

# open spaces | secret places

Werke aus der SAMMLUNG VERBUND

20.10.2012 – 3.3.2013



**MdM SALZBURG**  
Museum der Moderne

# open spaces | secret places

## Werke aus der SAMMLUNG VERBUND

Das MUSEUM DER MODERNE SALZBURG zeigt in der Ausstellung *open spaces | secret places* künstlerische Positionen von 1970 bis heute aus der SAMMLUNG VERBUND. Visualisiert werden Phänomene der Wahrnehmung von Räumen und Orten. Der erste Teil der Ausstellung ist vom Medium der Fotografie bestimmt. Jeff Wall inszeniert an der Peripherie geheimnisvoll Fragmente des Urbanen. Joachim Koester, Bernd und Hilla Becher, Tom Burr, Teresa Hubbard/Alexander Birchler und David Wojnarowicz gehen der Brüchigkeit von Gegenwart angesichts der historischen Veränderung in Raum und Zeit nach. Louise Lawler lenkt unseren Blick auf Orte, an denen Kunstwerke aufbewahrt und präsentiert werden. Janet Cardiff/George Bures Miller inszenieren eine Reise durch Erinnerungen als audio-visuellen Erfahrungsraum.

Der zweite Teil der Ausstellung widmet sich der persönlichen Raumerfahrung. Ernesto Neto schafft einen mit Nylon überzogen Käfig, den man umkreisen kann und der als Sinnbild für unser psychologisches System gesehen werden kann. Gordon Matta-Clark dekonstruiert Räume und Häuser, reißt und schneidet diese auf und definiert sie für den Betrachter radikal neu. Fred Sandback bricht mit der herkömmlichen Vorstellung von Skulptur und schafft mittels gespannter Fäden ein Volumen ohne Masse im Raum. Anthony McCall taucht unseren Körper in einen Lichtkegel, der im Nebel sichtbar wird.

Die zunehmende Verräumlichung der Kunst geht mit unserer Lebenspraxis einher, die sich sozial und kulturell durch neue räumliche Gegebenheiten (virtueller Raum, erweiterte Mobilität) stark verändert hat. Gerade wegen dieser fluktuierenden Präsenz scheinen wir unserer Verortung umso mehr gewahr werden zu wollen. Früher fragten wir am Telefon die andere Person „Wie geht's dir?“, heute fragen wir „Wo bist du?“.

In the exhibition *open spaces | secret places*, the MUSEUM DER MODERNE SALZBURG is showing artistic positions from 1970 until today from the SAMMLUNG VERBUND. The phenomenons of the perception of spaces and places will be visualised. The first part of the exhibition is dedicated to the medium of photography. Jeff Wall stages mysterious fragments of urban environments in peripheral area. Joachim Koester, Bernd and Hilla Becher, Tom Burr, Teresa Hubbard/Alexander Birchler and David Wojnarowicz explore the fragility of the present in the light of historical changes of space and time. Louise Lawler draws our attention to places where works of art are stored and presented. Janet Cardiff/George Bures Miller stage a journey through memories as an audiovisual space of experience.

The second part of the exhibition is dedicated to personal experiences of space. Ernesto Neto creates a nylon-covered cage that visitors can walk around and which can be regarded as a locked symbol of our psychological system. Gordon Matta-Clark deconstructs rooms and houses, tears them down and cuts them open, thereby radically redefining them for the viewer. Fred Sandback breaks with the traditional concept of sculptures and uses tensioned threads to create a volume without mass in space. Anthony McCall surrounds our body with a cone of light that becomes visible in the fog.

The increasing spatialization of art goes hand in hand with our life style, which has changed considerably in social and cultural terms as a result of new spatial conditions (virtual space, increased mobility). It is this fluctuating presence which seems to make us more acutely aware of our location. In the past we asked other people on the telephone "How are you?", today we ask "Where are you?".

GS/NZ

# Francis Alÿs

*Choques*, 2005–2006

In der neunteiligen Videoarbeit *Choques* (spanisch für „Zusammenprall, Zusammenstoß“) folgt eine kurze Filmsequenz einem einfachen Drehbuch: Francis Alÿs schlendert den Gehsteig einer belebten Straße entlang. An einer Hausecke kreuzt sein Weg plötzlich den eines streunenden Hundes, der sich in rasantem Tempo nähert. Alÿs kommt ins Straucheln, stürzt unbeachtet von den vorbeigehenden Passanten, steht sogleich wieder auf, schaut kurz hinter sich und geht seines Weges. Die Szene löst sich auf, als Cuauhtémoc Medina, ein Freund des Künstlers, auf die Straße läuft und in die Hände klatscht, um eine Filmklappe zu simulieren. Die beschriebene Szene erinnert stark an einen Slapstick, wie er in den Filmen von Buster Keaton und Charlie Chaplin vorkommt. Im Wesentlichen sind zwei Grundelemente des Slapsticks vorhanden: zum einen das Spiel mit der Körperkomik in Form eines Sturzes, zum anderen eine stetige Wiederholung des Gags.

In *Choques* liegt die Besonderheit jedoch nicht in der Wiederholung einer einzelnen Kameraeinstellung, sondern geht darüber hinaus: Der Zusammenprall wurde nicht nur einmal gefilmt, sondern mehrmals hintereinander.

Die neun Filmsequenzen werden auf Monitoren gezeigt, die in verschiedenen Räumen aufgehängt oder auf den Boden gestellt sind, sodass man beim Gehen durch die Ausstellung der oben beschriebenen Szene im Idealfall insgesamt neun Mal begegnet. Alÿs knüpft damit auch direkt an die eigene Praxis des Gehens an, indem die Videoarbeit *Choques* für den Betrachter erst im Gehen durch die Ausstellung vervollständigt wird.

The screenplay for the short film sequence in the nine-part video called *Choques* (the Spanish word for “crash” or “collision”) is very simple: Alÿs is strolling along the sidewalk of a busy street. At the corner of a block, his path crosses that of a stray dog, bounding along at high



speed. Alÿs loses his balance, topples over in front of the other passers-by, picks himself up again, glances behind him, and continues on his way. The scene ends when Cuauhtémoc Medina, a friend of the artist, runs into the street and claps his hands to simulate a clapboard.

The scene just described is strongly reminiscent of the slapstick familiar to us from the movies of Buster Keaton and Charlie Chaplin. Two of the basic ingredients of slapstick are present: One is the use of the body to generate comedy – in this case by falling over – and the other the existence of a running gag.

What is special in *Choques*, however, is not the repetition of a single shot, but rather something more than that; for the collision in this case was filmed not just once, but several times in succession.

The nine cinematic sequences are shown on screens that are either suspended or set up on the floor in various different rooms so that by walking through the exhibition, viewers ideally encounter the same scene nine times over. This is related to one's own practice of walking, too, inasmuch as Alÿs' *Choques* video becomes complete only when those viewing it walk through the entire exhibition.

