena of the one is the proscribed zone of the other. In the work of Ingrid Pröller, however, these two worlds meet in an entirely untypical manner. This artist links the “regimes” of creativity and a Bohemian lifestyle with the target-orientation and reliance on rules of the sports fields as the result of a comprehensive philosophy of life: as a student she took courses in fine arts while also training to be a sports teacher. Pröller taught

sports at schools that, as state-run educational institutions, also have the function of transitioning from a concept of physical education and physical fitness largely derived from 19th century tenets into a more contemporary one based on bodily awareness. She pursued a holistic playful approach based on new practices in physical education where movement is playful and communicative, and has a societal and social orientation.

Ingrid Pröller's engagement with sport is also rooted, however, in her own experiences as a youth active in light athletics, as well as in a fundamental interest in the body, corporeality and physical presence. Accordingly, she engages with the areas of knowledge and analogies in the interdisciplinary connections between philosophy, sociology, ethics and sports. The conviction that an individual's bodily awareness is one of the core issues of empowerment in contemporary life and life sciences — what Michel Foucault calls 'biopolitics' — eventually led Ingrid Pröller to the question of where the body could find a place in art. In an earlier series of paintings she depicted youths who were often pursuing sporting activities on their own: a jogger running alone towards an imaginary goal before a dramatic evening sky, or a boy in a tracksuit pondering, seated on a wooden chair in a room. Frequently, though, Pröller has also depicted types of extreme sports or practices associated with the broader context of youth cultures — a *Kitesurfer* hovering above a supernaturally orange coloured abyss, or a young *Traceur* who is jumping over roofs and walls. The de-individualised protagonists often conjure-up more associations with guerilla tactics than fun sports with their activities. These motifs clearly show that the extent of Pröller's interest in young people also applies to the depiction of extreme psychological and social situations linked to the modern notion of achievement: to get their daily kicks the average

metropolitan youth styles themselves as fighting for survival in an inhospitable jungle. The impressive portraits that Pröller has dedicated to these characters always retain an existential quality. In this sense, sport is ascribed an escapist compensatory function, regarded as an expression of the civilised urban lifestyles conveyed in the images of the mass media. "Basically, as the all-permeating instruments of infotainment, it is the mass media that create the profile of sportspeople as the true representatives and figures for identifying with for all — more or less physically passive — media consumers", writes Rainer Fuchs in reference to the work of Ingrid Pröller with an allusion to the compensatory side of the powerlessness and compulsion experienced in everyday urban life.²

In this sense one could speak of a kind of abstraction by means of the (visual) spatialisation of the socially mediated 'value of vitality' regarding Pröller's mural for APG, too. The artist developed a concept from three floor markings of the type applied in sports halls that create a visually ornamental painting while also appearing to burst the space with a controlled expressive gesture. The colourful basketball, volleyball and handball lines — following the actual pattern of a pitch — accompany the view down a section of corridor, over several walls, sections of ceiling and pillars on the 36th floor of the skyscraper. Pröller has adhered precisely to the international guidelines for the organisation of playing fields, having acquired detailed information in the preparatory phase for the project: on the width of the markings as well as on the distances to be maintained between intersecting lines. The result is a 'realistic' (partial) depiction of a sports hall floor, one that is instantly recognisable as such despite having been, in Ingrid Pröller's words, "discretely tipped off kilter", and running along the walls at an angle. It is with this trick that

the office space expands noticeably — an effect that is also suggested by the title *Entgrenzungen* (Delimitation). The process of painting itself — which is what is involved — presented a number of technical challenges, which Pröller overcame with a technique she developed ad hoc: she drew the perfectly curved lines with the aid of a pliable ruler, and the circles on the wall were drawn with a pencil attached to a piece of string. To make the paint as opaque as possible the green, blue and orange markings were applied in three coats. With this work Ingrid Pröller has successfully created a visually appealing simulation of a sporting world — one intended to be perceived with positive connotations.

That in an achievement-orientated society, as well as in a didactic sense, sports also represent a standardising instrument of promoting self-discipline becomes clear, last but not least, in the face of the innumerable rules and regulations common to (most) sporting activities. In Pröller's work this aspect of sports is already suggested in the title to the extent that it evokes a paradox. It is not the social arenas where sports are played that appear delimited here. It is an artistic practise that succeeds in gently lifting the controlling organisational instance by alluding to the potential for a transgression of social processes that makes it possible to break rules frequently in a playful manner, and cross boundaries to enable things to be looked at in new ways.

¹ Richard Sennett, *The Corrosion of Character, The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*, W.W.Norton & Company Inc., New York 1998

² Rainer Fuchs, *Malerei — Medien — Gefühle*, in: Ingrid Pröller: *Body & Soul*, Bucher Verlag, Hohenems 2008, p. 11. Here in translation



Pastellfarbenes Metaphernparadies Franz Vana: Adler im Garten Eden

Franz Vanas dreiteilige Bildfolge im 35. Stockwerk des IZD-Towers fällt buchstäblich aus dem Rahmen aller anderen Wandarbeiten, die für APG entstanden sind. Im Vergleich zu den kühl-konstruktiven Rauminterventionen von Hartnagel, Nussbaumer oder Pröller, die eher einem nüchternen Bürodesign entsprechen, wartet Vanas Beitrag mit einer völlig anderen, opulent-manieristischen Bildkonzeption auf der Basis von Wandzeichnungen auf, die „prallvoll mit Bedeutungen“ (Vana), einem heute kaum noch gepflegten Stil der Historien-erzählung verpflichtet ist. In einem funktionalistischen Bürohochhaus des 21. Jahrhunderts wirkt ein solcher historisierender Ansatz wie ein heftiger Clash der Repräsentationskulturen. Denn der figurative, in einem akribischen und detailgenauen Zeichnungsstil gehaltene Bilderzyklus Franz Vanas' will nicht so recht ins heutige Bild der Führungsebene eines modernen Unternehmens passen – in eine Welt, die für rationale Entscheidungen, für Shareholder-Values und Systemoptimierungen steht. Vana scheint sich hier auf eine Zeit vor der Funktionalisierung der Arbeits- und Bürowelten zu beziehen, in der sich – wie noch im frühen 20. Jahrhundert üblich – Großkonzerne auf die identitätsstiftende Wirkung symbolischer Werbeträger verließen, was etwa am Beispiel eines der größten damaligen Energieunternehmen, der deutschen Allgemeinen Elektrizitäts Gesellschaft (AEG), illustriert werden kann.¹ Die neu entdeckte Kraft der Elektrizität, die mit magischen Expansionsvorstellungen verknüpft wurde, schien wie prädestiniert für die Symbolisierung einer sich entwickelnden Wirtschaftskultur, die dementsprechend mit einer weit-schweifigen, mythischen Bildwelt ausgestattet wurde. Es ist in diesem Zusammenhang überaus plausibel, wenn Franz Vana in seiner opulenten Inszenierung auf metaphernreiches Material zurückgreift und Elemente in sein Werk einbaut, die in

unterschiedlicher Weise kodiert sind: ein Garten Eden, in dem Äpfel und Perlen durcheinander wirbeln und ein Adler seine Ketten zersprengt.

Adler im Garten Eden zieht sich entlang einer 25 Meter langen Wand der APG-Büros, die durch eine Tür und eine Halbsäule in drei gleich große Flächen geteilt wird, auf denen jeweils einzelne Aspekte des Dargestellten im Vorbeigehen fragmentarisch wahrgenommen werden. Das triptychonartige Werk ist im Stil eines Bilderbords konzipiert, wobei die drei Wandflächen keine Einzelbilder freigeben, sondern motivisch zusammenhängen und wie bei einer filmischen Erzählung ineinander übergehen, womit der Eindruck einer Bewegung, ähnlich dem einer Filmprojektion, suggeriert wird. Durch einen markanten weißen Rahmen, der um die Ränder der drei Szenen freigelegt ist, wird der illusionistische Bildcharakter betont, indem die Grenzen zwischen Bildraum und Wand als keine durchlässigen, offenen, sondern als klar definierte gezeigt werden. Aufgrund des Zeichnungsstils und der inhaltlichen Konzeption könnte man demnach fast von klassisch „kontextlosen“, also ästhetisch und funktional autonomen Bildern sprechen, deren Sujets keine architektonischen oder anderen In-situ-Komponenten verarbeiten.

Denn Franz Vana hatte hier ganz anderes im Sinn – und dies durchaus mit einigem Sprachwitz. So stellte er als Erstes einen Zusammenhang her zwischen der spektakulären Höhenlage der Büros und der hypothetischen Möglichkeit, dass da ein Adler durch den Raum fliegen könnte. Der Adler – österreichisches Wappentier seit hunderten von Jahren – hat seine symbolischen Ketten gesprengt und fliegt frei umher. Er stürzt sich in semantische Verstrickungen mit Buchstaben und Zeichen; Wörter und Wortfolgen wie „EISFLAMMEN-



WORT“, „FORMENFALLEN“ oder „PERLENSEE“ tauchen auf, Ziegelsteine fliegen vom Himmel, und Äpfel schweben in verschiedenen Varianten und Größen. Der Apfel ist in unseren Breitengraden nicht nur eine der beliebtesten Obstsorten, sondern auch eine der Früchte, denen am meisten Bedeutungen zugeschrieben werden: Zur „Apfelsymbolik“ (Vana) zählt nicht nur der biblische Baum der Erkenntnis, den Apfel gemalt haben auch bildende Künstler von Picasso bis Magritte. Andy Warhol zitierte die Apfelform in Pop-Art-Manier, der „Big Apple“ steht als Synonym für New York, und das leuchtende Apfellogo wurde zur Ikone einer beliebten Computermarke. Dies alles sind motivische Bezüge, die Franz Vana hier eindeutig-uneindeutig ins Spiel bringt. Vieles ist angesprochen in diesem neuzeitlichen Historienbild, aber nichts soll nur in einer Richtung interpretierbar sein. Damit hat der Künstler selbst eine anspielungsreiche Geschichte entworfen, die

„überladen, übersymbolisch und akribisch maniert“ (Vana) im Gewand einer postsurrealistischen Zeichnung eine Art privaten Welt-Kommentar darstellt. Dass das Universum in seiner Gesamtheit „involviert“ ist, wird durch ein wichtiges Detail unterstrichen: Die Anzahl der Ziegelsteine, die im linken äußeren Bild aus dem zertrümmerten Gebäude fällt, entspricht den 114 chemischen Elementen. Diese sind, ganz wörtlich, die Bausteine der Welt als „Kürzel der Welt“ und werden durch die Kraft (die Energie) des Adlers auseinander gerissen.

Franz Vana ließ sich für diese Konstellation von einem berühmten Deckenfresco Giovanni Tiepolos im Palazzo Sandi in Venedig inspirieren. Tiepolo malte *Die Macht der Beredsamkeit* 1724-25 als hyperillusionistisches Deckengemälde, aus dem die Ziegelsteine einer gebrochenen Mauer auf die Betrachter zu fallen scheinen. Eigentlich handelt es sich hier um eine Rückwärtsbewegung, da die Ziegel im Begriff sind, sich wieder zu einer kompletten Mauer zusammenzufügen. *Die Macht der Beredsamkeit* wird allgemein als eine Allegorie auf den intellektuellen Auftraggeber des Freskos, den Advokaten Tomasso Sandi, gedeutet, der mit seiner Wortgewandtheit und Argumentationssicherheit sogar geborstene Mauern wieder erstehen lassen kann. Tiepolo arbeitete in diesem Fresko mit sehr lichten Tönen – auch Franz Vana kolorierte die frühlinghaft-frischen Szenen seines *Adlers im Garten Eden* vorwiegend in hellen Pastellfarben.

