

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFLICHEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM BAND ÄUSSERN SICH GABRIELE SCHOR, KUNSTKRITIKERIN DER «NEUEN ZÜRCHER ZEITUNG» UND DOZENTIN FÜR MODERNE UND ZEITGENÖSSISCHE KUNST AN DEN UNIVERSITÄTEN WIEN UND SALZBURG, SOWIE DIE PUBLIZISTIN CAROLEE THEA AUS NEW YORK.

HYBRIDITÄT, EROS UND TOD

GABRIELE SCHOR

Synthetische Stoffe sind für zeitgenössische Kunstwerke oft die Bedingung ihrer Entstehung. Mehr noch: Es ist gerade ihre spezifische Materialität, die Künstler zu aussergewöhnlichen Formen und Dimensionen inspiriert. Welches Material sonst hätte Anish Kapoor ermöglicht seine gigantische Installation MARSYAS (2002) in der Tate Modern über den Köpfen der Besucher schweben zu lassen, wenn nicht das elastische, aber extrem feste Material einer Kunstfaser?¹⁾

Heute durchdringen Kunststoffe wie eine *force majeure* all unsere Lebens-

bereiche. Für Roland Barthes ist «Plastik» jedoch «weniger eine Substanz als vielmehr die Idee ihrer endlosen Umwandlung, es ist, wie sein gewöhnlicher Name anzeigt, die sichtbar gemachte Allgegenwart. Und gerade darin ein wunderbarer Stoff: Das Wunder ist allemal die plötzliche Konvertierung der Natur. Das Plastik bleibt ganz von diesem Erstaunen durchdrungen: Es ist weniger Gegenstand als Spur einer Bewegung.»²⁾

In den 90er Jahren liess diese Spur der Bewegung ein signifikantes Erscheinungsbild der zeitgenössischen

Plastik aus diversen Kunststoffen erkennen, das Dirk Luckow in einer sensibel kuratierten Schau präsentierte. Es waren ausschliesslich abstrakte Formen amorpher, biomorpher und monolithischer Ausprägung zu sehen. Ihre synthetisch gelackten Oberflächen strahlten glänzende Sinnlichkeit aus. Vertreten waren unter anderen Thomas Rentmeister, Elke Baulig, Thomas Grünfeld und Asta Gröting. Ihre Formen wirkten zuweilen wie glitschige Amöben. Gemeinsam war diesen Arbeiten das Zurücktreten des erzählerischen Inhalts hinter die

blanken Oberflächen und reduzierten Formen.³⁾

Anhand der Werke von fünf Künstlern, deren Arbeiten mir in Wien aufgefallen sind, möchte ich zeigen, dass sich einige Jahre später auch noch eine andere – narrative – Richtung herausgebildet hat. An der Schwelle zum einundzwanzigsten Jahrhundert offenbarten sich die vielfältigen Anwendungsgebiete des Kunststoffs. Mit den Themen Hybridität, Eros und Tod wird eine Art Gegenpol zu den gegenstandslosen, morphologisch inspirierten Formen der 90er Jahre umrissen.

Die 1964 in Südkorea geborene Künstlerin Lee Bul setzt sich mit der Hybridität des Cyberspace auseinander, in der das Virtuelle real und die Realität virtuell ist. Sie entwirft Fabelwesen, zum Beispiel riesige weisse Monster, deren überdimensionale Flügel, lange Fangarme und spitze Klauen sie aus Polyurethanplatten schneidet und in Anspielung auf die antike Mythologie «Sirenen» nennt. Was in der Antike ein Monster war, wird in der Zeit der Raumfahrt zum Cyborg, jener berüchtigten Kreuzung zwischen Mensch und Maschine. Bul modelliert ihre CYBORGS als Kriegerinnen im Rüstungskorsett mit spitzen Brüsten und engen Taillen. Sie wirken sexy, kampfbereit und unerbittlich. Die Maschinenwesen oder kybernetischen Organismen entstammen dem Repertoire der massenmedialen Unterhaltungsindustrie Seouls, der Welt der Science-fiction, der japanischen *Manga*-Comics und der koreanischen *Anime*-Figuren. In ihnen manifestieren sich Mythen, Ideologien und Phantasien, etwa der Wahn technologischer Perfektion und Allmacht. Meistens werden die Fabelwesen von jungen – männlichen – Programmierern entwickelt. Die arche-