CK

# Jeff Wall

*Boys Cutting Through a Hedge*, 2003

*The Crooked Path*, 1991

*Forest*, 2001

Seit nunmehr dreißig Jahren ist Jeff Wall für seine großformatigen Lightboxes bekannt, in denen die Farben der Großbilddias leuchten. In den ersten Jahrzehnten seiner Laufbahn wurde der Künstler als *peintre de la vie moderne* (Charles Baudelaire) gefeiert, da er es verstand, traditionelle Bildkomposition mit Themen des modernen Lebens zu verbinden. Seit einer Dekade entstehen auch großformatige Schwarzweißfotografien, nicht zuletzt vor dem Hintergrund von Jeff Walls Affinität zur traditionellen Dokumentarfotografie oder *straight photography*. Die Werkgruppe der drei Arbeiten in der SAMMLUNG VERBUND zeigt periphere, unbedeutende Orte und dokumentiert Jeff Walls Interesse an der „inoffiziellen Nutzung von Orten“ (Jeff Wall). In *Forest* behaupten zwei Menschen auf einem kleinen Lagerplatz im Wald provisorisch ein privates Territorium. *The Crooked Path* und *Boys Cutting through a Hedge* zeigen Orte, an denen Menschen jenseits der geläufigen Topografie ihre Wege finden.

For more than thirty years now, Jeff Wall has been best known for his large-format light boxes in which the colors of his giant transparencies are brilliantly illuminated. In the first few decades of his career, he was celebrated as a *peintre de la vie moderne*—to use Charles Baudelaire’s term—on account of his ability to combine traditional composition with themes of modern life. For the past decade, however, he has produced a number of large-format black-and-white photographs that clearly belong in the context of his affinity for traditional documentary photography or *straight photography*. The group of three photographs in the SAMMLUNG VERBUND shows peripheral, unimportant places, underscoring Wall’s interest in the “unofficial use of places” (Jeff Wall). In *Forest* two people are claiming a makeshift private territory in a forest. *The Crooked Path* and *Boys Cutting Through a Hedge*, meanwhile, show places in which people have to find their way on the other side of conventional topography.

GS



*Boys Cutting Through a Hedge*, 2003

# Joachim Koester

*The Kant Walks*, 2003-2004

*histories*, 2003-2005

Der dänische Künstler Joachim Koester thematisiert in seinen Fotoserien die Veränderung von historisch oder philosophisch aufgeladenen Orten. *The Kant Walks* begibt sich auf die Spurensuche von Immanuel Kants präzise geplanten, täglichen Spaziergängen durch seine Heimatstadt, das einstige Königsberg und heutige Kaliningrad, die der große Philosoph zeitlebens nie verlassen hat. Vergangene und gegenwärtige Eindrücke vermischen sich, wenn Koester jenen Spaziergängen Kants folgt, durch die „Psychogeographie“ (Joachim Koester) Kaliningrads driftet und in menschenleeren Fotografien ein Bild von überwachsenen Straßen, bröckelnden Plattenbauten und scheinbar verlassenen und vergessenen Orten zeichnet.

Ebenso stellt Koester in *histories* einen Bezug zur Vergangenheit her. Die Gegenüberstellung von historischen, mindestens 30 Jahre zuvor gemachten Fotografien etwa von Gordon Matta-Clark oder Bernd und Hilla Becher und Koesters aktuellen Aufnahmen von genau denselben Standorten schreiben gleich zwei „Historien“: Jene der konzeptuellen Fotografie, und jene der abgebildeten Orte und Ereignisse.

Historically and philosophically charged places form the prime themes in the photographic work of Danish artist Joachim Koester. The series *The Kant Walks* follows the great philosopher's daily and precisely scheduled walks through his hometown Kaliningrad (formerly known as Königsberg), which Kant allegedly never left throughout his life. Drifting through Kaliningrad's "psychogeography" (Joachim Koester), the artist rediscovers Kant's walks. His photographs evoke impressions, both from the past and the present, as they visualize overgrown roads, disintegrating concrete buildings, and presumably abandoned and forgotten places.

Likewise, Koester creates a link to the past in *histories*. Juxtaposing historic, not less than 30 year old photographs – taken by Gordon Matta-Clark or Bernd and Hilla Becher to name just a few – with recently taken shots from the very same location evokes not one, but two "histories": that of conceptual photography, and that of the places and events depicted.

JS

*The Kant Walks*, 2003-2004



# Bernd und Hilla Becher

*Entwürfe für Typologien*, aufgenommen in den 1960er-Jahren, zusammengestellt 1970-1971

*Gasbehälter*, 1965-2001

Gasbehälter, 1965-2001



In der Kunst des 20. Jahrhunderts gibt es nur wenige, die wie das deutsche Fotografenpaar Bernd und Hilla Becher derartig nachhaltig die Verfolgung eines künstlerischen Konzeptes mit einer so einflussreichen Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der eigenen Arbeit verbinden konnten. Über den Tod von Bernd Becher 2007 hinausgehend, leistet das - in den 1950er-Jahren begonnene und dabei stets dokumentarisch angelegte - Werk durch die Kontexte seiner weltweiten Wahrnehmung in Publikationen, Ausstellungen und Sammlungen wichtige Impulse für die Kunsttheorie und Kunstgeschichte.

Seit dem Beginn ihrer Zusammenarbeit fotografierten Bernd und Hilla Becher Zeugnisse der Industriekultur in Europa und den USA. Die konsequent schwarz-weiß gehaltenen Aufnahmen zeigen Bauten wie Hochöfen, Wasser- und Fördertürme, Zement- und Kalkwerke, Fabrikhallen,

ganze Zechenanlagen sowie Fachwerkhäuser. Stets war ihre fotografische Haltung dabei von einer sachlich-dokumentarischen Bildauffassung geprägt. Gemeinsam verzichtete das Fotografenpaar in seinen Aufnahmen auf jegliche Dramatisierung und verband mit der Erfassung von industriebaulichen Grundformen das Vertrauen in die formalen ästhetischen und abbildenden Möglichkeiten der analogen Fotografie. Mit ihrer Entscheidung für eine strikte Standardisierung eines fotografischen Prozesses schufen sie gleichzeitig die Möglichkeit, Bilder in Typologien zusammenzufassen und dieses Modell als wesentliche konzeptionelle Ebene ihrer Arbeit zu definieren.

Within 20th century art only a few artists have been able to combine their enduring artistic concept with an outstanding history of reception of their own work. The German photographer couple Bernd and Hilla Becher has been working strictly with documentary photography since the 1950s, and thus influences publications, exhibitions and art collections worldwide up to this day and even beyond the death of Bernd Becher in 2007, providing crucial impulses for the theory and history of art.