Franz Vana, der zeitweise auch als Filmrequisitenmaler tätig war, arbeitet mit großer Professionalität in der Anwendung von illusionistischer Malerei im Medium der „freien“ Kunst und provoziert so durch eine bewusst anachronistische Malweise. Sein fragmentarischer und dennoch andeutungsreicher Bilderzyklus *Adler im Garten Eden* zieht den Blick von der domi-

nierenden Aussicht auf Wien und dessen Umgebung, die sich von dieser Höhe des IZD-Towers bietet, ins Innere der Büros und konfrontiert die Mitarbeiter mit einer mehrdeutigen Welt zwischen Traum und Wirklichkeit, die – rhetorisch im Stile Tiepolos – nach der Überzeugungskraft der guten Komposition fragt. Vanas konzeptuelle Anleihen indessen gehen noch viel weiter, sie machen die Überladenheit selbst zum Programm: So ist sein Einbezug von Schriftbildern und Wörtern der Produktästhetik einer Warenwelt entnommen, die den Künstler schon als Kind faszinierte, angefangen beim einfachen Design von Lebensmittelpackungen bis zu den oftmals esoterischen Werbebotschaften für Luxus-Konsumgüter. Die dekonstruierende Bearbeitung von Wort und Sinn, auf die wir in vielen Werken Vanas, nicht nur im *Adler im Garten Eden* treffen, erinnert damit an dadaistische Wortspiele – nicht zuletzt an Kurt Schwitters' „Entform(el)ungs-Operationen“, mit denen ein ständiger Transfer zwischen den Signifikantenketten von Kunst und Leben anvisiert wurde. Aber noch eine letzte kunsthistorische Referenz sei hier erwähnt, die in Vanas Arbeit unverkennbar eine Rolle gespielt hat: die Arbeit des belgischen Protokzeptkünstlers Marcel Broodthaers. An dessen schamanistischer Praxis, „etwas Täuschendes zu schaffen“², ist einerseits Vanas künstlerische Haltung und das illusionistische Malspiel angelehnt, und andererseits taucht auch bei Broodthaers der Adler als Emblem in dessen Museumsprojekt *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, an prominenter Stelle auf. So schafft Franz Vana mit *Adler im Garten Eden* eine symbolische, aber auch übercodierte Welt, die in ihrer Gesamtheit nicht im Sinne einer schlüssig-linearen, narrativen Konzeption erfasst werden kann. Wenn der Künstler in dieser Form die Frage nach den neuen Kulträumen stellt, so trifft er vielleicht den Realitäts-

kern heutiger Machtkonstellationen – die möglicherweise gar nicht so weit entfernt sind von den Führungsetagen internationaler Großkonzerne.

- 1 Vgl. Tilmann Buddensieg (Hrsg.), *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG, 1907-1914*, Berlin: Mann, 1990.
- 2 Douglas Crimp, *Dies ist kein Kunstmuseum*, in: ders., *Über die Ruinen des Museums* (Original: *On the Museum's Ruins*, 1995), Dresden: Verlag der Kunst, 1996, S. 212-240.









A Pastel Coloured Paradise of Metaphors

Franz Vana: *Eagle in the Garden of Eden*

Franz Vana's three-part sequence of images on the 35th floor of the IZD Tower falls outside the framework of all of the other mural works produced for APG. In comparison to the coolly constructed interventions by Hartnagel, Nussbaumer or Pröller, which are more in-line with sober office design, Vana's contribution offers an entirely different, opulent, mannerist concept based on murals "filled to bursting with meaning" (Vana) that adhere to a style of great historical narrative hardly pursued today. Such a historicising approach seems like a hefty clash between cultures of representation in a functionalist 21st century office high-rise. For the figurative, painstakingly detailed style of drawing in the series of images by Franz Vana does not really fit into

the contemporary image of the management level of a modern enterprise — a world that stands for rational decisions, shareholder values and systemic rationalisation. Vana appears here to be alluding to a time prior to the highly functional world of work and office life when — as was still standard in the early 20th century — major corporations relied on the identity creating impact of symbolic advertising vehicles as illustrated, for example, by one of the largest energy companies of the time, the German Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (AEG).¹ The newly discovered power of electricity, which was associated with magical ideas of expansion, looked predestined to symbolise a developing commercial culture that was equipped with appropriate, sweeping,

mythical imagery. In this context it is thoroughly plausible when Franz Vana avails himself of richly metaphorical material in his opulent setting and integrates elements that are differently coded: a Garden of Eden where apples and beads whirl around, and an eagle that has broken free of its chains.

Eagle in the Garden of Eden runs along a 25 metre interior wall of the APG offices that is divided into three equally sized surfaces by a door and a half-column. Individual aspects of the subject matter are seen on each of these surfaces, fragmentarily perceived by passers-by. That this kind of triptych-like work is conceived in the style of a storyboard, whereby the three surfaces of the wall do not show individual paintings but are interconnected in terms of motif — as in a filmic narrative — suggests the impression of a movement similar to a film projection. A striking white frame kept free around the edges of the three scenes emphasises the illusionistic character of the painting by not showing the pictorial space and the wall as permeable, as open, but as clearly defined. Due to the drawing style and the conception of the content one could speak of classically ‘contextless’ paintings, i.e. paintings that are autonomous in aesthetic and functional terms, the subjects of which do not address any architectural or other in-situ features.

For Franz Vana has an entirely different intention — and this with a good dose of wit. For instance, he draws a connection between the spectacular high position of the offices and the hypothetical possibility that an eagle could fly through the space. The eagle — for hundreds of years the heraldic beast on the Austrian coat-of-arms — has torn apart its symbolical chains and flies around freely. He emerges himself in semantic tangles with letters and symbols; words and series of words emerge like *EISFLAMMENWORT*, *FORMENFALLEN* or *PERLENSEE* (Lit.:

Ice Flame-Word, Shapes Fall, Bead Lake), bricks fall from the sky while apples hover in many different shapes and sizes. In this hemisphere the apple is not only one of the most popular types of fruit, it is also one of the fruits that is ascribed the most secondary meanings: Vana relates that apples not only symbolise the Biblical Tree of Knowledge but that they have also been painted by artists from Picasso to Magritte. Andy Warhol quoted the apple’s shape in Pop art style, the Big Apple is a synonym for New York City, and the glowing apple became an iconic logo for a popular brand of computers. These are all allusions made by the motifs that Franz Vana clearly ambiguously expresses here. Much is addressed in these contemporary historic paintings but nothing should only be capable of interpretation in one direction. So the artist has designed a story rich in allusions, a story «over-charged, over-symbolical and painstakingly mannered» (Vana) in the guise of a post-surrealist drawing that represents a kind of private commentary on the world. That the universe in its entirety is involved is emphasised by a key detail: the number of the 114 bricks that fall from the destroyed building on the left edge of the painting accords with the number of chemical elements. These are, quite literally, the building blocks of the world as “symbols for the world” and are being torn apart by the power (the energy) of the eagle.

Franz Vana was inspired for this constellation by a famous ceiling fresco by Giovanni Tiepolo at Palazzo Sandi in Venice. Tiepolo painted the *Allegory of the Power of Eloquence* (ca. 1725) as a hyper-illusionistic ceiling fresco in which the bricks from a broken wall appear to be falling onto the viewer. Actually, this is a backwards movement as the bricks are in the process of falling back together to complete the wall. *The Power of Eloquence* is generally regarded as an allegorical reference to the fresco’s intellectual patron, the lawyer Tomasso Sandi, who is even capable

of making burst walls whole again with his eloquence and his ability with words. Tiepolo works with very light tones in this fresco; similarly, Franz Vana’s colour scheme for his *Eagle in the Garden of Eden* consists primarily of light pastel shades.

Franz Vana, who has also worked painting props and film sets, works with a high degree of professionalism in the application of illusionistic painting in the medium of ‘free’ art and employs a deliberately anachronistic mode of painting to be provocative. His fragmentary and yet illusion-rich cycle of paintings *Eagle in the Garden of Eden* draws the gaze from the dominant view of Vienna and its surroundings available from the height of the IZD Tower into the offices, and confronts the staff with a world of multiple meanings between dream and reality that — rhetorically, in the style of Tiepolo — engages with the power of good composition to be convincing. However Vana’s conceptual quotations go far further still, they make the opulence itself the agenda: So his inclusion of typefaces and words is derived from the aesthetics of products in a world of consumer goods that had fascinated the artist while he was still a child, starting from the simple design of food packaging to the frequently esoteric advertising slogans of luxury items. The deconstructing treatment of words and meaning, which we encounter in many of Vana’s works and not just in *Eagle in the Garden of Eden*, is reminiscent of Dada puns — not least, of Kurt Schwitters’ *Entform(ell)ungs-Operationen* (De-form(al)ity Operations), which aims at a continual transfer between the chains of signifiers in art and in life. But still one last art historical reference should be mentioned here that plays an unmistakable role in Vana’s work: the work of the Belgium proto-concept artist Marcel Broodthaers. The latter’s shamanistic practise, creating something deceptive,² influences Vana’s artistic approach and the il-

lusionist play with painting, while the eagle also appears prominently as an emblem in Broodthaers’ museum project *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*. So, with *Eagle in the Garden of Eden*, Vana creates a symbolical but also an over-encoded world that cannot be summarised in the sense of a coherently linear narrative conception. When the artist poses the question about the new cultic spaces in this form he is perhaps pinpointing the core reality in contemporary power structures — such spaces possibly being not so far removed from the management levels of major international corporations.

- 1 Cf. Tilmann Buddensieg (Ed.), *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG, 1907-1914*, Mann, Berlin 1990
- 2 Douglas Crimp, *This is Not a Museum of Art*, in: Douglas Crimp, *On the Museum’s Ruins*, MIT Press, Cambridge/Mass. & London 1995, Pp 200-236



Zellen in Schwarzweiß Georgia Creimer: Psychogenics

Georgia Creimers Arbeit für APG umfasst zwei großflächige Wandmalereien im Stiegenhaus, die sich im Übergang vom 35. zum 36. Stockwerk befinden. Creimer betitelte ihren Beitrag mit *Psychogenics*, womit sie auf eine enge Verknüpfung von malerischen und mentalen Prozessen verweist: Psychogenic bedeute, so Creimer, „psychologisch bedingt“. Tatsächlich entfalten die beiden Wandzeichnungen im Stiegenhaus einen dynamisierenden Sog, der sich der fixierenden Wahrnehmung entzieht und diese je nach Betrachterstandpunkt verändert. Die Frage, wie hier der Terminus „psychologisch“ genauer bestimmt wird, rückt dabei rezeptionsästhetische Prozesse ins Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung.

Beide Zeichnungen basieren auf der gleichen Grundstruktur. Sie werden aus zellenartigen Gebilden unterschiedlicher Größe und Dimensionen geformt, die sich direkt aneinander-schmiegen und einen imaginären Raum darstellen. Durch die Beschränkung auf den Kontrast von Schwarz und Weiß sowie durch eine formale Reduktion wird der Eindruck einer graphisch konzipierten Arbeit erweckt, deren Hauptmedium im Zeichnerischen liegt, die aber auch Ähnlichkeiten zu Comics aufweist. Doch dieser simplifizierende Eindruck täuscht – ist, wenn man so will, „psychologisch bedingt“ – und entspricht nicht der hauptsächlichen Intention der Künstlerin und schon gar nicht dem äußerst aufwändigen Herstellungsverfahren der Arbeiten. Mit Videobeamer wurde die Struktur nach einer am Computer entstandenen Vorzeichnung auf die Wand projiziert, abgezeichnet und von Creimer später zusammen mit einem Assistenten direkt auf die Wand gemalt.