typischen Bilder des Weiblichen erscheinen voll Ambiguität: Die Frau ist verführerisch und bedrohlich, kontrollierbar und monströs, schwach und allmächtig. Bul greift diese Phantasien auf und unterläuft sie. Ihre Cyborgs aus weissem Silikonguss sind Torsi ohne Kopf, mit nur einem Arm oder einem Bein. So, wie sie – etwa in der Ausstellung «The Divine Shell» – von der Decke der Ausstellungsräume hängen, scheinen sich Buls Silikon-Figuren im Cyberspace zu bewegen.⁴⁾ Schon deshalb ist Bul auf leichtes Material angewiesen, das ihr diese künstlerische Freiheit gewährt.

Während Lee Bul die Verquickung des Realen und des Virtuellen im Cyberspace aufspürt, kreuzt Brian Jungen zwei verschiedene kulturelle Sphären miteinander, nämlich die Kultur der amerikanischen Massenproduktion mit jener der kanadischen *Dane-Zaa*-(*First Nations*)-Indianer, welchen der 1970 geborene Künstler selbst angehört. Seine hybriden Skulpturen nennt er PROTOTYPES FOR NEW UNDERSTANDING (1998–2003). Jungen zerlegt die besonders unter Jugendlichen populären Nike-Air-Jordan-Basketballschuhe und näht deren Bestandteile aus Gummi, Kunststoff und Leder zu neuen Formen zusammen. Die zwischen der ethnologischen Aura zereemonieller Masken von Nordwestküstenindianern und dem Déjà-vu ihrer vertrauten Materialität oszillierenden Objekte wirken irritierend. Die Farben Schwarz, Rot und Weiss der Nike-Schuhe entsprechen zugleich den beliebten Farben der traditionellen Kunst der *First Nations*-Indianer, die in den letzten fünfzehn Jahren ein vielfältiges Revival erfahren hat. Jungens Rekodifizierung eines Massenproduktes mit dem *native style* der Nordwest-



küsten-Indianer verweist kritisch darauf, dass die regional und kulturell spezifische Bedeutung von Objekten durch die Massenvermarktung völlig verwässert und aufgelöst wird.⁵⁾

Zwei andere Künstlerinnen widmen sich dem Eros. Während Barbara Kuntz auf der Suche nach der latenten Erotik in der Natur ist, befasst sich Deborah Sengl mit der manifesten Ekstase in der Pornographie. Kuntz erforscht die Welt der Früchte, Schoten, Samenkapseln und Blüten von meist exotischen Pflanzen und zeichnet deren Öffnungen, Rundungen und Wölbungen. Vom Zeichnen einer kleinen getrockneten Fruchtkapsel der afrikanischen Wassernuss nähert sie sich über Transformation und Vergrößerung der Skulptur. Früher haftete den Objekten die materialbedingte Schwere der Majolika an. Seit der Hinwendung zum Kunststoff 1997, erfährt Kuntz eine weitaus grössere künstlerische Entfaltungsmöglichkeit. Ein komplexes Produktionsverfahren mit Styropor, Metallstäben sowie einem Gemisch aus Glasfaser und Kunstharz erlaubt der Künstlerin das natürlich vorhandene statische Gleichgewicht der Pflanzen auch skulptural herzustellen.