Ever since they started working together, Bernd and Hilla Becher were creating an inventory of industrial architecture, both in Europe and in the United States. Their black-and-white photographs depict furnaces, water towers, winding towers, factory buildings, cement and lime plants, entire mining sites as well as timbered houses. A sense of objectivity is innate to their approach to documentary photography. Bernd and Hilla Becher avoided any dramatic setting and confidently relied on the formal aesthetics of analog photography. Through strictly standardizing the photographic process, the couple created the possibility to categorize their entire work in typologies, adding a whole new and important conceptual level to their oeuvre. MH

# Tom Burr

*Split*, 2005

*Unearthing the Public Restroom*, 1994

Tom Burr widmet sich einem obsolet gewordenen Phänomen. Im Jahr 2005 präsentierte er im Freien auf einer Wiese ein in zwei Teile gespaltenes weißes Holzhaus das er *Split* nannte. Burrs Haus ist eine Replik auf ein mehrsitziges Plumpsklo aus der vormodernen Ära. Trotz der beengten Situation (oder gerade deshalb) sieht er es als Sinnbild „einer verlorenen Form von Intimität“, die unsere westliche Gesellschaft aus ihrem kollektiven Bewusstsein „zugunsten der kühlen, glatten und sauberen Porzellanoberflächen“ verdrängt hat. Vergegenwärtigt man sich Burrs Vorliebe für die Referenz an einzelnen Werken der Avantgarde, so kommt einem für seine Arbeit *Split* Marcel Duchamps *Fountain* von 1917 und natürlich Gordon Matta-Clarks in dieser Ausstellung ebenfalls gezeigtes gespaltenes Haus *Splitting* in den Sinn sowie die Minimal Art. Burr inszeniert *Split* ästhetisch minimalistisch kühl, karg und nüchtern. Gleichzeitig eröffnet er ein befremdendes Assoziationsfeld von unangenehmen Bedingungen: von Nähe und Intimität, Schamgefühl, Geruch und mitunter Ekel. Seit der Antike bis zum 19. Jahrhundert war das Plumpsklo intakt. Eine Version davon heute im öffentlichen Raum aufzustellen soll die Funktion eines „Alien“, eines Fremdkörpers haben. Burrs frühere Fotoserie *Unearthing the Public Restroom* von 1994 spürt die Erfahrungen von Öffentlichkeit, von Hygiene, Privatheit, Sexualität, Kriminalität und Überwachung auf, die sich um die Geschichte der öffentlichen Toilette ansammeln und sie erst erzeugen. Kriminalität und Sexualität, insbesondere Homosexualität, führte zur Schließung vieler dieser Orte. Der Zustand ihrer Nichtbenutzung, der Verlassenheit und ihrer geisterartigen Präsenz interessiert den Künstler.

Tom Burr addresses a long-obsolete phenomenon. In 2005, he presented a white wooden house cut in two halves, entitled *Split*, outside on a lawn. Burr's house is a



*Split*, 2005

response to the multiple-seat outhouse from the pre-modern era. Despite (or perhaps because of) the cramped conditions, he sees in it the symbol of “a lost type of intimacy”, repressed by our western societies from their collective consciousness “in favor of cool, smooth, and clean porcelain surfaces”. Considering Burr's penchant for referencing selected avant-garde works, what comes to mind in relation to this work is Marcel Duchamp's urinal *Fountain* of 1917 and certainly Matta-Clark's bisected *Splitting* house, also shown in the exhibition, as well as Minimal Art. Burr stages *Split* with aesthetic minimalism – cool, austere, and sober. At the same time, however, he unfolds a strange associative field of uncomfortable conditions: of closeness and intimacy, shame, smell, at times even disgust. The earth toilet was common from ancient times up until the 19<sup>th</sup> century. Installing a version of it in public space today is intended to have the function of an “alien”, a foreign element. Burr's earlier photo series *Unearthing the Public Restroom* of 1994 traces experiences of public access, hygiene, privacy, sexuality, criminality, and surveillance that cluster around, and in fact produce, the history of the public restroom. Crime and sexuality, particularly homosexuality, caused many of these spaces to be shut down. What interests the artist is precisely this state of non-use, of abandonment, and the ghost-like presence.

GS

# Teresa Hubbard / Alexander Birchler

*Filmstills*, 2000

*Arsenal*, 2000

Arsenal, 2000



Die Fotoarbeit *Filmstills* markiert einen entscheidenden Schritt innerhalb des Werks von Teresa Hubbard und Alexander Birchler. War das irisch-schweizerische, heute in Texas lebende Künstlerduo vor allem durch großformatige, bis ins Detail inszenierte Fotoserien wie *Falling Down*, *Holes* oder *Gregor's Room* bekannt geworden, entstanden die *Filmstills* als erste Arbeit außerhalb des Studios vor Ort.

Die *Filmstills* zeigen Berliner Filmkunstkinos, die bereits in die Jahre gekommen sind. Das *Rio* wurde schon vor längerem geschlossen, während sich das *Odeon* noch vor der Flut genormter Filmpaläste zu behaupten versucht. Beiden Aufnahmen liegt das gleiche formale Prinzip zugrunde. In einem eng begrenzten Ausschnitt ist frontal der Haupteingang zu erkennen, unter dem in großen

Lettern der Name des jeweiligen Kinos zu lesen ist. Die digitale Bearbeitung und das breite, der Kinoleinwand entlehnte Format der Fotografien führt dazu, dass die Kinos selbst als *Filmstills*, als Ausschnitte aus einem Film, wahrgenommen werden können; in einem Umkehrschluss zur filmischen Illusion wird hier die Wirklichkeit fiktionalisiert.

Die Serie *Arsenal* zeigt dagegen in melancholisch inszenierten Ansichten die verwaisten Räumlichkeiten eines aufgelassenen Berliner Programmkinos, in denen nur mehr die Platzanweiserin zugegen ist.

The photo work *Filmstills*, created in 2000, marks a crucial step in the oeuvre of Teresa Hubbard and Alexander Birchler. Up to this work, the two Irish-Swiss artists were mainly known for their large-size photo series, such as *Falling Down*, *Holes*, or *Gregor's Room* which were choreographed down to the smallest detail. *Filmstills* was the first work done outside the studio and on the spot.

*Filmstills* show movie theaters in Berlin, which have been getting on in years. The *Rio* was closed some time ago and let go to ruin, whereas the *Odeon* still tries to maintain its hold against the flood of standardized movieplexes.

Both shots are based on the same formal principle. A very narrow detail shows the respective main entrance with the cinema's name written in big letters. The digital processing of the photographs as well as their sizes make the viewers perceive the cinemas as film stills or clips from a movie. In contrast to filmic illusion, here reality is fictionalized.