Im Gesamtwerk von Georgia Creimer haben diese merkwürdigen, schwer zu definierenden rundlich-ovalen Formen ihren Ursprung in einer Serie von Arbeiten aus dem Jahr 1999, in der sich die Künstlerin mit Endlosprozessen beschäftigte. Daraus entstanden zwei Objekte, die von einer schwarz-weißen Zellstruktur überzogen waren: Diese mit *Sisyphus* betitelten Werke verstand Creimer als Sisyphusarbeiten im übertragenen Sinn, die potenziell unendlich lange hätten weitergeführt werden können. Mit dem Verweis auf die Möglichkeit der nie endenden Aneinanderreihung dieser Formen ist eine Analogie zu Formbildungsprozessen in der Natur gegeben, zu biologischen Zellen und sich selbst generierenden Strukturen, denen der künstlerische Formgebungsprozess hier angeglichen wurde. Aus diesen Arbeiten entstand ein Gemälde, *Zelle*, aus dem Creimer das Zentrum herausdestillierte, das wiederum die Basis für *Psychogenics* bildete. Die entnommene Figur wurde am Computer vergrößert – eine digitale Manipulation der ursprünglichen Form. So entstanden zwei unterschiedlich dichte und unterschiedlich verzerrte Anordnungen ein- und derselben Grundstruktur, die dementsprechend als unterschiedliche körperliche Zustände gelesen werden können: „In der 35. Etage soll der Eindruck erweckt werden, dass der dargestellte Raum im Begriff ist, Kraft zu sammeln, wie um die nötige Energie aufzubringen, um die Stiege hochzusteigen. Oben, im 36. Stock, wo es nur mehr möglich ist, hinunterzugehen, suggeriert ein ähnliches Bild, dass sich der Raum ausbreitet und vergrößert, wie wenn er sich fallen lassen wollte“, so die Künstlerin.

Obwohl es technisch durchaus möglich gewesen wäre, am Computer entworfene Sujets direkt zu plotten und auf einer Wand zu applizieren, hat Georgia Creimer, wie übrigens die

meisten anderen Künstler und Künstlerinnen dieses Projekts für APG auch, es vorgezogen, ihr Werk in Handarbeit auf die Wand zu malen. Im Gestus der mühseligen handwerklichen Ausführung lässt sich nicht nur eine nach-postmoderne Rückkehr zum auratischen Kunstwerk erkennen. Die Wandzeichnungen verdanken diesem auch eine enorme Elastizität, die sie nun in ihrer materiellen Realisierung erhalten. Reizvoll sind dabei gerade die Kombination und der Kontrast der unterschiedlichen Produktionsweisen: Der Charakter der Handzeichnung bleibt trotz Scratching und Dehnen am Computer erhalten.



Den Kriterien von Ortsspezifität zufolge, die besagen, dass Kunst, die für einen bestimmten Ort produziert wurde, so dass sie mit diesem untrennbar verbunden bleibt, sich nicht nur architektonisch und funktional, sondern auch inhaltlich mit ihm auseinandersetzt,¹ entspricht Creimers Arbeit für APG einer Form des produktiven Dazwischen, indem sie einerseits eine gewisse Autonomie beansprucht, andererseits den Kontext sehr genau mit einbezieht. Eindeutig für diesen spezifischen Ort konzipiert, wendet sich *Psychogenics* nicht an ein anonymes Kunstpublikum, sondern fordert die Menschen im Büroalltag dazu auf, ihren eigenen Bewegungsmodus innerhalb der architektonischen Struktur zu reflektieren. Das Stiegenhaus ist von seiner Definition her nicht nur ein Ort, an dem körperliche Aktivität gefragt ist, sondern auch einer, der Verbindungen schafft. Dieser Zustand des Dazwischen ist dabei ein signifikanter für Creimers Arbeiten generell: Ihre Skulpturen und Objekte liegen an der Grenze zwischen amorph und abstrakt, zwischen anorganisch und organisch – und sind damit Teil eines Diskurses einer „Verlebendigung“ von Wissensprozessen, bei dem die wechselnden Transfers zwischen bildender Kunst und Lebenswissenschaften den Dualismus von Kultur und Natur abgelöst haben. In ihrer Werkgruppe *Naturezas* untersuchte sie die „Angleichungen“ von gestalteten – im weitesten Sinn architektonischen – Objekten an deren „natürliche“ Bedingungen. Creimer entwickelte hier eine Reihe hybrider Formen, die die mannigfaltigen Beziehungen von Natur und Kultur spiegeln und gattungsspezifisch zwischen klassischer Skulptur und Ready-made liegen. In der Arbeit *Kalb* beispielsweise treffen sich tierische Ausstattungselemente mit der Verfahrensweise künstlerischer Produktion. Um die Konturen eines echten Kalbfells herum zog Georgia Creimer eine Gipswand auf und bedeckte die lappen-

förmigen, rundlichen Umriss mit einer transparenten Plexiglasscheibe, wodurch sich ein Dialog der unterschiedlichen angesprochenen Sinne mit den haptischen Eigenschaften der Materialien entspinnt.

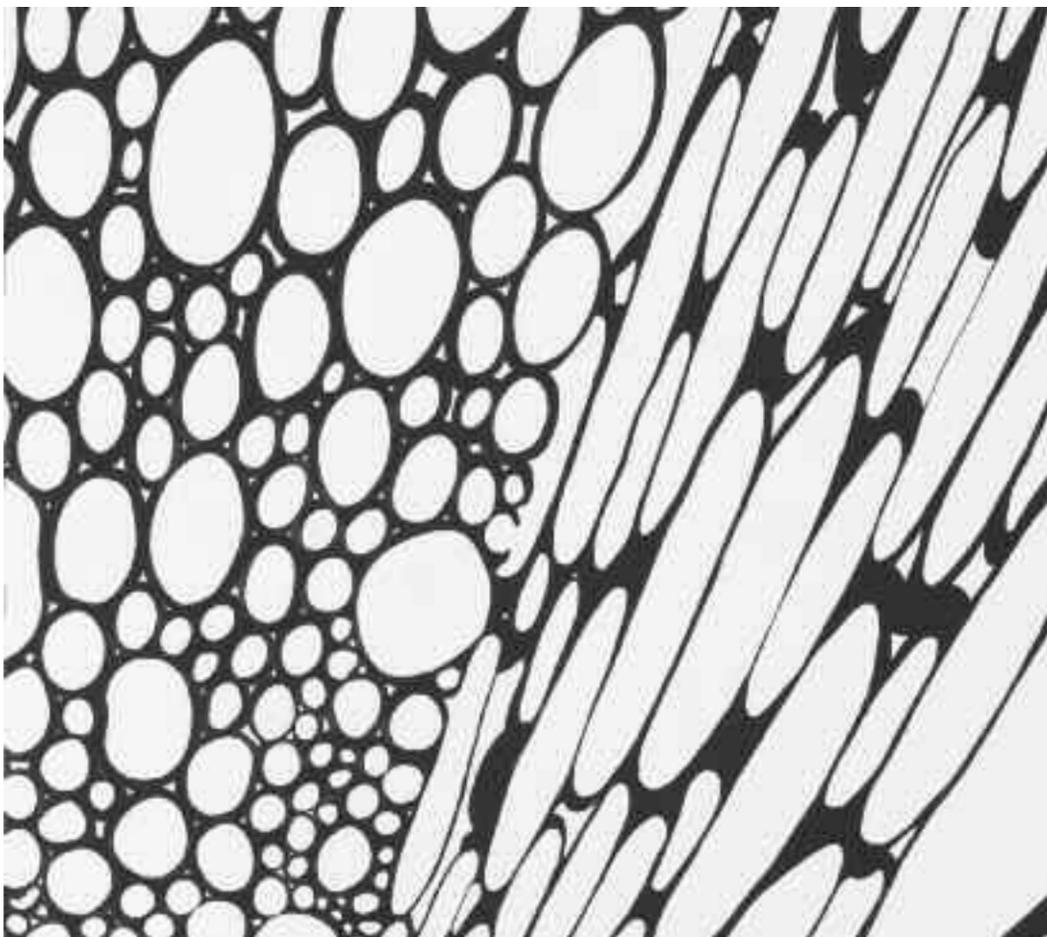
In einer Loslösung von den antagonistischen Prinzipien der historischen Avantgardebewegungen sah einst der lateinamerikanische Konzeptualismus das modernistische Versprechen einer Überführung von Kunst in die Lebenspraxis realisiert.² Mit einer Erweiterung der Funktionen, die das Kunstwerk im traditionellen Verständnis innehatte und die in einer besonderen Verdichtung von Aspekten visuell-optischer und multisensorieller Verfahren lagen, unterscheiden sich die Künstler und Künstlerinnen dieser zentralen Bewegung von der abstrakt-raumbezogenen nordamerikanischen Variante der Konzeptkunst. Brasilianische Künstler und Künstlerinnen wie Hélio Oiticica oder Lygia Clark, die zu den Hauptvertretern und -vertreterinnen dieser Richtung gehören, bezogen sich dabei stark auf das sozio-politische Umfeld, den „gesellschaftlichen Raumkörper“ als Teil eines interaktiven, ganzheitlichen Kunst- und Lebenskonzepts. Georgia Creimer sieht sich mit ihrer Idee eines sozialen, psychologisch konnotierten Raumes, der auch in ihrer Arbeit zum Tragen kommt, zwar in dieser spezifischen brasilianischen Tradition der Auseinandersetzung mit Raum, Kultur und Gesellschaft, versteht ihre Arbeiten aber gleichzeitig weniger interventionistisch, sondern als intime und für den individuellen Gebrauch bestimmte Kunst.

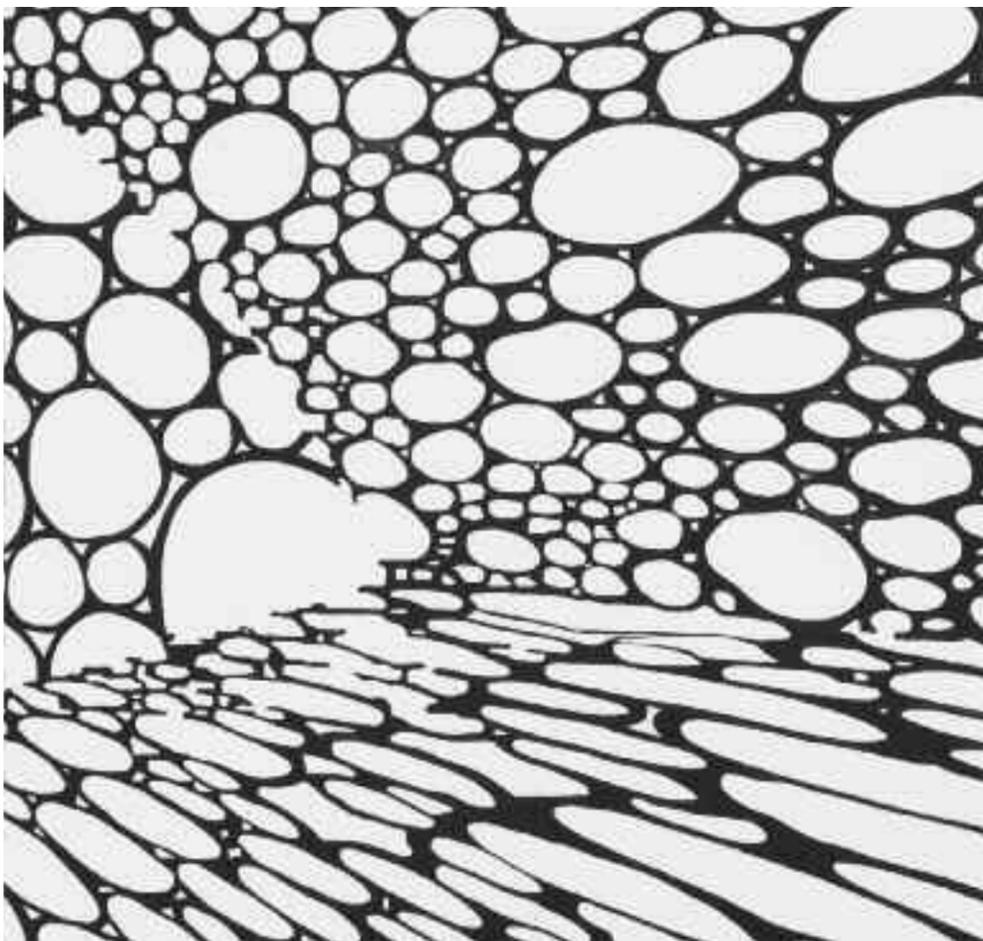
Der Eindruck des sich dehrenden Raumes, der durch die unterschiedlichen Verformungen in *Psychogenics* entsteht, ist eine Art Dispositiv zur optischen Verzerrung. Die Wandzeichnungen erlauben es uns, über verschiedene körperliche Be-



wegungsabläufe zu reflektieren: Solche des Innehaltens, der Kontraktion und des Loslassens. Es wird kein konkreter Raum evoziert, sondern die Vorstellung von einem Raum als eines komprimierten oder gedehnten Zustands. Dies erweist sich durchaus auch als „psychologisch bedingt“ und funktionell in Bezug auf die Menschen, die hier arbeiten.