LEE BUL., CYBORG WI, 1998, cast silicone mixed with pigment, polyurethane filling, "The Divine Shell," Artsonje Center, Seoul, 72 13/16 x 33 13/16 x 22 13/16" / Stilkonguss mit Pigment gemischt, Polyurethanfüllung, 185 x 86 x 58 cm. (PHOTO: RHEE JAE-YONG/PKM PROJECTS)

Die perfekt lackierte Oberfläche, oft in der Signalfarbe eines flammenden Rot, betont die erotische Ausstrahlungskraft der vegetabilen Formen. Wir sehen uns konfrontiert mit reiner botanischer Formenlust.⁶⁾

Im Atelier der 1974 in Wien geborenen Künstlerin Deborah Sengl stapeln sich Pornohefte und Männermagazine. Sie dienen ihr seit einigen Jahren als Inspirationsquelle für ihren pornographischen Zyklus ORIONTARNUNGEN (seit 1999). Begonnen hat es mit der Entdeckung des Spielzeugs Pyssla, das Kindern ermöglicht mit bunten Plastiksteckperlen beliebige Bilder zusammensetzen. Sengl faszinierte es, diese beiden Bildebenen zu kreuzen, einerseits das unschuldige, naive Material der bunten Steckperlen und andererseits das von Männerphantasien strotzende, obszöne Repertoire der Hochglanzmagazine. Fellationierende rote Lippen, volle rosige Brüste, gespreizte fleischfarbene Beine, schwarze Strapse und Strümpfe, aufgerissene blaue Augen und schneeweiss spritzendes Sperma erfahren durch die kindlich anmutenden Plastikperlen eine Dekontextualisierung. Die von der Pornoindustrie instrumentalisierten Posen und Stellungen verlieren so an Präzision und Schärfe und damit auch ihren rein funktionellen Charakter. Sengl sagt dazu: «Man könnte meinen, dass genau dieses Phänomen von ‚Sehen- und Nichtsehenwollen‘ die Grundzüge unseres zwiespältigen Umgangs mit Erotik und Sexualität charakterisiert.»⁷⁾

Im Oktober 2000 zeigte das Wiener Museum für Angewandte Kunst (MAK) in nur einem Raum eine beeindruckende Installation aus Säcken. Sechzig Stück, körpergross, aus knallorangem, PVC-beschichtetem Stoff – nicht

sofort als Leichensäcke zu erkennen, da die schrill leuchtende Farbe in Europa nicht mit dem Tod assoziiert wird. In Südafrika werden in diesen *bodybags* Leichen transportiert. Das kalte Neonlicht liess den gesamten Keller wie eine Leichenhalle erscheinen. Die gezeigten Säcke waren klinisch rein, ihre schwarzen Reissverschlüsse noch nicht zugezogen. Doch die vorläufige Abwesenheit jeglicher Spur menschlichen Leids liess dieses nur umso schriller anwesend sein. Der 1968 in Südafrika geborene Künstler Kendell Geers nennt seine Installation SONG OF THE PIG (Schweinegesang, 2000). Wobei «pig / Schwein» als pejoratives Synonym für diktatorische oder autoritäre Instanzen bis hin zu den die Befehle konkret ausführenden Personen steht. Geers begann 1985 zu studieren und in Bezug auf die Apartheid meint er: «Jeder von uns in Johannesburg konnte von ihnen [den Organen der Obrigkeit] gerufen werden. Und jeder von uns kann auch heute an anderen Orten ihre Rufe hören.»⁸⁾ Insofern allegorisiert SONG OF THE PIG nicht nur die früheren Verhältnisse in Johannesburg, sondern auch aktuelle Situationen in Israel, im Irak und überall, wo Menschen aus sozialen oder politischen Gründen sterben müssen.

Eine der wohl prägnantesten Arbeiten aus Kunststoff, die ich gesehen habe, ist Brian Jungens riesiges, an die zehn Meter langes Walskelett, das unlängst in der Wiener Secession gezeigt wurde. Es ist aus unzähligen weissen Plastikstühlen, die in Kanada *monoblock chairs* genannt werden, zusammengebaut. Aus jenen weissen Plastikstühlen also, deren stereotype Ästhetik uns an jedem noch so weit entfernten und idyllischen Urlaubsort aufgedrängt wird. Wie schon bei den er-



wähnten PROTOTYPES FOR NEW UNDERSTANDING nützt Jungen auch hier ein gewöhnliches, überall erhältliches industrielles Produkt als Ausgangsmaterial für seine Kunst. Jungen wollte mit einem besonders künstlichen Material etwas deutlich Organisch-Morphologisches darstellen. Mit dem Walskelett ist ihm das gelungen: Es hat die verblüffend naturalistische Aura eines Präparats in einem Naturhistorischen Museum.