The series *Arsenal* delivers melancholic interior views of the deserted premises of an abandoned independent cinema in Berlin, wherein only a female usher is still present.

IGI

# Louise Lawler

*Abbau*, 2002

*Not Yet Titled*, 2004-2005

*CS # 204*, 1990

*It Could Be Black and White*, 1994-1996

*Wall Pillow*, 2010/2012

Louise Lawler lenkt ihren Blick nicht auf das isolierte Kunstwerk, sondern auf die Umgebung, in der es wahrgenommen wird. Es ist der private, der semi-öffentliche oder der museale Ort, der ein Kunstwerk immer wieder neu bestimmt, definiert und figuriert, und es sind Louise Lawlers Fotografien, die das Kunstwerk an diesen Orten mit seinen unterschiedlichen Modi konfrontieren. Grundsätzlich fotografiert Louise Lawler vorgefundene Situationen, das heißt sie arrangiert die Kunstwerke nicht neu oder anders. Nicht selten nimmt sie eine Position off-stage ein, womit sie eine Ansicht ermöglicht, die uns als Besuchern einer Ausstellung meist verwehrt bleibt.

*Wall Pillow* gibt nur den Blick auf die Rückseite eines Gemäldes frei, während *Abbau* gar die Abwesenheit eines Kunstwerkes zeigt: Nur mehr zwei Nägel und das Licht des Scheinwerfers an der Wand sind zu sehen. Louise Lawler durchtrennt hier die magische Verbindung zwischen dem Werk „als solchem“ und seiner auratischen Inszenierung. An Fotografien wie *Not Yet Titled* oder *CS #204* wird deutlich, dass die Künstlerin primär von jenen Kunstwerken angezogen wird, die sie selbst schätzt, wie etwa den Arbeiten von Gordon Matta-Clark und Cindy Sherman. Louise Lawlers Fotografien thematisieren offensichtlich die Kehrseite institutioneller Präsentation, doch hat man das Gefühl, dass es ihr trotz aufgezeigter Dekonstruktion um die „Rettung“ und damit die Würde des Kunstwerks geht.

Louise Lawler's gaze is fixed not on a single, isolated work of art, but rather on the institutional environment in which that particular work is viewed; this, astonishingly, turns out to lend works a completely different meaning. It is the private, semi-public or public context of the gallery or the museum which constantly reshapes, redefines, and refigures a work of art. In principle, Lawler



*Not Yet Titled*, 2004-2005

takes pictures of existing situations, in the sense that she does not rearrange the works or make any changes to their position relative to each other. She quite often adopts an off-stage stance to this end, enabling her to view an exhibition from an angle which would normally be closed to visitors.

*Wall Pillow*, for instance, reveals the verso of a painting, while *Abbau* shows the absence of art—the two nails and a spotlight shining on a bare wall are all that remains after the work itself has been removed. For what she has done is to sever the magic thread that connects the work *per se* to the aura it acquires through its hanging. What is evident from *Not Yet Titled* and *CS #204*, is that the artist is clearly attracted first and foremost by those works of art which she herself values highly, such as by Gordon Matta-Clark's façades and Cindy Sherman's self portraits. Lawler's photographs focus on the other side of the coin of institutional art presentation. Yet for all her apparent deconstruction, one still has the feeling that she wants to "rescue" these works and in doing so restore their original dignity.

GS

# David Wojnarowicz

*Arthur Rimbaud in New York, 1978-1979 / 2004*

Im Sommer 1979 lieh sich der damals 24-jährige Künstler und Autodidakt David Wojnarowicz eine kaputte Kamera und schuf damit eine Serie von Schwarzweiß Fotografien, die er *Arthur Rimbaud in New York* nannte.

Die Rimbaud-Serie zeigt den Freund des Künstlers und zeitweiligen Liebhaber Brian Butterick mit der Maske des verfemten französischen Dichters und Symbolisten in fiktiven Szenarien, so als hätte er ein Jahrhundert später gelebt. *Arthur Rimbaud in New York* spürt provozierenden „Orten und Geschehnissen“ nach. Schauplätze wie der Meatpacking District, die U-Bahn, Landungsstege oder Coney Island (außerhalb der Saison) spiegeln eine in der Regel nicht sichtbare Randposition wider, die durch stereotype Hässlichkeit, Grellheit und Derbheit noch akzentuiert wird. Aufgelassene Speicher am Hudson River

oder anonyme Rotlichtbezirke am Times Square sind Anspielungen auf Heerscharen von Außenseitern, seien es nun Künstler, Diebe, Homosexuelle, jugendliche Ausreißer, Prostituierte, Drogenabhängige, die Armen oder Obdachlosen. Die Rimbaud-Serie stellte Bezüge zwischen der Verstrickung des Künstlers in die eigene gesellschaftliche Außenseiterrolle zu der anderer noch lebender oder bereits verstorbener Outcasts her.

In the summer of 1979, David Wojnarowicz a twenty-four-year old self-taught artist, borrowed a broken camera to produce a series of black-and-white photographs entitled *Arthur Rimbaud in New York*.

The Rimbaud series proposes hypothetical scenarios involving the French Symbolist outlaw poet as if he existed a century later, showing Brian Butterick, the friend and temporary lover of the artist, with a mask of Rimbaud. *Arthur Rimbaud in New York* tracks provocative “locations and movements.” Meatpacking district, subway, piers and Coney Island (off-season) further characterize a generally invisible marginalization reinforced by abiding unsightliness, tawdriness, and rustication. Desolate Hudson river pier warehouses or anonymous Times Square’s red-light district allude to cavalcades of outsiders whether artists, thieves, queers, young runaways, sex workers, injection drug users, the poor, or homeless. The Rimbaud series would forge links between the artist’s engagement in his own social marginality to that of peers and prior heroes, each one demonstrating the transformative potential of creative response to existential crisis.

MR

Arthur Rimbaud in New York, 1978-1979 / 2004



# Ulla von Brandenburg

*Around*, 2005

Die auffällige Präsenz von Frauenfiguren in Ulla von Brandenburgs Arbeiten deutet auf das Interesse der Künstlerin an der konfliktreichen Rolle von Frauen im 19. Jahrhundert und der fortwährenden Komplexität der Darstellung von Geschlechterrollen und -einstellungen in der zeitgenössischen Gesellschaft hin. Unsere Unsicherheit im Hinblick auf die Stellung dieser – oft in Grenzzuständen gezeigten – Frauen, ihre potenzielle Verwundbarkeit, fügt sich perfekt zu von Brandenburgs Interesse an Rollen- und Bedeutungsverschiebungen. Wenngleich sie Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sind von Brandenburgs Frauenfiguren oft am Rande der Hysterie oder des Kontrollverlusts – in einem Zustand der Ohnmacht, der nichtsdestoweniger ihrer Stellung im Mittelpunkt des Geschehens nachdrücklich Geltung verschafft. Der Film *Around*, 2005, verkörpert diesen Zustand der Verschiebung oder Ambiguität am besten: von Brandenburg filmte eine dicht gedrängte Gruppe von Gestalten, die mit dem Rücken zur Kamera mitten auf der Straße stehen. Während die Kamera die Gruppe umkreist, ändert diese ihre Stellung, sodass sie niemals eine Ansicht von vorne bietet, vielmehr bleiben die Gesichter bei diesem konspirativen Treffen verborgen. Wir gehen im Kreis und warten auf den einen kurzen Blick, der was genau enthüllen wird? Man lässt uns vor der Projektion stehen und dieser Gruppe von Darstellern zusehen, während jeder von uns sich müht, den „richtigen“ Standort für sich zu finden.