- 1 Vgl. Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass./London: MIT Press, 2002.
- 2 Mari Carmen Ramirez, *Taktiken, um in Widrigkeiten zu gedeihen: Konzeptkunst in Lateinamerika, 1960–1980*, in: Sabine Breitwieser (Hrsg.), *vivencias / Lebenserfahrung*, Wien: Generali Foundation, 2000, S. 61–104.







Cells in Black-and-White

Georgia Creimer: *Psychogenics*

Georgia Creimer's work for APG is comprised of two large-scale murals in the stairwell situated in the transition from the 35th to the 36th floor. Creimer entitled her contribution *Psychogenics*, whereby she is alluding to a close link between painterly and psychological processes: according to Creimer, psychogenic means «psychologically determined». The two murals do, in fact, exercise an invigorating pull that evades fixation in their reception while changing according to the viewer's position. With the question of how the term 'psychological' is more accurately defined the process of aesthetic reception becomes the focus of the artistic analysis.

Both drawings share the same basic structure. They are comprised of cell-like shapes of different sizes and varying dimensions that nuzzle up to one another depicting imaginary space. The restriction to the contrast between black and white combined with formal reduction creates the impression of a work that is graphic in conception, with its key medium in the field of drawing but also bearing a similarity to comics and especially to the speech bubble shapes found in comics. However this simplifying impression is deceptive – it is, so to speak, psychologically determined – and does not accord either with the artist's primary intention, nor with the extremely intricate process involved in the production of the works. The structure taken from

a preliminary computer drawing was projected onto the wall, outlined and then painted directly onto the wall by Creimer and an assistant.

In the œuvre of Georgia Creimer these curious and difficult to define rounded oval shapes have their origins in a series of works completed in 1999 where the artist engages with endless processes. Two objects were produced in this context that were covered with a black-and-white cell structure: Creimer understood these works, entitled *Sisyphus*, as Sisyphian in a metaphorical sense, i.e. as having the potential to be never-ending. With the allusion to the possibility of an endless succession of these shapes there is an analogy to natural processes of evolving shapes, to biological cells and self-generating structures, to which the artistic process of generating form has been adapted here. A painting was developed from these works, *Zelle* (Cell), out of which Creimer distilled the centre and which, for its part, forms the basis for *Psychogenics*. The extracted configuration was enlarged by computer — a digital manipulation of the original shape. The result is two differently sized and differently distorted arrangements of one and the same basic structure that can accordingly be read as different physical states. In the artist's words: "On the 35th floor the impression should be given that the pictured space is in the process of gathering force, as if collecting the energy required to climb the stairs. Upstairs, on the 36th floor where it's only possible to go down again, a similar image suggests a spreading and enlargement of the space as if it wants to let itself fall".

Even though it would have been technically possible to plot subjects designed on a computer directly and to transfer them to the wall, Georgia Creimer preferred to paint her work onto the

wall by hand — as did most of the other artists involved in this project for APG. There is not only a post-postmodern reversion to the auratic artwork to be identified in the gesture of painstaking hand execution, this treatment of the materials in the realisation of the works also lends the murals an enormous elasticity. The combination of and contrast between the different methods of production is particularly attractive here: the original hand-drawn quality of the image is retained despite having been stretched on the computer.

The criteria for site-specificity are that the art has been produced for a specific location, that it remains inseparable from it and does not only engage with the site in architectural and functional terms but also in terms of content.¹ According to these criteria Creimer's work for APG is a kind of productive in-between to the extent that it claims a certain autonomy while also integrating the physical context with great precision. Clearly conceived for the specific location, *Psychogenics* does not address an anonymous art public but challenges the people who work in the office every day to reflect on their own movements within the given architectural structure. The stairwell is by definition not only a place where physical activity is required but also a place that creates connections. This state of being in-between is also significant for Creimer's works in general: her sculptures and objects lie on the borderline between the amorphous and the abstract, between the organic and the anorganic. So they are part of a discourse on bringing the process of knowledge to life where a mutual transfer between art and life sciences has replaced the dualism between culture and nature. In her workgroup *Naturezas* she explores the 'assimilation' of designed objects — in the broadest sense, architectural ones — with their 'natural' conditions. Creimer developed a series of hybrid forms

here that reflect the manifold relationships between nature and culture, and in genre-specific terms lie between classical sculpture and the readymade. In the work *Kalb* (Calf), for example, elements of animal requisites meet the methods of artistic production. Georgia Creimer erected a plasterboard wall around the contours of a genuine calfskin, and covered the cloth-like rounded outlines with a transparent sheet of Plexiglas, unfurling a dialogue between the different senses addressed and the tactile properties of the materials.

In a disentanglement of the antagonistic principles of the historical avant-garde movement, Latin American conceptualism once envisaged the realisation of the modernist promise to bring art into life praxis.² The artists of this core movement diverge from the abstract site-specific variation of North American conceptual art by extending the functions intrinsic to the artwork in a traditional understanding of art, functions that lay in a distinctive condensation of aspects of visual and multisensory processes. Brazilian artists like Hélio Oiticica or Lygia Clark, two of the key proponents of this movement, related strongly with the socio-political context, the physical social space, as part of an interactive holistic idea of art and life. With the concept of a socially and psychologically connoted space expressed in her work, Georgia Creimer sees herself in this specifically Brazilian tradition of an engagement with space, culture and society, although she sees her works as less interventional in character and as intimate art destined for individual use.

The impression of expanding space created by the various formal distortions in *Psychogenics* is a kind of *dispositif* for visual distortion. The murals allow us to reflect upon different physical movements: such as staying still, contraction and letting go. It

is not a concrete space that is being evoked but the idea of a space as a condensed or stretched state. This does indeed also prove to be "psychologically determined", and functional in relation to the people who work in the building.

- 1 Cf. Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge/Mass. & London 2002
- 2 Mari Carmen Ramirez, *Tactics for Thriving on Adversity. Conceptualism in Latin America, 1960-1980*, in: Sabine Breitwieser (Ed.), *Vivencias / Lebenserfahrung / Life Experience*, Generali Foundation, Vienna 2000, Pp 61-105



Das Grün der Sehnsuchtsbilder Moni K. Huber: Zimmerhelden

Hydropflanzen sind genügsame Organismen. Ihre Wurzelballen sind in ein Tongranulat eingebettet, das dem Halt dient, die Nährstoffe beziehen sie aus einer Nährlösung. Gießen braucht man Hydropflanzen nicht, lediglich der Wasserstand der Lösung muss regelmäßig kontrolliert werden. Wenn gleich, wie in einem Prospekt betont wird, ihre „Pflegeleichtigkeit“ nicht mit „Anspruchslosigkeit“ verwechselt werden dürfe, so sind Hydropflanzen doch bescheiden. Auf diese Pointe zielte bereits der österreichische Kabarettist Josef Hader ab, der in seinem Zimmerpflanzen-Schlager sang: „Ohne Eigeninitiative / Natur aus zweiter Hand / bestellbar bei jedem Blumenversand / dumpf und zufrieden sitzt ihr drinnen im zentral geheizten Zimmer: Topfpflanzen, bitte geht's spazieren!“ Der Vergleich zwischen den vermeintlich dumpfen Zimmerpflanzen und ihren Artgenossen in der freien Natur entspricht einem alten Topos des Konkurrenzverhältnisses vom „künstlichen“ Leben im behausten Heim und der unwägbareren, gefährlichen Freiheit außerhalb dieses geschützten Rahmens und erfährt heute ein entsprechendes Revival in Debatten um das Second Life und andere virtuelle Ersatzwelten.

Hydropflanzen sind in der Arbeitswelt noch aus einem eher rational-praktischen Grund beliebt, was deutlich wird, wenn auf der Webpage eines Anbieters gefragt wird: „Warum Hydropflanzen am Arbeitsplatz? Im Gegensatz zum Wohnbereich spielt am Arbeitsplatz die Funktionalität der Hydrokulturen eine noch entscheidendere Rolle. Die Begrünung dient hier eher sachlichen Zwecken.“¹ Moni K. Huber hat sich in ihrem Projekt für APG sowohl mit der prosaischen Rolle der Topfpflanzen und insbesondere der Hydrokulturen beschäftigt als auch mit ihren metaphorischen Bezügen. Sie unter-

suchte die unterschiedlichen Funktionszusammenhänge, in denen die Pflanzen im Büroalltag auftauchen, dokumentierte die verschiedenen Standorte und verglich jene bei APG mit den Werbebotschaften und Angeboten von Hydropflanzenfirmen, wobei sie auch Zitate aus Katalogen oder Internetseiten verwendete, die in die Bildanalyse integriert wurden. So stammt auch die titelgebende Qualifizierung als „Zimmerhelden“ aus einem Hydropflanzen-Katalog. In einem sozialen Sinn funktionieren die Hydropflanzen tatsächlich wie Zimmerhelden, weil sie den Büroalltag der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von APG mit allen Stimmungsschwankungen ertragen, ohne sich selbst je zu äußern. Die Pflanzen sind hier Mittler zwischen innen und außen, besetzen also eine Schnittstelle von Natur und Architektur und weisen dadurch geradezu anthropomorphe Züge auf. Moni K. Huber setzte diesen stillen Helden gewissermaßen ein Denkmal, indem sie sie zu den Protagonisten ihrer Bilder erkor.

Auf der Basis von Fotografien, die Huber von den Pflanzen an deren „Arbeitsort“ aufnahm, malte sie fünfzig DIN-A4-Porträts oder vielmehr porträtartige Bilder, die in schlichten Alurahmen in der 35. Etage als Gruppenensembles an die Wand gehängt wurden. Auffallend dabei ist, dass nicht jeder Pflanze eine vollständige Abbildung zukommt, oft werden nur Ausschnitte gezeigt, manche hingegen sind parzelliert und beanspruchen mehrere Bildträger. Diese Fragmentierungsmethode entspricht Hubers Ansatz, einen adäquaten künstlerischen Umsetzungsprozess für die Darstellungen zu finden, indem sie die Pflanzen ihrem angestammten Kontext entzog und mit eher ortlosen Hintergründen versah. Zudem wandte sie ein spezielles Verfahren des Aquarellierens an, das darin besteht, die auf Papier kopierten fotografischen Vorlagen per Hand nachzukolorieren. Damit verweist die Künstlerin auf



eine weitere Eigenschaft von Hydropflanzen, die oft aus südlichen Gefilden stammen und so für einen weiten Assoziationsbereich von Urlaub und Freizeit stehen. Ferne Welten werden mit ihnen assoziiert, romantische und eskapistische Sehnsüchte mobilisiert. Durch die dem Status der Pflanzen angepasste „Freizeittechnik“ (Huber) liefert die Künstlerin eine künstlerisch-wissenschaftliche Studie über die Rolle von Pflanzen am Arbeitsplatz. Diese fungieren in Erweiterung zur Büroarchitektur, indem sie das Hereinholen der Natur simulieren, und dienen einer räumlichen Unterteilung des offenen Raumkontinuums durch Brechung von direkten Blickachsen. Manchmal, so befand Huber, kommt ihnen auch die Funktion zu, die Sicht nach außen zu verstellen, da die Töpfe in einigen Bereichen direkt vor den Fenstern platziert sind, wodurch die Aussicht auf die – in dieser Höhe grandiose Umgebung in Dornnähe – erschwert wird.