Die von Roland Barthes erkannte «Spur der Bewegung» wird uns wohl weiterhin mit überraschenden Ideen und Formen erstaunen.

1) vgl. *Parkett* Nr. 69, 2003.

2) Roland Barthes, «Plastik», in: *Mythen des Alltags*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964, S. 79.

3) Dirk Luckow, *Plastik*, Ausstellungskatalog, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1997.

4) Lee Bul, «The Divine Shell», Ausstellung in der BAWAG Foundation, Wien 2001.

5) Brian Jungen in einem E-Mail an die Autorin, 6. Februar 2004.

6) Agness, «Tutto è scherzo d'amore», Ausstellung in der Pfalzgalerie Kaiserslautern, 2004.

7) Deborah Sengl im Gespräch mit der Autorin, 8. Februar 2004.

8) Kendell Geers im Gespräch mit der Autorin, 5. Oktober 2000.

BRIAN JUNGEN, PROTOTYPE FOR NEW UNDERSTANDING, No. 5, 1999, Nike Air Jordans, hair, 22 x 27 x 5" / PROTOTYP FÜR NEUES VERSTÄNDNIS Nr. 5, Nike Air Jordan-Sportische und Haare, 55,9 x 68,6 x 12,7 cm. (PHOTO: CATRIONA JEFFRIES GALLERY, VANCOUVER)

HYBRIDITY, EROS, AND DEATH

GABRIELE SCHOR

Synthetic materials often determine the making of contemporary works of art. In fact, it is the specific nature of these materials that inspires artists to venture into exceptional shapes and dimensions. What else but the extreme elasticity and sturdiness of polyester fibers could have permitted Anish Kapoor to suspend his gargantuan MARSYAS sculpture (2002) above visitors' heads at Tate Modern?¹⁾

Synthetics have infiltrated virtually all aspects of our lives. To Roland Barthes, however, plastic is "more than a substance, [it] is the very idea of its infinite transformation; as its everyday name indicates, it is ubiquity made visible. And it is this, in fact, which makes it a miraculous substance: a miracle is always a sudden transformation of nature. Plastic remains impregnated throughout with this wonder: it is less a thing than the trace of a movement."²⁾

In the nineties, such traces of movement significantly influenced the appearance of contemporary sculpture made of plastic materials, as demonstrated in Dirk Luckow's sensitively curated show of abstract amorphous, biomorphic, and monolithic forms.³⁾ A radiant sensuality emanated from the synthetic high-gloss surfaces of works by such artists as Thomas Rentmeister, Elke Baulig, Thomas Grünfeld, and Asta Gröting. Some of the shapes had



DEBORAH SENGL, ORIONTARNUNG, 2001, Plastikperlen in Rahmen, 91 x 71 cm / plastic beads in frame, 35 13/16 x 28".

(PHOTO: WERNER SCHRÖDL)

the look of slithery amoebas. Common to all of them was the constraint of narrative content in favor of shiny surfaces and reduced shapes.

Five artists, whose work attracted my notice at exhibitions in Vienna, can serve to illustrate the thesis that a different—narrative—approach has acquired currency at the threshold of the twenty-first century, their work revealing the diversity of uses to which plastic lends itself as a material. Applied to the study of hybridity, eros, and death, their oeuvre represents a kind of antipode to the nonobjective, morphologically inspired forms of the nineties.