The striking presence of female figures in Ulla von Brandenburg's work suggests an interest in the conflicted role of nineteenth-century women and the continued complexity of the performance of gender roles and



*Around*, 2005

attitudes in contemporary society. Our uncertainty about the position of these women, who are frequently presented in a liminal state, and their potential vulnerability, align perfectly with von Brandenburg's interest in shifting roles and meaning: Though commanding of attention, von Brandenburg's female figures are often on the verge of hysteria or loss of control—a state of powerlessness that nevertheless enforces their centrality in the action taking place. The artist's work *Around*, 2005 best embodies this state of deferral or ambiguity: von Brandenburg filmed a tightly packed group of figures standing in the middle of a street with their backs to the camera. As the camera travels around the group the figures shift their position so that no frontal aspect is ever revealed. A view of their faces is never revealed in this conspirative meeting. *Around* we go waiting for the glimpse that will reveal, well, what exactly? We are left standing in front of the projection watching this group of performers, each of us struggling to find the "right" position. JM

# Eleanor Antin

*100 Boots*, 1971-1973



*100 Boots*, 1971-1973

Für ihre 51-teilige Arbeit *100 Boots* positionierte Eleanor Antin hundert gewöhnliche schwarze Gummistiefel an verschiedenen Orten in Südkalifornien, in weiterer Folge in New York City. Die Künstlerin lichtete sie ab, produzierte Postkarten und verschickte diese im Zeitraum zwischen 1971 und 1973 vornehmlich an KünstlerInnen, SchriftstellerInnen, KritikerInnen, Galerien, Universitäten und Museen. Die erste Karte *100 Boots Facing the Sea* wurde in den Iden des März 1971 an rund 1.000 Adressen versandt, unangekündigt und ohne Erläuterungen. Einige Wochen später folgte *100 Boots on the Way to Church*, drei Wochen darauf die nächste Karte.

In insgesamt 51 Fotografien dokumentierte Eleanor Antin die Reise ihrer *100 Boots*, - ihres, wie sie selbst sagt, „Helden“ - vom Strand bei San Diego in die Kirche, in die Bank, zum Supermarkt, unter die Brücke, beim Eindringen in Privatgrundstücke, in den Saloon und auf ihrem Weg nach Osten, bis sie schließlich am 15. Mai 1973 triumphierend vor dem Museum of Modern Art in New York ankommen. Zu diesem Zeitpunkt war Eleanor Antins „mail work“ *100 Boots* längst schon zu einer epischen visuellen Erzählung und einer pikaresken konzeptuellen Arbeit avanciert.

For her 51-piece installment *100 Boots* Eleanor Antin positioned one hundred ordinary black rubber boots on various locations all over Southern California and consequently in New York City. She took photos, printed them on postcards and assembled a mailing list of about a thousand names - mainly artists, writers, critics, galleries, universities and museums - who received the various postcards over a period of two and a half years between 1971 and 1973. The first card, *100 Boots Facing the Sea*, was mailed on the Ides of March, 1971, unannounced and without further comment. A few weeks later it was followed by *100 Boots on the Way to Church* and three weeks thereafter by the next one.

In a total of 51 photographs, Eleanor Antin documented the travels of the *100 Boots*, her so called „hero“ - from a beach close to San Diego to a church, to a bank, to the supermarket, trespassing, under the bridge, to a saloon and on their travels eastward. Finally, on May 15th, 1973 *100 Boots* arrived at the Museum of Modern Art in New York. By this time, *100 Boots* had long become an epic visual narrative and a picaresque work of conceptual art.

JS

# Janet Cardiff / George Bures Miller

*Road Trip*, 2004

Anton Bures, der Großvater des Künstlers George Bures Miller, fuhr in den 1950er Jahren mit seinem Auto von Calgary quer durch Kanada und den Norden der USA bis nach New York, um dort wegen seiner Krebserkrankung einen Facharzt aufzusuchen.

Fünfzig Jahre später entdeckten Janet Cardiff und George Bures Miller, der seinen Großvater nie kennengelernt hat, in ihrem Keller ein Diakarussell mit den Aufnahmen, die Anton Bures auf dieser - vielleicht seiner letzten - Reise gemacht hatte. Den meisten von ihnen war der Prozess der Vergänglichkeit eingeschrieben: Manche hatten sich rot, andere blau verfärbt. Diese „Wirklichkeitssplitter“ (George Bures Miller) zeigen eindrucksvolle Panoramen mit weitem Horizont und stimmungsvolle Landschaften und dokumentieren die Reise von Anton Bures.

Ausgehend von diesem Fund entwickelten die Künstler 2004 die Dia- und Soundinstallation *Road Trip*, in der sie die Reise wie ein Detektiv verfolgen. Im Zwiegespräch versuchen sie der geografisch logischen Reihenfolge der Bilder auf den Grund zu gehen und die Reise des Anton Bures wie eine inszenierte Familienlegende nachzuerzählen.

Anton Bures, the grandfather of the artist George Bures Miller, traveled by car across Canada and the North of the United States to New York City in the 1950s to consult a specialist because of his cancer disease.

Fifty years later, Janet Cardiff and George Bures Miller, who had never personally met his grandfather, discovered slides with photos taken by Anton Bures during this - and quite possibly his last - trip in the basement of their house. Most of them, though, were already marked by the process of transience: some were tinged red, others blue.

These “moments of reality” (George Bures Miller) show impressive panoramas and atmospheric landscapes and keep records of Anton Bures’ journey.

Starting from this find, the artists developed *Road Trip* in 2004, a sound and slide installation in which they talk about the trip of Anton Bures, following it like a detective trying to put the slides in the natural geographic order, and thus, creating a kind of family myth. PK



*Road Trip*, 2004

# Ceal Floyer

*On Air*, 2009

*Me/You (Love Me Tender)*, 2009

On Air, 2009



Die Arbeiten von Ceal Floyer sind minimalistisch und zurückhaltend. So mancher Ausstellungsbesucher wird an ihnen vorübergehen, ohne sie wahrzunehmen. Es sind alltägliche Situationen und Handlungen, die sie zum Thema macht. Diese scheinbare Geläufigkeit will Ceal Floyer nicht akzeptieren, und so hat sie es zu ihrem Konzept gemacht, unsere Wahrnehmung zu hinterfragen.