Moni K. Huber thematisierte bereits in früheren Arbeiten das Wechselverhältnis der modernen Wohnwelten und der Architekturen, in denen diese angesiedelt sind, mit dem Verhalten der darin lebenden Menschen. Das Setting für eine Serie von Ölbildern und Aquarellen aus dem Jahr 2005 bildete mit dem Lake Point Tower eine Ikone der Stadtarchitektur Chicagos – ein prominenter spätmodernistischer Hochhausbau, der von John Heinrich und George Schipporeit in der Tradition Mies van der Rohes errichtet wurde und bei seiner Fertigstellung 1968 als höchstes Wohngebäude der Welt galt. Huber malte den eleganten, dreiflügeligen Tower am Ufer des Lake Michigan, dessen offene, loftartigen Wohnräume als Synonym für Upperclass-Appartements stehen, in den Interieurs einiger Gruppenbilder und porträtierte darin mal lässig, mal gelangweilt herumsitzende Menschen vor dem großstädtischen Hintergrund Chicagos.² Das Groteske und Abgehobene solcher Loftsituationen wird in diesen Bildern einerseits durch die stereotypen Posen der Abgebildeten angezeigt, die entweder Drinks in den Händen schwenken oder einfach nur cool auf dem Fauteuilrand balancieren. Gleichzeitig erhält die Szenerie durch die Anwesenheit von nackten oder nur mit Unter- oder Badehose bekleideten Menschen mit Hundemaske eine offen parodistische Anmutung.

In *pools* wiederum widmete sich Huber dem Swimmingpool als einem weiteren Signum der Freizeitgesellschaft. Auch hier tummelt sich untätiges malerisches Personal in Liegestühlen oder bei Freizeitspielen: Das klassenspezifische Nichtstun wendet sich in Hubers Bildern zur kritischen Geste gegenüber einem Habitus der *Leisure Class*.³ In diesen Arbeiten dominieren stumpfe Gelb- und Grüntöne, die das träge Nachmittagslicht einfangen und so die etwas melancholische Grundstimmung widerspiegeln. Diese Aura der „Verblichenheit“ glaubt

man auch im malerischen Sfumato der Pool-Bilder zu erkennen, das einen an vergilbte Fotografien erinnert. Die Ortlosigkeit und Leere, mithin ein Topos der Romantik und der neoromantischen Malerei,⁴ ist in den neuesten Werken Hubers noch gesteigert, wobei sich eine Tendenz zur malerischen Abstraktion anzeigt, aus der die menschlichen Figuren gänzlich verschwunden sind und lediglich eine architektonische oder landschaftliche Hülle wiedergegeben wird.

In Moni K. Hubers *Zimmerhelden* ist diese konzeptionelle Ortlosigkeit ebenfalls angelegt, da Huber auf genaue örtliche Bestimmbarkeit größtenteils verzichtet und auch Hinweise auf Menschen vermeidet. Dies scheint wie ein Widerspruch, da doch gerade Hubers Werke sich so dezidiert konkreten Dingen widmen, wie sonst keine der APG-in-situ-Arbeiten. Indes entspricht es der künstlerischen Strategie Moni K. Hubers, auf widersprüchliche Situationen und gesellschaftliche Entfremdungsmechanismen hinzuweisen und demontierbare Objekte, angesiedelt im Grenzbereich von Interieur und Design, entkontextualisiert neu zu arrangieren. Die Pflanzen, von ihrer Umgebung isoliert, werden so im ortlosen Dazwischen von Möbel und Identifikationsgegenstand verewigt.

1 www.anthurium.de (1. 3. 2010)

2 Vgl. Thorstein Veblen, *Die Theorie der feinen Leute* (Original: *The Theory of the Leisure Class*, 1899), Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1986.

3 Anselm Wagner, *Pool und Loft – die Orte der Leisure Class*, in: Moni K. Huber, *leisure class*, Salzburg: Galerie im Traklhaus, 2005, S. 4–9.

4 Vgl. dazu: Beate Söntgen, *Hinter dem Rücken der Figur – Das Nachleben der Romantik in der Kunst der Gegenwart*, in: Max Hollein, Martina Weinhart (Hrsg.), *Wunschwelten. Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2005, S. 66–74.









The Green of the Imagery of Yearning

Moni K. Huber: *Zimmerhelden* (Indoor Heroes)

Office plants are modest organisms. Their root balls are embedded in clay granules, which provides them with support, and are fed from a nutritional solution. They do not require active watering, the water level merely has to be checked regularly. Even if, as is emphasised in the brochure, “easy to care for” should not be confused with “no care”, such office plants’ requirements are modest. This is a point made by the Austrian cabaret artist Josef Hader in his hit song about pot plants, where he regales them for their lacklustre detachment from the natural environment. The comparison between the apparently dumpy office plant and its counterpart in the natural setting has parallels with an old rivalry between ‘artificial’ life in the shelter of a home and the imponderability and

dangerous freedom beyond this protected framework — a contrast currently experiencing a revival in discussions of Second Life and other virtual substitute worlds.

Pot plants are popular in the workspace for more rational practical reasons, as is evident when it is asked on a supplier’s website: “Why have plants in the workplace? In contrast to the home, the function of plants plays a more decisive role at the workplace. The greenery here serves a pragmatic purpose.”¹ In her project for APG Moni K. Huber engages both with the prosaic role played by pot plants and their metaphorical significance. She explores the different functions of plants in everyday office life, documents the var-

ious locations and compares the ones at APG with the advertisements and catalogues of office and pot plant suppliers, also integrating quotations from catalogues or websites in her study.

Similarly, the ascription 'indoor heroes' given in the title also stems from a catalogue of office plants. In a social sense these plants really do function as 'indoor heroes' because they silently endure the everyday office life of the staff at APG with all of the accompanying swings in mood. The plants mediate here between inside and the outdoors, i.e. they occupy an interface between nature and architecture, so demonstrating almost anthropomorphological traits. Monika K. Huber erects a kind of monument to these silent heroes by making them the protagonists in her paintings.

On the basis of photographs of the plants taken by Huber at their 'workplace', she painted fifty A4 portraits, or portrait-like paintings, which have been hung in simple aluminium frames in groups on the 35th floor. It is striking in this context that not every plant has a complete depiction. There are often only details of some plants, while others are parcelled and require several supports. Such a method of fragmentation is typical of Huber's approach: finding a suitable form of representation in her art, here by taking the plants out of their original context and giving them more of a placeless background. In addition, she applied a special water colouring technique to hand-colour photocopies of the original photographs. In doing so the artist alludes to another property of office plants, which often come from Southerly climes and so stand for a broad range of associations with holidays and leisure time. Distant worlds are associated with them, they are the trigger for romantic and escapist yearnings. Using a "hobby technique" (Huber) adapted appropriately to suit the status of the plants the artist delivers an artistic scientific study of the role of plants in the workplace. They

act as extensions of the office architecture by simulating the bringing in of nature while serving to partition the open-plan space by interrupting the continuous line of view. Huber found that they sometimes adopt the function of blocking the view outside as in some areas the plants have been placed directly in front of the windows, obscuring the view — a grandiose one of the surroundings close to the Danube from this height.

In earlier works by Moni K. Huber she also addressed the mutual interrelationship between the modern living environment and the architecture in which it is set with the behaviour of the people who lived there. The setting for a series of oil paintings and watercolours from 2005 is provided by an icon of Chicago's urban architecture with the Lake Point Tower — a prominent late-modern skyscraper built by John Heinrich and George Schipporeit in the tradition of Mies van der Rohe that was considered the tallest building in the world on its completion in 1968. Huber painted the elegant skyscraper with three tracts on the banks of Lake Michigan, whose open-plan loft-style living spaces are synonymous with upper class apartments. Inside the building people are painted in groups or portrayed individually, sometimes shown casually, sometimes bored and sitting around — all before the metropolitan background of Chicago.² The grotesque quality and exclusivity of such loft situations is indicated in these paintings by the stereotypical poses of the people depicted, either swilling drinks in their hands or simply balancing coolly on the edge of armchairs. At the same time, the presence of naked people or people wearing only their underpants or swimming trunks with dog masks lends a sense of candid parody to the scenery.

In *Pools*, however, Huber devotes herself to the swimming pool as a further emblem of the leisure society. Here, too, inactive pic-

turesque people cavort on sun beds or in leisure pursuits: class-specific idleness becomes a critical gesture in Huber's paintings regarding the habits of the leisure class.³ Dull shades of yellow and green dominate these works, catching the drowsy afternoon light and reflecting the somewhat melancholy basic tenor. One also seems to recognise this aura of fadedness in the sfumato brushwork of the pool paintings reminiscent of yellowed photographs. The placelessness and emptiness, among the tropes of Romantic and Neo-Romantic painting,⁴ is heightened still further in Huber's most recent works, whereby a tendency towards painterly abstraction appears where the human figures have entirely disappeared and only an architectural or landscaped shell is depicted.

In *Indoor Heroes* by Moni K. Huber this conceptual placelessness also features as Huber largely avoids providing any precise details of the location or any indications of human presence. This is an apparent contradiction as Huber's works are so decidedly dedicated to concrete things to a degree not shown by any of the other in-situ works at APG. To this extent it is consistent for Moni K. Huber's artistic strategy to refer to contradictory situations and social mechanisms of estrangement, and to rearrange removable objects situated on the borderline between interior design and design objects having removed them from their context. Isolated from their surroundings, the plants are accordingly eternalised as being somewhere in-between items of furniture and objects to identify with.

1 See FAQs at www.anthurium.de (1.3.2010). Here in translation

2 Cf. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, originally published in 1899, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a. M. 1986.

3 Anselm Wagner, 'Pool and Loft, Locations of the «Leisure Class»', in: Moni K. Huber, *leisure class*, Galerie im Traklhaus, Salzburg 2005, p. 40

4 Cf. also: Beate Söntgen, 'Hinter dem Rücken der Figur — Das Nachleben der Romantik in der Kunst der Gegenwart', in: Max Hollein, Martina Weinhart (Eds.), *Wunschwelten. Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2005, Pp. 66–74



Rosa und rote Ambivalenzen Margit Hartnagel: Movement (in), Movement (out)

Margit Hartnagel entwickelte in ihrem Beitrag für APG zwei fast identische Wandmalereien, die in einer Breite von über zwei Metern je ein horizontales, blassrotes Oval variieren. Form, Größe und Farbe beider Ovale, die in breiten, mit dem Pinsel aufgetragenen Streifen direkt auf die Wand gemalt wurden, sind jeweils gleich, jedoch unterscheiden sich beide in der Stärke und Richtung ihres Farbauftrags. Hartnagel konturierte die Ovale um eine leere (weiße) Fläche, die durch die (rote) Farbe gleichsam „umrandet“ wurde. So verläuft der Farbauftrag bei *Movement (in)* – im 36. Geschoss – stärker von außen nach innen, wodurch der äußere Rand des Ovals scharf umrissen erscheint, während es sich bei *Movement (out)* in der 35. Etage genau umgekehrt verhält. Im inneren Segment mit der Pinselführung beginnend, scheinen die Linien der Farbe hier zart nach außen hin auszufließen. Die Künstlerin intendierte mit diesen zwei korrespondierenden, dabei gegenläufigen Formen die Veranschaulichung von stufenweisen Übergängen, die durch eine Annäherung verschiedener Systeme oder Zustände zueinander entstehen. Innen verläuft nach außen und umgekehrt. Die Arbeit versteht sich als eine malerisch-konkrete Aussage über räumlich-relationale Komponenten.