South Korean artist Lee Bul, born in 1964, investigates the hybridity of cyberspace, where the virtual is real and reality virtual. She invents mythical creatures, such as gigantic white monsters, whose outsized wings, tentacle-like arms, and sharp claws she cuts out of synthetic resin, and which she calls "sirens" in allusion to ancient mythology. The cyborgs of space travel, those notorious hybrids between man and machine, have superseded the monsters of antiquity. Bul models her "cyborgs" as women warriors in armored corsets with pointed breasts and cinched waists. They are sexy, bellicose, and merciless. These cybernetic organisms stem from the repertoire of Seoul's mass-media entertainment in-



BARBARA KUNTZ, WELT DER BLUMEN
UND WEIDEN, 1998–2000, 40 x 80 x 70 cm /
WORLD OF FLOWERS AND MEADOWS,
15 3/4 x 31 1/2 x 27 9/16". (PHOTO: MATTHIAS
HOFFMANN, RASTATT)

dustry, the world of science fiction, Japanese manga comics, and Korean anime. They embody myths, ideologies, and fantasies, including the mania of technological perfection and omnipotence. As a rule, it is young male programmers who develop such mythical beings. Ambivalence characterizes their archetypal image of the feminine: woman is seductive and menacing, controllable and monstrous, weak and omnipotent. Bul exploits these fantasies and undermines them. Take for example her 2001 Vienna exhibition "The Divine Shell"⁴: Her cyborgs, cast in white silicone, are headless torsos, with only one arm or one leg. Suspended from the ceiling of an exhibition venue, they seem to be moving in cyberspace. That alone is reason enough for Bul to rely on a lightweight material in order to ensure the artistic freedom of her work.

While Lee Bul explores the fusion of real and virtual phenomena, Brian Jungen, born in 1970, crossbreeds two cultural spheres: the phenomenon of American mass production and the art of the Canadian *Dàne-Zaa* (First Nations) Indians, the tribe to which his mother belonged. He calls his hybrid sculptures PROTOTYPES FOR NEW

UNDERSTANDING (1998–2003). Jungen has dismembered Nike Air Jordans, so popular among young people, and restitched the components of rubber, plastic, and leather into new shapes. These objects make a disturbing impression that oscillates between the ethnological aura of the Northwest Coast Indians and the déjà vu of their familiar materials. The black, red, and white of the classic Nike shoes also correspond to the colors favored in the traditional art of the First Nations, which has enjoyed a wide-ranging comeback over the past fifteen years. Jungen's re-codification of a mass product with the "native style" of the Northwest Coast Indians draws critical attention to the fact that the regional

and culturally specific meaning of objects is utterly diluted, adulterated, and undermined by mass marketing.⁵

Two other artists devote themselves to eros: Barbara Kuntz tracks down the latent eroticism of nature, while Deborah Sengl addresses manifest ecstasy in pornography. Kuntz studies the fruit, pods, seed capsules, and blossoms of mostly exotic plants and renders their openings, curves, and bulges in her drawings. Her picture of a small, dried capsule of the African water nut almost becomes sculpture through transformation and enlargement. Initially her objects had the weightiness of majolica, due to their materials, but in 1997, when Kuntz began working with plastics, she substantially extended the range of her artistic freedom. A complex process of production with Styrofoam, metal rods, and a blend of glass fibers and synthetic resin has enabled the artist to capture the natural static balance of plants in sculptural form. The perfectly enameled surfaces, often in an emblematic flaming red, underscore the erotic expressiveness of vegetable shapes. We are confronted with a pure delight in botanical forms.⁶

Porn and men's magazines are piled up in the studio of the artist Deborah Sengl, born in Vienna in 1974. For a

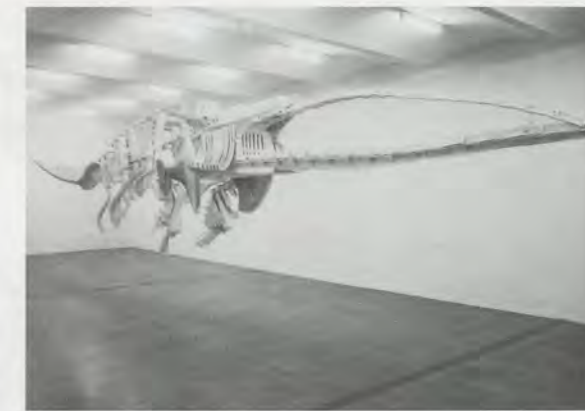
KENDELL GEERS, SONG OF THE PIG,
2000 / SCHWEINEGESANG.
(PHOTO: STEPHEN FRIEDMAN GALLERY,
LONDON)