Für ihre Arbeit *Me/You (Love Me Tender)* aus dem Jahr 2009 positioniert die Künstlerin zwei Lautsprecher einander gegenüber, aus denen die Worte „me“ und „you“ dringen. Dazwischen wird Stille greifbar. Der Titel kann als Anker der Arbeit gelesen werden, denn erst er macht deutlich, dass es sich hier um eine geschnittene Version des Songs „Love Me Tender“ von Elvis Presley handelt. Ceal Floyer verdichtet die Liebe auf ihre Essenz, nämlich die Wörter „mich“ und „dich“.

*On Air* (2009) ist eine Arbeit, deren Titel und Material deckungsgleich sind. Die Wörter „on“ und „air“ dienen nicht mehr als Einstieg in das Werk, sie sind das Werk selbst. Ceal Floyer wählt die rot leuchtenden Buchstaben, die in Radio- und Fernsehstationen verwendet werden, um zu signalisieren, dass gerade live aufgezeichnet wird, und montiert diese über dem Ausgang des Museums oder der Galerie. Sobald der Betrachter die Verbindung zum Aufnahmestudio herstellt, wird deutlich, dass es sich hier um die Verschiebung unserer Wahrnehmung dreht: Wir sehen fünf Buchstaben und erkennen, dass eigentlich

das Hörbare der Inhalt der Arbeit ist. All die Geräusche, Stimmen und Gespräche außerhalb des Museums gehen „on air“ und das Museum, der Ort, an dem wir gelernt haben, in aller Stille Kunstwerke zu betrachten, hält inne, um dem Alltag außerhalb der institutionellen Mauern zu lauschen.

The works of Ceal Floyer are minimalist and restrained. Some visitors will walk past them without even taking note of them. What the artist addresses everyday situations and activities. It is this apparent insignificance that Ceal Floyer refuses to accept, and so the conceptual strategy she pursues is interrogating our modes of perception.

For her piece *Me/You (Love Me Tender)* from 2009, the artist installs two loudspeakers facing each other, from which the words “me” and “you” can be heard. Between them, the silence becomes palpable. The title can be read as the key to the work since it makes clear that what is heard is an excerpt from Elvis Presley’s song “Love Me Tender”. Ceal Floyer condenses love to its very essence here, namely, to the notions of “me” and “you”.

*On Air* (2009) is a work in which title and material are one and the same. The words “on” and “air” do not usher in the work, they are the work itself. Ceal Floyer uses the red neon letters used by radio and TV stations to signal that a live broadcast is going on and mounts them above the museum’s or gallery’s exit door. As soon as the viewer connects with the recording studio it becomes clear that this is about a shifting of our perception: We see five letters and realize that the real content of this work is what can be heard. All the sounds, voices and talks from outside the museum are put “on air” here, and the museum, the place where we have learnt to contemplate works of art in silence, pauses to listen to everyday life outside the walls of the institution.

TD

# Wilfredo Prieto

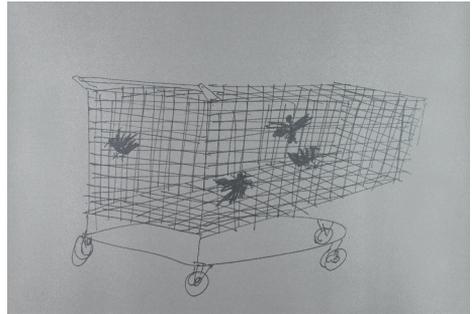
## *Shopping Trolley with Birds, 2004*

Am Tag nach „Thanksgiving“ und zugleich alljährlich einem der umsatzstärksten Tage des Geschäftsjahres findet weltweit der „Buy Nothing Day“ als Plädoyer für ein Umdenken statt. Konsumkritik beginnt bereits in der Kunst der 1960er-Jahre. 1964 eröffneten die Granden der Pop Art rund um Claes Oldenburg das New Yorker Galerieprojekt *The American Supermarket*. Den Höhepunkt stellten Andy Warhols ganz im Sinne von Duchamp's Ready Mades handsignierte Originalsuppendosen der Firma Campbell's dar, die dort um ein vielfaches ihres Marktpreises feilgeboten wurden.

Der kubanische Künstler Wilfredo Prieto bedient sich der zarten Darstellung eines Einkaufswagens, doch so minimalistisch die Zeichnung anmutet, macht sie doch eines deutlich: den Versuch, sich „brisanten“ Themen mithilfe von alltäglichen Elementen anzunähern. Die Modifikation von Alltagsgegenständen in Prietos Arbeiten ist zuweilen so gering, dass man genau hinschauen muss, um überhaupt eine Veränderung zu erkennen. Diese Paarung von darstellerischer Einfachheit und inhaltlicher Tiefe, die mittlerweile zu einem Erkennungsmerkmal für Kubas aufstrebende zeitgenössische Kunst geworden ist, manifestiert sich in Prietos Arbeiten.

Auf vermeintlich feinfühlig Weise kommt in *Shopping Trolley with Birds* die Konsumkritik des im sozialistischen Kuba aufgewachsenen Künstlers zum Ausdruck. Der Einkaufswagen – Platzhalter und Sinnbild unseres Konsumverhaltens – ist zum Käfig mutiert, zu einem Raum, der uns einschließt und der selbst den sprichwörtlich so freien Vogel in den Fängen des Konsumwahns gefangen hält.

The day after “Thanksgiving” – the last Friday of November and also one of the year's most profitable business days – celebrates the “Buy Nothing Day”; a call for a change of our attitude towards consumerism.



*Shopping Trolley with Birds, 2004*

The incentives of a critical approach towards consumerism can be found already in the art scene of the 1960s, when Claes Oldenburg and his fellow masters of Pop Art opened *The American Supermarket* in a gallery space in New York City. The indisputable highlight of the show was a stack of Campbell's soup cans, all handsigned by Andy Warhol in a manner reminding of Duchamp's ready mades and offered at prices ranging well above their market value.

The delicate drawing of a shopping trolley by the Cuban artist Wilfredo Prieto appears minimalistic at first sight, but there is much more to this work: it is an attempt to approach “hot topics” through elements from every day life. At times Prieto's modification of these objects is so minimal, that it becomes barely recognizable. The combination of simplicity in representation and depth in meaning, which is innate to Cuba's emerging art scene also characterizes Prieto's work.