Diese beiden harmonischen Ovale, die sich wie Yin und Yang der chinesischen Philosophie als gegensätzliche Prinzipien entwerfen und auf keinen Kontext verweisen, wirken in ihrer minimalistischen Sprödeheit auf den ersten Blick geradezu hermetisch und streng. Hartnagel hat sich hier in einer Art formaler Selbstbeschränkung auf einige wenige genau bestimmbare Parameter festgelegt: die Form (die Ovale entstanden aus zwei sich überschneidenden Kreisen), die Lage (horizontal), die Größe (200 × 350 cm), die Art des Farbauf-

trags (den Rand betonend und immer schwächer/stärker werdend), die Farbe (helles Rot). Diese Parameter konstituieren die Arbeit und wurden bereits in einer Vorstudie von der Künstlerin festgelegt. Die formale Strenge, die auch im Weiteren als Beschränkung der Mittel verstanden werden kann, ruft im gegenwärtigen Exzess der realistisch-gegenständlichen Malerei geradezu nostalgische Empfindungen wach: Ein leicht ungläubiges Staunen darüber, dass angesichts der opulenten Materialschlachten, die auf den diversen Terrains des aktuellen Kunstbetriebs ausgetragen werden, auch so etwas wie ein Diskurs abstrakter Malerei unter den Vorzeichen des Reduktionismus überhaupt denkbar, ja, sogar realisierbar ist.

Anti-illusionistische Malerei wie diejenige Margit Hartnagels knüpft gemeinhin an eine Tradition abendländischer Kunst, die sich im 20. Jahrhundert als eine der folgenreichsten Formulierungen des Avantgardeprogramms der Moderne entwickelte. „Abstraktion“ und mit ihr das Prinzip der künstlerischen Autonomie sind vielleicht diejenigen Begriffe, die am nachhaltigsten das künstlerische Denken nicht nur der bildenden Kunst, sondern auch der Musik und Architektur geprägt haben, beziehungsweise dieses nach Adorno und vielen anderen überhaupt erst konstituierten. Avantgarde und Abstraktion schienen lange Zeit synonym. Wenn diese Determinierung in neuerer Zeit auch verschiedenen Revisionen unterzogen wurde, deren nicht geringste Erkenntnis diejenige ist, dass Abstraktion einer überhistorischen, ästhetisch-strukturellen und keiner formalistischen Kategorie entspricht¹ – oder anders gesagt, dass die Idee der Abstraktion zwar mit Platons Höhlengleichnis anzusetzen ist, dass sie aber auch außereuropäische, nicht-westliche Kunstauffassungen mit ein-



schließt –, so bleibt der „Diskurs der Abstraktion“ doch bis heute ein Leitmotiv der Kunsttheorie.

Anfangen mit programmatischen Texten Piet Mondrians über den Neoplastizismus oder dem *Dialog über die Neue Gestaltung*, 1919 in der Zeitschrift *De Stijl* erschienen, in dem Mondrian ein fingiertes Gespräch zwischen einem Musiker A und einem Maler B stattfinden lässt,² denen dann auch die Kunst Mondrians folgte, bis zu den Entwürfen einer so genannten Analytischen Malerei, die in den späten 1960er Jahren als Gegenbewegung zum Minimalismus rund um Maler wie Robert Ryman, Robert Mangold, Brice Marden oder der Malerin Agnes Martin entstand, beinhaltet Abstraktion immer auch eine Reflexion über die Bedeutung der Form als künstlerische (malerische, zeichnerische) Setzung.

In der Selbstbezüglichkeit von Margit Hartnagels Arbeiten – Bildern, aber auch plastischen Objekten – hallen solche Ideen

des modernistischen Autonomiediskurses nach. Indes verfolgen sie bei Hartnagel einen ganz eigenständigen Umgang mit der historischen Hypothek, da sie weder versuchen, auf etwas Metaphysisch-Geistiges zu verweisen, noch die Autorität des Rasters – als einem weiteren Paradigma moderner Kunst³ – fortzuführen. Vielen Arbeiten Hartnagels liegt zwar, wie in der Analytischen Malerei auch, eine ungegenständliche, geometrisierende Grundstruktur zugrunde, in der immer wieder die gleichen Themen variiert werden, gleichzeitig interessiert sich die Künstlerin aber für die materiellen Gegebenheiten eines Bildes – die insbesondere durch die Verwendung spezieller Farbmischungen hervorgerufen wird. Eine besondere Aufmerksamkeit kommt dabei der Qualität des Ausgangsmaterials zu. So bilden die Elemente Farbe, Farbauftrag und Zusammensetzung der Farbe sowie Bildkörper (Rahmen) und Träger (Malgrund) einen wichtigen Bestandteil ihrer Kompositionen (die im eigentlichen Sinn keine Kompositionen, sondern gefrorene Bewegungen sind, die im Rezeptionsvorgang wiederum „flüssig“, d.h. nicht fassbar gemacht werden).

Das Ideal bei der Farbwahl wäre für die Künstlerin ein besonderer, natürlicher Farbstoff gewesen, der aus der roten Wurzel des Krapplacks gewonnen wird. Für *Movement (in)* und *Movement (out)* wurde aber schließlich aus Gründen der Haftbarkeit eine auf Acryl basierende Aquarellfarbe gewählt, die einen ebenso charakteristischen wässrigen Farbauftrag ermöglicht, der an den Rändern kaum noch erkennbar ist. Die Farbe ist letztlich die präsente materielle Trägerin dieser osmotischen Malerei, die sich vor den Augen der Betrachtenden aufzulösen scheint. Bei jeder sorgsam Vermeidung einer eindeutig bestimmbar Botschaft oder eines thematischen Inhalts – „Ich empfinde es als eine persönliche Befriedigung,

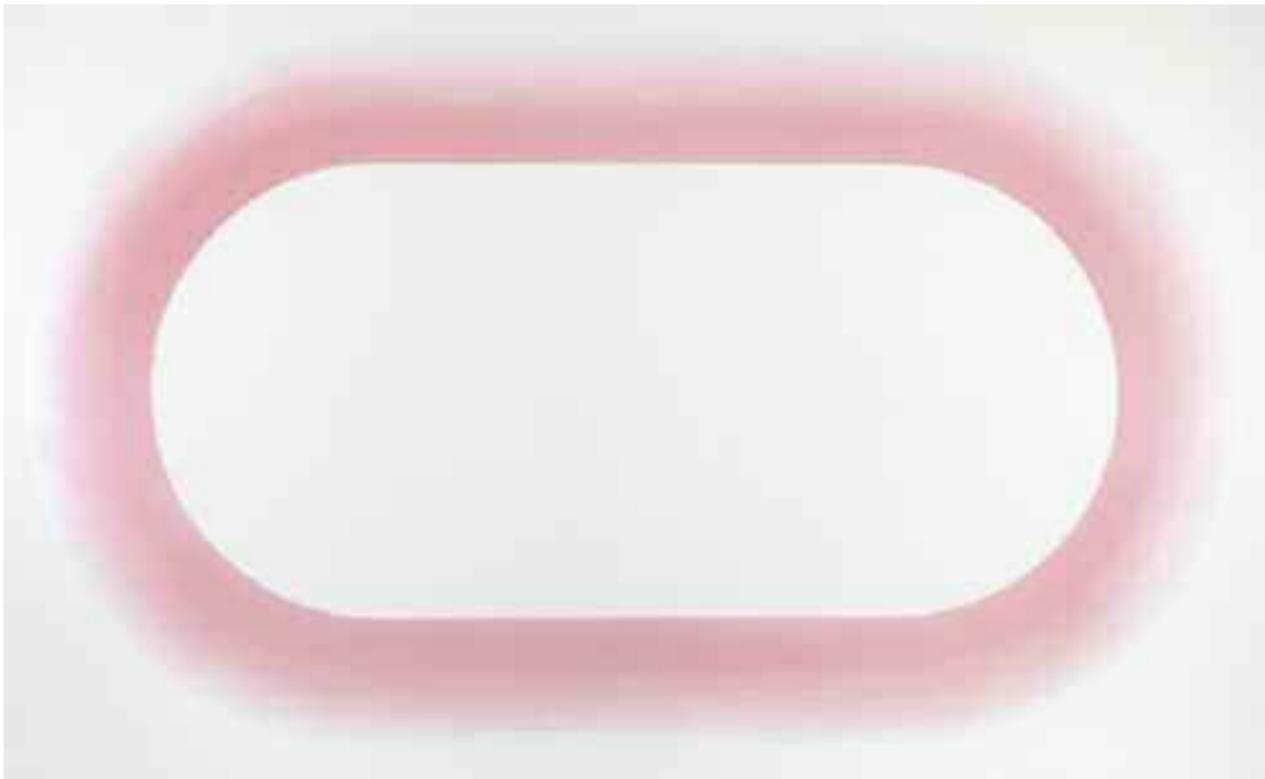
dass ich so ein wunderschönes Nichts anschauen kann und nichts erkennen muss“, sagt Hartnagel – bleibt letztlich doch der symbolische Wert der Farbe Rot, über den eine Aussage getroffen wird und der den Wandarbeiten eine gewisse transzendente Bedeutung verleiht. Rot ist psychologisch als warm konnotiert, als Farbe der Liebe. Über die sinnlichen Konnotationen, die sich dem natürlichen Farbstoff verdanken, der nichtindustriell, ohne chemische Zusätze hergestellt wurde, kommuniziert die Wandarbeit letztlich auch mit dem konkreten Außenraum. Im Gegensatz zu der strengeren Auffassung der Analytischen Malerei, die Farbe letztlich als industrielle Materie begriff und hauptsächlich Grau, Schwarz oder Weiß zuließ, hat Margit Hartnagel hier in der Auseinandersetzung mit dem Malgrund und der Farbe eine Form gefunden, um die wesentlichen Verhandlungspunkte der abstrakten Malerei neu aufzurollen. So suchen ihre Arbeiten eine Balance zwischen der Autonomie der Form und der Sinnlichkeit der Farbe, aber auch zwischen universellen Eigenschaften wie Transparenz, Bestimmtheit und Fragilität.

1 Vgl.: Michael Dürfeld, *Das Ornamentale und die architektonische Form. Systemtheoretische Irritationen*, Bielefeld: transcript, 2008.

2 „A: Zweifellos: Die Blumen sagten mir gewissermaßen etwas Intimeres, während die Meere, Kirchen und Dünen mir den Eindruck der Weite vermittelten. B: Sie sehen also die große Bedeutsamkeit der Form. Eine geschlossene Form – etwa eine Blume – sagt etwas ganz anderes aus als eine offene, gebogene Linie – wie sie in den Dünen zu sehen ist – und wiederum etwas anderes als die gerade Linie in einer Kirche oder in den strahlenartig angeordneten Blütenblättern mancher Blumen.“ Piet Mondrian, *Dialog über die neue Gestaltung*, in: Hans L. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Köln: M. DuMont Schauberg, 1967, S. 112.

3 Vgl. Krauss' kanonischen Text dazu: Rosalind E. Krauss, *Die Originalität der Avantgarde*, in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hrsg. von Herta Wolf, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 2000, S. 197–219.









Ambivalence in Pink and Red

Margit Hartnagel: *Movement (in), Movement (out)*

In her contribution for APG Margit Hartnagel developed two almost identical murals, each over two metres wide and bearing a variation of a horizontal pale red oval. The two ovals are painted directly onto the wall in broad brushstrokes. They are both the same shape, size and colour but the strength and direction of the brushstrokes is different for each. Hartnagel contoured the ovals around an empty (white) surface, effectively framing it with (red) paint. The application of the paint in *Movement (in)* on the 36th floor runs more strongly from the outside inwards, making the outer edge of the oval appear sharply outlined. This is the other way round in *Movement (out)* on the floor below, where the brushstrokes of the lines of colour appear to flow gently outwards from the inner segment.

The artist's concept was to show transitions in steps with these two corresponding but contrasting shapes, transitions that result from a convergence between different systems or conditions. Inside runs outwards and vice versa. The work is a concrete painterly statement on relational spatial components.