number of years they have been the source of inspiration for her pornographic cycle ORIONTARNUNGEN (since 1999, ongoing). The work began with her discovery of Pyssla, colorful plastic beads with which children can invent and make their own pictures. Sengl was fascinated with the idea of mixing two visual levels: the innocent, naive material of colorful beads on one hand, and on the other, the obscene repertoire of high-gloss mags steeped in male fantasies. Ruby lips performing fellatio, voluptuous pink breasts, flesh-colored legs spread apart, black straps and stockings, wide-open blue eyes, and squirting snow-white semen are all decontextualized by the childlike character of the plastic beads. Poses and positions instrumentalized by the porn industry lose their precision and sharpness—and therefore their purely functional character as well. As Sengl notes, "it actually seems as if this phenomenon of 'seeing and not wanting to see' defines the fundamental traits of our ambivalence toward eroticism and sexuality."⁶

In October 2000, the Viennese Museum of Applied Arts (MAK) showed a striking installation of bags in one single room. The sixty bags, each the size of a body and made of orange-colored, PVC-coated fabric, were not immediately identifiable as body bags because Europeans do not associate the garish, luminous orange with death. But in South Africa, they transport corpses. The cold neon light in the cellar installation made the room feel like a morgue. The bags on display were clinically sanitary, their black zippers not yet closed. The pro tempore absence of all traces of human suffering, however, served only to reinforce their impact. Born in South Africa in 1968,

BRIAN JUNGEN, VIENNA, 2003, *Walskelett*
aus Monoblock-Stühlen / whale skeleton of
monoblock chairs. (PHOTO: MATTHIAS HERR-
MANN / VIENNA SECESSION)



the artist Kendell Geers calls his installation SONG OF THE PIG (2000), the word "pig" functioning as a pejorative synonym covering the entire range of dictatorial or authoritarian institutions, including the functionaries who actually execute the orders. Geers started university in 1985. In reference to apartheid, he remarks, "Any one of us in Johannesburg might be summoned by them. And today we can all also hear their summons elsewhere."⁷ In this respect, SONG OF THE PIG is not only an allegory of former conditions in Johannesburg, but also of current conditions in Israel or Iraq or any other place where people are dying because of social and political abuse.

One of the most striking works made of plastic that I have seen is Brian Jungen's colossal, almost-30-foot skeleton of a whale, recently on view at the Vienna Secession. It is pieced together out of innumerable white plastic chairs, known in Canada as "monoblock chairs": in other words, those white plastic chairs whose stereotypical aesthetic is inescapable even in the most remote and idyllic vacation paradise. As in the above-mentioned PROTOTYPES FOR NEW UNDERSTANDING,

Jungen again exploits an ordinary, easily accessible industrial product as the point of departure for his art. Jungen wanted to create something obviously organic and morphological out of a conspicuously artificial material. He has succeeded in doing just that, for the skeleton radiates a startlingly naturalistic aura, as if it were a specimen in a museum of natural history.

The "traces of movement" that Barthes describes will undoubtedly long continue to astonish us with remarkable ideas and shapes.

(Translation: Catherine Schelbert)

- 1) See *Parkett*, no. 69, 2003.
- 2) Roland Barthes, "Plastic," in *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1981), p. 97.
- 3) Dirk Luckow, *Plastik*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1997.
- 4) Lee Bul, "The Divine Shell," BAWAG Foundation, Vienna, 2001.
- 5) Brian Jungen, email to the writer, 6 February 2004.
- 6) Agness, "Tutto è scherzo d'amore," exhibition, Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kaiserslautern, 2004.
- 7) Deborah Sengl in conversation with the writer, 8 February 2004.
- 8) Kendell Geers in conversation with the writer, 5 October 2000.