In an only seemingly subtle approach the artist – who grew up in socialist Cuba – criticizes the world of consumerism with *Shopping Trolley with Birds*. The shopping trolley, the symbol and parameter of our own consumer behavior, turned into a cage that imprisons even the proverbial oh so free bird.

JS

# Ernesto Neto

*Tractatus IDEuses*, 2005

Für das Sigmund Freud Museum, geschaffen, ist *Tractatus IDEuses* als eine Hommage an den Ort, an Wien und an Freud zu verstehen. Zwei semitransparente, elastische Hüllen definieren einen kubischen Raum – eine Art Käfig –, in dessen Mitte eine Ansammlung von Gegenständen sichtbar wird: Ein Bücherstapel bildet den „Sockel“ einer zentralen Figur, auf dem horizontal ein kleines Modell eines Thonet-Schaukelstuhls liegt. Auf diesem ruht ein Wesen aus Stoff, das an Kopf und Nabel/Geschlecht durch dehnbare Lycraröhren mit der Hülle verbunden ist. Auf dem Boden liegen einige Steine, die laut einer Skizze Netos die Erde symbolisieren und aus dem Sigmund-Freud-Park in Wien stammen. Darüber „schwebt“ ein in Plastik eingehüllter weißer Kunststoffteppich, der in derselben Skizze mit „ID“ bezeichnet wird. ID kann sich auf

das lateinische „Es“ (id) von Freuds Traumtheorie beziehen, stellt in unserer Zeit aber sicherlich auch einen Bezug zu Identity und damit zu einem der dominierenden Begriffe neuerer Persönlichkeitsentwürfe her. Das ID befindet sich außerhalb des gesamten Persönlichkeitskomplexes des „Körpers“, der über Nabel und Kopf, oder, anders ausgedrückt, über Eros und Intellekt, mit der „Atmosphäre“ (die Begriffe stammen aus der Zeichnung Netos) verbunden ist.

The installation created for the Sigmund Freud Museum in Vienna is clearly an homage to the place itself, to Vienna, and to Freud. *Tractatus IDEuses* uses semi-transparent Lycra to define two cubes which, positioned one inside the other, create a kind of cage containing an assortment of objects: Resting on a “plinth” made of a stack of books is a scale model of a Thonet rocking chair, containing a figure made of cloth whose head and navel/sex are connected to the cube with Lycra tubes. Scattered on the floor are a few stones, which according to one of Neto’s sketches symbolize the earth and were taken from the Sigmund Freud Park in Vienna.

“Floating” above all this is a synthetic white rug sheathed in plastic, which in the same sketch is described as “ID”. “ID” could be a reference to the Latin word for “it” and hence the *id* of Freud’s dream theory, although in this day and age, it also denotes identity and as such is one of the dominant concepts informing more recent definitions of personality. The ID is located outside the entire personality complex of the “body”, which is connected to the “atmosphere” (these terms are all taken from Neto’s drawing) via the navel and head or, in other words, via Eros and the intellect.

PG

*Tractatus IDEuses*, 2005



# Fred Sandback

*Untitled*, 1998

*Untitled (First Construction)*, 1978

*Untitled (Trapezoid)*, 1968/1985

Fred Sandback begegnete einem Raum mit einer geradezu kontemplativen Ruhe. Seine Skulpturen wollen nicht die Architektur des Raumes umgestalten, sondern „die Natur und Struktur meines In-einem-Raum-Seins“ berücksichtigen. Fred Sandbacks Eingriffe waren meist von geringfügiger Natur. Sandback veränderte nicht wie Matta-Clark die vorgegebenen architektonischen Bedingungen eines Raumes, sondern akzeptierte sie als etwas Gegebenes. Schon zu Beginn seiner künstlerischen Arbeit deklarierte er: „Ich wollte etwas machen, das kein Inneres hatte, ein unsichtbares Inneres; ich wollte kein Volumen, das von einer Oberfläche umschlossen ist.“ Während die traditionelle Skulptur aus körperlicher Masse bestand – Stein, Holz oder Metall – zielten Sandbacks Skulpturen auf Volumina ohne jegliche Masse ab. Es ist ein faszinierendes Ereignis, seine Skulpturen im Raum zu erfahren, etwa wenn Fäden wie ein großes U gespannt sind. Erstaunt nimmt man ein unsichtbares Feld wahr, als wäre es eine Wand oder ein imaginärer Spiegel. Yve-Alain Bois betont auch das Phänomen, dass je nachdem, von welchem Standpunkt aus man eine Skulptur von Sandback betrachtet, sie einem entweder als Fläche oder als eine „einzige vertikale Linie“ erscheinen kann.

Fred Sandback took a meditative approach to space. Rather than seeking to rework the architectural givens, his sculptures took account of “the nature and structure of my ‘being-in-a-place’”. Unlike Matta-Clark, Sandback did not change the architecture of the room, he rather accepted it as a given. Right at the beginning of his artistic career, he announced that “I wanted to make something that had no interior, an invisible interior; what I did not want was volume encased inside a surface.” While traditional sculpture consisted of a corporeal mass–



*Untitled (First Construction)*, 1978

whether made of stone, wood, or metal–Sandback’s sculptures seek to generate volume without any mass at all. Experiencing his sculptures live is indeed fascinating. When the yarn is arranged in a shape of a large horseshoe, for instance, the astonished viewer is forced to perceive something that is invisible as if it was a wall or an imaginary mirror. In his essay, Yve-Alain Bois draws our attention to the way in which a Sandback sculpture can appear either as a flat surface or as a “single vertical line,” depending on the standpoint from which it is viewed.

GS

# Gordon Matta-Clark

*Conical Intersect*, 1975  
*Splitting: Exterior*, 1974

*Office Baroque*, 1977/2005  
*Untitled (Cut Drawing)*, 1975

*Circus No. 14 (From Circus Book)*, 1978  
*Artpark*, 1974

Splitting: Exterior, 1974



Im Frühling 1973 wandte sich Gordon Matta-Clark an seine Galeristen Holly und Horace Solomon mit einem ungewöhnlichen Vorschlag. Er wollte ein Haus in zwei Teile zersägen und fragte sie, ob sie von einem verfügbaren Haus wüssten. Horace Solomon besaß tatsächlich ein solches Haus. Er hatte es für eine Grundstücksspekulation erworben, und es sollte bald abgerissen werden. Matta-Clark erhielt die Erlaubnis, das Haus zu verwenden, wohl wissend, dass das Werk nicht von Dauer sein würde.

Matta-Clark räumte das Innere des Hauses leer und sägte mittels einer Kettensäge und eines Senkbleis zwei parallele Schnitte in das Haus. Er senkte die eine, 15 Tonnen schwere Hälfte des Hauses um wenige Grad, bis in der Mitte ein Spalt klaffte, der im oberen Teil des Hauses etwa 60 Zentimeter maß. Zum Schluss sägte er die vier Ecken aus dem Haus heraus. Sie sollten später als Skulptur mit dem Titel *Four Corners* ausgestellt werden. Die Arbeit dauerte ungefähr vier Monate. Ein Film, eine Reihe von Fotografien, Fotocollagen sowie ein Künstlerbuch dokumentieren den Prozess der autonomen Kunstwerke.