These two harmonic ovals are based on opposite principles without any reference to a context, like yin and yang in Chinese philosophy. The effect of the cool reduced shape seems, at first glance, all too hermetic and stringent. Hartnagel has committed herself here to a kind of self-imposed formal restriction to just a few precisely determinable parameters: the shape (ovals cre-

ated from two overlapping circles), the position (horizontal), the dimensions (200 cm x 350 cm), the technique for applying the paint (emphasising the edge and becoming weaker/stronger) and the colour (light red). These parameters constitute the work, and were predetermined in a preparatory study made by the artist. The formal stringency, which can subsequently be understood as a restriction of the means of production, arouses almost nostalgic sensibilities in the current glut of realistic figurative painting: i.e., slightly incredulous astonishment that, in the face of the opulent squandering of materials on the various terrains of the current art market, something like a discourse of abstract painting under the guise of reductionism can be conceived of, not to mention actually realised.

Anti-illusionist painting like that of Margit Hartnagel is usually in a tradition of Western art that developed in the twentieth century as one of the expressions of the modern avant-garde agenda with the most significant consequences. Abstraction and with it the principle of artistic autonomy are perhaps the concepts to have most deeply impacted on artistic thinking not only in the visual arts but also in the fields of music and architecture — or, according to Adorno and numerous others, to have constituted artistic thinking in the first place. That avant-garde and abstraction have long appeared to be synonymous is a correlation which has been subjected to various revisions more recently, by no means the smallest acknowledgement of which has been that abstraction is an ahistorical aesthetic structural category and not a formal one.¹ In other words, the concept of abstraction might have begun with Plato's Cave Allegory but it also embraces non-European, non-Western notions of art, too. However despite such revisions the 'discourse of abstraction' still remains one of the leitmotifs of art theory today.

Beginning with programmatic texts by Piet Mondrian on neoplasticism (which Mondrian's art subsequently adhered to) — or the 'Dialogue on the New Plasticism' published in the journal *De Stijl* in 1919, where Mondrian creates a fictive dialogue between a musician, A, and a painter, B² — to the concepts for an 'analytical painting' that arose in the 1960s as a counter-movement to Minimalism among painters like Robert Ryman, Robert Mangold, Brice Marden or the woman painter Agnes Martin, abstraction has always also included a reflection on the significance of form as an artistic (painterly, drawn) method.

In the self-referentiality of Margit Hartnagel's works (paintings, but also sculptural objects) such ideas contain echoes of the modernist discourse on autonomy. However in Hartnagel's work they pursue an entirely independent treatment of the historical burden as they neither attempt to allude to anything metaphysically spiritual, nor to pursue the authority of the grid as a further paradigm of modern art.³ Many of Hartnagel's works may be based on a non-figurative geometrical structure of variations on the same recurring themes, but at the same time the artist is interested in the material reality of a painting — which is evoked, in particular, by the application of special mixtures of paint. Particular attention is paid here to the quality of the raw material. Accordingly, the elements of the paint, its application and its constitution as well as the volume itself (the frame) and the support comprise the key components of her compositions. (Although these are not compositions in the true sense, they are frozen movements that become fluid, i.e. illusive, in the process of their reception.)

The ideal choice of colour for the artist would have been a special natural dye extracted from the red roots of the Madder. For *Movement (in)* and *Movement (out)* an acrylic-based watercolour

was finally chosen for its adhesive quality, and which allows for similarly watery characteristics in its application so as to be hardly noticeable at the edges. The paint is, in the final analysis, the extremely present physical medium of this osmotic painting, which appears to dissolve before the viewer's eyes. Despite a conscientious avoidance of any clearly identifiable message or thematic content — "I get personal satisfaction from being able to look at such a beautiful nothing and not having to recognise anything" (Hartnagel) — the symbolical value of the colour red still remains, via which a statement is made, lending the murals a certain transcendental significance. Red has warm psychological connotations, it is the colour of love. With its sensual connotations, the result of natural colouring that is not produced industrially or with any additives, the mural also communicates with the space around it. In contrast to the more stringent approach taken in analytical painting, which regarded paint as an industrial material and permitted primarily only grey, white or black, here Margit Hartnagel has found a form in her engagement with the support for the painting and the paint to review afresh the basic agendas of abstract painting. So her works seek a balance between the autonomy of form and the sensuality of colour, but also between universal properties, such as transparency, assertiveness and fragility.

1 Cf. Michael Dürfeld, *Das Ornamentale und die architektonische Form. Systemtheoretische Irritationen*, transcript, Bielefeld 2008

2 «A: Indeed! To me the flowers conveyed something more intimate, as it were, while the sea, dunes, and churches spoke more directly of 'space'. B: So you see the importance of form. A closed form, such as a flower, says something other than an open curved line as in the dunes, and something else again than the straight line of a church or the radiating petals of some other flowers, for example. By comparing, you see that a particular form makes a particular impression, that line has plastic power and that the most tensed line most purely expresses immutability, strength, and vastness.» Piet Mondrian, *Dialogue on the New Plastic* (1919), reprinted in: Charles Harrison, Paul Wood (Eds.) *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas* (New Edition), Blackwell Publishing Ltd, Oxford 2003, p. 286

3 Cf. Krauss' definitive text: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge/Mass. 1986

Biografien Biographies

INGO NUSSBAUMER

Geboren 1956 in Leibnitz, Steiermark, Studium der Malerei und Philosophie in der Schweiz und in Österreich. Er lebt und arbeitet in Wien.

Born 1956 in Leibnitz, Styria/Austria. Studied painting and philosophy in Switzerland and Austria. Lives and works in Vienna.

Ausstellungen, Projekte (Auswahl)

Exhibitions/Projects (Selection)

- 2010 *Working Shade. Formed Light. A Serial and Spectral Color Project*, Humboldt-Universität Berlin
Ingo Nussbaumer, Galerie Hubert Winter, Wien
Bildarchitektur - Bildobjekt / Image architecture - Image object / képarchitectúra - képobject.
 Kassák Múzeum, Budapest
- 2009 *Farbe materiell - Farbe immateriell / Colour material - Colour immaterial*, European Centre for the Arts Hellerau, Dresden
Color continuo 1810 ... 2010. System und Kunst der Farbe / The system and art of colour, ALTANA Galerie, Dresden
Geneviève Claisse Katherine Porter ... und ein Bild von Ingo Nussbaumer / ... and a painting by Ingo Nussbaumer, Galerie Hubert Winter, Wien
'sprinkling of', Galerie Oberösterreichischer Kunstverein, Linz
augmented, Galerie Strickner, Wien
- 2008 *Prints for New York*, Leroy Neiman Center for Print Studies, Columbia
 University School of the Arts, New York
- 2007 *The Structure of Painting*, Galerie Ulrich Mueller, Köln
strings, Galerie Hubert Winter, Wien
Struggle For Permanence, contemporary art Galerie, Bregenz
20 Jahre Werkstatt für Kunstsiebdruck / 20 Years Workshop of Artistic Silk Screen Printing, DOK NÖ, St. Pölten
- 2006 *color proposition*, Galerie Schütte, Essen-Kettwig
- 2005 *Kunst im T-Center / Art at T-Center*, T-Center, Wien

- The artist and the group(ie)*, Galerie Hubert Winter, Wien
- 2004 *WALK.TCH.ING*, Southwest Jiaotong University, Chengdu/China
Ingo Nussbaumer, Galerie Hubert Winter, Wien
- 2003 *reflected*, Galerie Stadtpark, Krems
Ingo Nussbaumer, Galerie Ulrich Mueller, Köln
... grids (with Gerold Tagwerker), nexus.art.consulting, Wien
Totgesagte leben länger / Those who are written off live longer. Zeitgenössische Malerei / Contemporary Painting, Galerie Ulrich Mueller, Köln
CHEAP THRILL - Edition at the Gallery, Galerie Hubert Winter, Wien
- 2002 *Die Idee des Bildes / The Idea of the Image - Galerie Splitter Art*, Wien
KONKRET, Galerie Hubert Winter, Wien
Rechteckakzeptanz / Acceptance of the rectangle, Steirischer Herbst, Galerie Schafschetzy, Graz
Scale, Galerija Vartaj, Vilnius
Private Space, Galerie Hubert Winter, Wien
- 2001 *Ingo Nussbaumer*, Galerie Hubert Winter, Wien
- 2000 *la couleur te regarde / the colour is looking at you shade*, Galerie c.art, Dornbirn

INGRID PRÖLLER

Geboren 1970 in Schärding am Inn, Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien und am Institut für Sportwissenschaften der Universität Wien. Sie lebt und arbeitet in Wien.

Born 1970 in Schärding/Austria. Studied at the Academy of Fine Arts, Vienna, and Institute of Sports Sciences at the University of Vienna. Lives and works in Vienna.

Ausstellungen (Auswahl)

Exhibitions (Selection)

- 2011 *VIENNAFAIR*, Galerie Lisi Hämmerle, Bregenz
LANDSCHAFFEN, Kunstverein Mistelbach
- 2010 *ARTmART 2010*, Künstlerhaus Wien
In den Wald hinein, Galerie Lisi Hämmerle, Bregenz
„eingespielt“, das Gegenteil sachdienlicher Transformation, poolbar Festival, offener Kunstwettbewerb, Feldkirch
Eine Berührung der Wirklichkeit, HangART-7, Salzburg
- 2009 *Neue malerische Positionen, Teil 1*, Galerie Lukas Feichtner, Wien
Innere Landschaften: Ingrid Pröllner, Sabine Dehnel, Lise Blomberg, Kunsthalle Wilhelmshaven
Junge Kunst heute, Museum Moderner Kunst, Passau
Auf den Leib gerückt, MZM Museumszentrum Mistelbach
... von der Natur, Kubin-Haus Zwickedt, Wernstein am Inn
landscape contemporary. Die Landschaft in Veränderung, NöART 2009, St. Pölten
ARTmART 2009, Künstlerhaus Wien
- 2008 *AUSTRIAconTEMPORARY, emerging artists*, Museum Essl, Klosterneuburg
in Form, Galerie wildwechsel, Frankfurt am Main
Kopfstoß, Galerie Wolfrum, Wien
e-motion, Galerie young.austrian.art, Wien
naturgemäß, Apartment Draschan, Wien
- 2007 *ARTmART 2007*, Künstlerhaus Wien
- 2006 *Kunst Asyl*, Akademie der bildenden Künste, Semperdepot, Wien

FRANZ VANA

- Spielwiese einer bäuerlichen und bürgerlichen Tradition*, Schlossgalerie Schärding am Inn
- 2005 *Update. konstruktturnuetzen/schaffen*, Künstlerhaus Wien
- 2004 *lost in ...*, Galerie art position, Wien
Wall of Emotion, OÖ Landesausstellung, Kubinsaal, Schärding am Inn
- 2003 *Caribbean Winter*, art:phalanx, Freiraum, Museumsquartier Wien
Outer Limits, Apartment Gallery T. Fath, Wien
- 2002 *LOOP - Fluctuated Images*, Fluc am Praterstern, Wien
Touristic Sights, Kubinsaal, Schärding am Inn
- 2001 *Vienna-all-girl-show*, Briefcase, Sydney
- 2000 *Sydney! Vienna!, Independent and Contemporary Arts*, Briefcase, Akademie der bildenden Künste und Kunst-Depot, Wien
Junge Standpunkte I, Stifterhaus, Linz
- Geboren 1951 in Bad Tatzmannsdorf. Studium an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien. Er lebt und arbeitet in Wien und Rauchwart.
Born 1951 in Bad Tatzmannsdorf/Austria. Studied at the University of Applied Arts, Vienna. Lives and works in Vienna and Rauchwart.
- Einzelausstellungen (Auswahl)**
Solo exhibitions (Selection)
- 2010 COCO, Wien
- 2007 *Dosenöffner. Arbeiten 1975-1988/2007*, Galerie Hubert Winter, Wien
- 2003 *Alkohol Oasen*, Weingut Melcher, Schloss Gamlitz
Dornen im Auge - Essig im Mund, Freilichtmuseum Gerasdorf
- 2002 *Neun neue Bilder*, Gertrud der Schrei - Howard Barker, Theater m.b.H. im 20er Haus, Wien
- 2000 *Null Grad im Schatten*, Galerie Hubert Winter, Wien
- 1998 *Testwalk*, TZ' Art, New York
- 1997 Galerie Hubert Winter, Kontorhaus, Berlin-Mitte (mit Jean-Luc Vilmouth)
- 1995 Galerie Hubert Winter, Wien
- 1994 Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf
- 1992 Burgenländische Landesgalerie, Eisenstadt
Blicke Entblättern Staub, Palais Wittgenstein, Wien
- 1990 Galerie Christ Delaet, Antwerpen
- Gruppenausstellungen (Auswahl)**
Group exhibitions (Selection)
- 2009 Art Brussels, Stand der Galerie Winter, Brüssel
- 2006 *Kreuz und Quer*, Galerie Zeitkunst, Kitzbühel
Austria at ARCO 06, Stand der Galerie Winter, Madrid
- 2004 *SEEhistory 2004 - Der Demokratische Blick*, Kunsthalle Kiel
- 2001 *Ankauf*, Burgenländische Landesgalerie BGLD, Schloss Esterházy
8. Biennale Cairo