In spring 1973 Gordon Matta-Clark presented his gallerists Holly and Horace Solomon with an unusual idea. He wanted to saw a house into two halves, and asked them if they knew of anything that might be available. As it happened, Horace Solomon had just the thing. He had bought a house in a speculative real estate deal, and it was soon to be demolished. Matta-Clark was given permission to do what he wanted with it, although it was clear that the work would not last.

Matta-Clark completely cleared the house and, taking a chain-saw and a plumb line, made two parallel incisions into the house. He then cut diagonally through one half of the foundations of house. Next, one half (weighing fifteen tons) of the house started to slope downwards until a split appeared that measured sixty centimeters at the top of the roof. Lastly, Matta-Clark sawed off the four top corners of the house. These were later exhibited as a sculpture entitled *Four Corners*. The whole project took about four months in total and was demolished shortly after completion. A film, a series of photographs, photo-montages, and an artist's book—all autonomous works of art in their own right—documented the process. PU

# Anthony McCall

## *Line Describing a Cone*, 1973

Mit seiner elegant-minimalistischen Expanded-Cinema-Aktion reflektiert McCall eine der Grundbedingungen des Films: die Projektion von Licht. In einem abgedunkelten, leeren Raum entwickelt sich aus einer Lichtlinie über einen Zeitraum von rund 30 Minuten ein vollständiger, hohler Lichtkegel. Dieser tunnelartige, scheinbar feste Raumkörper misst an seiner vertikalen Basis etwa zwei Meter, das heißt er ist groß genug, um die Betrachter und Betrachterinnen, wenn sie ihn betreten, völlig zu umschließen. McCalls medienübergreifende Arbeit geht vom Grafischen aus, ist mittels Film realisiert und resultiert in einer Skulptur. Der Künstler verwendet dabei eine sehr einfache Animationstechnik. Als fotografische Vorlage dient eine Zeichnung, bestehend aus einer feinen weißen Linie auf schwarzem Papier, die sich sukzessive zu einem Kreis schließt. In einem nächsten Schritt wird diese Linie Stück für Stück abfotografiert, wobei man die Vorlage bei jeder Aufnahme in die nächste, minimal veränderte Position bewegt, bis schließlich die komplette Kreisfigur erscheint. In der Projektion funktioniert der Filmstreifen wie eine Schablone: Er blockiert das Licht mit Ausnahme der Linie, die sich im Raum langsam von einer dreieckigen Fläche zu einem vollständigen Kegel verwandelt.

In his elegant, minimalistic Expanded-Cinema work McCall explores one of the basic conditions of film: the projection of light. In a darkened, empty room, a line of light develops into a complete, hollow cone of light over a period of about thirty minutes. This tunnel-like, seemingly solid volume measures about two meters across its vertical base, making it large enough to completely surround viewers who walk into it.

McCall's work combines a multiplicity of media, using drawing as its point of departure, film as its means of realization, and sculpture as its result. The animation technique used by the artist is a very simple one. The photographic prototype consists of a fine line executed with a drawing pen in white gouache on black paper; this line gradually completes itself into a circle. In a second step, the line is photographed little by little. For each exposure, the prototype is shifted into the next, slightly altered position, until finally the completed circle appears. The film strip then serves as a template for projection: light passes only through the line, which in the space itself slowly develops from a triangular area into a complete cone. GJ

*Line Describing a Cone*, 1973



# SAMMLUNG VERBUND, Wien

Die SAMMLUNG VERBUND wurde vom österreichischen Stromunternehmen VERBUND AG im Jahre 2004 gegründet. Ausgerichtet auf nationale und internationale zeitgenössische Kunst ab den 1970er-Jahren hat die Sammlung rasch ein eigenständiges Profil entwickelt und umfasst an die 600 Werke. Die Ankäufe werden von einem internationalen Expertenkuratorium entschieden: Gabriele Schor, Sammlungsleiterin Wien; Jessica Morgan, Kuratorin Tate Modern, London; Camille Morineau, Kuratorin Centre Pompidou, Paris.

Zur Identität der Sammlung gehört die Maxime „Tiefe statt Breite“, womit gemeint ist, dass prioritär ganze Werkgruppen erworben werden, die einen substantiellen Einblick in ein *Œuvre* bzw. *eine Schaffensperiode einer Künstlerin oder eines Künstlers ermöglichen*. Die Sammlung konzentriert sich auf die beiden Themenbereiche „Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre“ und „Räume und Orte“.

Ein besonderes Anliegen der SAMMLUNG VERBUND ist die wissenschaftliche Aufarbeitung und kunsthistorische Neubewertung einzelner Positionen oder Schaffensperioden. So wurde die erste Monografie zum Werk von Birgit Jürgenssen (2009) und der Catalogue Raisonné zum Frühwerk von Cindy Sherman (2012) erarbeitet.

The SAMMLUNG VERBUND was initiated in 2004 by the Austrian electricity company VERBUND AG. With its orientation for national and international contemporary art since the 1970s, the collection has quickly established an autonomous profile and currently consists of around 600 works. The acquisitions are discussed within an international advisory board, consisting of Gabriele Schor, Director of the collection; Jessica Morgan, Curator Tate Modern, London; Camille Morineau, Curator Centre Pompidou, Paris.

In keeping with its maxim “Depth rather than Breadth”, the collection focuses on specific groups or bodies of work, which facilitate a substantial insight into the oeuvre of an artist, i.e. a certain period of an artist’s work. The focus of the collection lies on the two themes “Feminist Avantgarde of the 1970s” and “Spaces/Places”.

The SAMMLUNG VERBUND puts a strong emphasis on the production of academic publications with new art historical reassessments of certain artistic working periods. The first monograph on Birgit Jürgenssen (2009) and the Catalogue Raisonné on Cindy Sherman’s early works (2012) are two prime examples.

## SAMMLUNG VERBUND

Am Hof 6A

1010 Wien

[www.verbund.com/sammlung](http://www.verbund.com/sammlung)

### Autorenverzeichnis List of authors:

TD Theresa Dann, PG Patricia Grzonka, MH Martin Hochleitner,  
IGI Inka Graeve Ingelmann, GJ Gabriele Jutz, PK Philipp Kaiser,  
CK Cynthia Krell, JM Jessica Morgan, MR Mysoon Rizk, GS Gabriele Schor,  
JS Julia Schuster, PU Philip Ursprung, VZ Veit Ziegelmaier

sammlung

VERBUND  
DINBUNDEN