- 2000 *Kunst in Bewegung*, ORF-Zentrum, Eisenstadt
- 1999 *my house is your house*, Galerie Hubert Winter, Raum 1
- 1997 *schwerelos*, Ludwig-Museum, Budapest
- 1996 *schwerelos*, Tendenzen zum Immateriellen in der Skulptur der Gegenwart, OÖ Landesgalerie, Linz
- 1994 *ARTprop*, New York
- 1993 Kiszeli-Museum, Budapest
- 1991 *Überlagerungen und Zwischenräume*, Österreichisches Kulturinstitut, Rom
- 1990 *Zeichnung, Singen, Umspannwerk*, Galerie Zeitkunst, Kitzbühel

GEORGIA CREIMER

Geboren 1964 in São Paulo, Brasilien. Sie lebt und arbeitet seit 1986 in Wien.
Born 1964 in São Paulo, Brazil. Lives and works in Vienna since 1986.

Einzelausstellungen (Auswahl)

Solo exhibitions (Selection)

- 2010 *Mind / Mirror / Calf*, Galerie Raum mit Licht, Wien
- 2009 *On Stones*, permanente Installation für die Universitäts- und Landesbibliothek Tirol
- 2008 *Geliebene Landschaft*, temporäre Installation, Lunz am See
- 2007 *Linse (stein)*, Galerie Göttlicher, Krems-Stein
- 2005 *Hands on Tables*, Winzer Krems, Krems
- 2002 *Naturezas*, Galerie Brito Cimino, São Paulo, Brasilien
- 2000 *Georgia Creimer/Jakob Gasteiger*, Galerie 422, Gmunden

Gruppenausstellungen (Auswahl)

Group exhibitions (Selection)

- 2010 *Glimps - 5 Positionen zeitgenössischer Fotografie und Videokunst*, Monat der Fotografie, Atelier Creimer, Wien
Präsentation der Sammlung „Artelier Collection. Die Folge 1“, Artelier Collection, Graz
Aquarell Happening, Mehlerhaus Tux, Hintertux
Bacchus, Kunsthalle Krems - Forum Frohner, Krems-Stein
Best of Admont, Museum Stift Admont
- 2009 *Zeichen.Struktur.Reduktion*, Sammlung Urban, Waidhofen/Ybbs
Pictorial Space, Gallery of the Municipal Museum of Arts, Győr
Natur - die Schöpfung ist nicht vollendet, Stift Admont
Wein und moderne Architektur in Österreich - Ungarn - Slowakei, Städtisches Kunstmuseum, Győr
Gemalter Raum, Collegium Hungaricum, Wien
Raumordnungen (mit Michael Kos, Birgit Knappe,

MONI K. HUBER

Geboren 1969 in Salzburg, Studium an der Kunstakademie San Fernando in Madrid und an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien. Sie lebt und arbeitet in Wien.
Born 1969 in Salzburg/Austria. Studied at the Art Academy San Fernando, Madrid, and the University of Applied Arts, Vienna. Lives and works in Vienna.

Ausstellungen und Projekte (Auswahl)

Exhibitions/Projects (Selection)

- 2011 *NN*, Galerie Wolfrum, Wien
- 2010 *tool time im +flat 1+*, Wien
ARTmART, Künstlerhaus, Wien
Al Quinto Pino Art Club, Galerie Brötzingler Art, Pforzheim
Familie in der zeitgenössischen Kunst, Galerie im Stadtmuseum, Neuötting
Tapetenwechsel, Ausstellungsprojekt von Ingrid Gaier, Wien
- 2009 *FOYERS*, Kunst beim Europäischen Forum Alpbach
Sommeratelier, artist in residence, Baustofffirma LEUBE, St. Leonhard bei Salzburg
- 2007 *In der Baufirma*, Strabag Kunstforum, Wien
- 2006 *Im Lake Point Tower*, Galerie Unart, Villach
Galerie Altnöder im Büro der Altstadtwerbung, Salzburg
Wau, Wau, der Hund in der bildenden Kunst, Galerie artmark, Spital am Phyrn
- 2005 *Im Garten*, Galerie im Traklhaus, Salzburg
Der transatlantische Hund, Galerie Pro Arte, Hallein
as, on, and about painting, Museum of Contemporary Photography, Chicago
Heimart, Deutschvilla, Strobl am Wolfgangsee
Wasserspiegelbild, Galerie Wolfrum, Wien
Volle Tube, Galerie der Stadt Wels
- 2004 *Farbe + Kontraste und Nebenwirkungen*, Kunsthaus Essen
water aspects, ARTlab Galerie Hilger, Wien
*backstage*tourismus*, Forum Stadtpark, Graz
waterresistenat, Wasserturm, Wien

MARGIT HARTNAGEL

Geboren 1970 in Ravensburg, Deutschland. Studium der Malerei an der Akademie der bildenden Künste sowie Experimentelles Gestalten und Raumkunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Sie lebt und arbeitet in Wien.

Born 1970 in Ravensburg/Germany. Studied painting at the Academy of Fine Arts, and Experimental Design and Spatial Art at the University of Applied Arts, Vienna. Lives and works in Vienna.

Ausstellungen (Auswahl)

Exhibitions (Selection)

2010 *Light Movements*, Remise/Galerie aller Art, Bludenz

2009 *2. Internationaler Adre-Evard-Kunstpreis*, Ausstellung der Nominierten, Messmer Foundation, Riegel

2008 *Geometric Figures*, Galerie ArtMark, Wien
Pieter Vermeersch/Margit Hartnagel/Justin Benett, CCNOA, Brüssel

darf es etwas weniger sein?, pp projects, Hamburg
ARTmART, Künstlerhaus, Wien

2007 *die Kunst des Liegens vor der Kunst*, Designpfad 07, mit dem Designerduo Exner/Burzler, Atelier Stuckgasse 11, Wien

2006 *THEAUSTRIANABSTRACTS*, Arti et Amicitiae, Amsterdam
Perspektiven 06, Galerie ArtMark, Wien

2005 *Margit Hartnagel/Barbara Höller*, Galerie Wolfrum, Wien

Vienna Transit, Kunsthalle Mintrop, Düsseldorf
Offene Weite, grat/Stuckgasse 11, Wien

2004 *Förderpreis 2004*, Graf-Zeppelin-Haus, Friedrichshafen

2003 *Te Huur-Raumforschung*, Wien
gugler forum melk, Pielach
Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft, Joanneum, Graz
Himmelfalden, Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense
art position 2003, Wien

Abstraction Now, Künstlerhaus Wien

art position at Sotheby's, Wien

danke für die illusionen, grat/Beckmanngasse 52, Wien

Form ist Leere, Leere ist Form, Wittgensteinhaus, Wien

2002 *contemporary art feat. schwarz&weiß*, Galerie Art&Weise, Wien

continue.continue, grat/Beckmanngasse 52, Wien

2001 *Hartnagel / Petschnig*, Kanzlei Rothenbuchner, Wien

private studio / open view, Studio Preysinggasse, Wien

Female Sensibility, Galerie Charim, Salzburg

quaterly, Sotheby's Wien

Kunstmesse Wien, Galerie Charim

2000 *ab / an*, Kupferstichkabinett, Wien

Diplome 2000, Akademie der bildenden Künste, Wien

Curraint d'ajer, Kulturzentrum Nairs, Scuol (CH)

Georgia Creimer

Psychogenics

zwei Wandmalereien, je 200 × 200 cm

Bleistift, Permanentstift und Acrylfarbe auf Wand
Stiegenhaus des 35. und 36. Stockwerks

Margit Hartnagel

Movement (in)

200 × 350 cm

Aquarellfarbe auf gessogrunderter Wand
36. Stockwerk

Movement (out)

200 × 350 cm

Aquarellfarbe auf gessogrunderter Wand
35. Stockwerk

Moni K. Huber

Zimmerhelden

Collage aus 50 Aquarellen auf Tintenstrahldrucken
mit fotografischer Vorlage in Alurahmen

36. Stockwerk

Ingo Nussbaumer

Laneshade

250 × 830 cm

Acrylfarbe auf grundierter Wand
35. Stockwerk

Over 'lap

107 × 211 cm und 90 × 80 cm, Kreisringgröße
je 74 × 74 cm

Linierband (3 mm) auf grundierter Wand
34. Stockwerk und Stiegenhaus zwischen
34. und 35. Stockwerk

Ingrid Pröller

Entgrenzungen

zwei Gangfluchten, Länge: 20 m und 40 m

Acrylfarbe auf Wand, Decke und Pfeiler
36. Stockwerk

Franz Vana

Adler im Garten Eden

2,50 × 25 m

Bleistift, Kreide und Acrylfarbe auf grundierter Wand
35. Stockwerk

Die Arbeiten befinden sich in den Büroräumlichkeiten der APG Austrian Power Grid AG, im 34., 35. und 36. Stockwerk des IZD-Tower, Wagramer Straße 19, 1220 Wien

Werkverzeichnis

zusammengestellt von Barbara Wünsch

Dieses Buch erscheint anlässlich des Kunstprojektes
„art office under construction. Kunstprojekt der Austrian Power Grid“
in den Büroräumen der APG Austrian Power Grid AG
im IZD-Tower, Wagramer Straße 19, 1220 Wien.

KünstlerInnen
Georgia Creimer
Margit Hartnagel
Moni K. Huber
Ingo Nussbaumer
Ingrid Pröller
Franz Vana

Kuratorin
Gabriele Schor

Autorin
Patricia Grzonka

APG-Organisation
Karl Freynschlag

Redaktion
Gabriele Schor

Redaktionsassistentin
Barbara Wunsch



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen National-
bibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de>
abrufbar.

1. Auflage

Grafische Gestaltung: Fuhrer, Wien
Lektorat: Wolfgang Straub
Übersetzung ins Englische: Jonathan Quinn und John Winbigler
Fotografien: Georg Molterer und Dominik Freynschlag
Gesamtherstellung: Grasl Druck & Neue Medien, Bad Vöslau
Cover: Margit Hartnagel, Movement (in), 2008, Detail

Copyright © 2011 by Christian Brandstätter Verlag, Wien, APG Austrian Power Grid AG
und Patricia Grzonka
© Die Künstlerinnen und Künstler
© VBK, Wien, 2011 (Ingo Nussbaumer und Franz Vana)

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Abdrucks
oder der Reproduktion einer Abbildung, sind vorbehalten.
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ohne Zustimmung des Verlages ist unzulässig.
Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-85033-528-7

Christian Brandstätter Verlag
GmbH & Co KG
A-1080 Wien, Wickenburggasse 26
Telefon (+43-1) 512 15 43-0
Telefax (+43-1) 512 15 43-231
E-Mail: info@cbv.at
www.cbv.at



