Wiedereinführungsausstellung deutlich – ist Weiss' zeichnerisches Werk zu vielschichtig und unterliegt einer ganz eigenen Systematik. Erneut zugänglich gemacht, kann es jetzt in seinem eigenen Recht gezeigt und aufgearbeitet werden. Und das hoffentlich nicht nur in einem nationalen Rahmen – Regen fällt schließlich überall.

Were someone to write a history of collective art practice from the past few decades, the artist duo Fischli/Weiss, which consisted of Peter Fischli and David Weiss, would certainly deserve an entire chapter. The death of the latter in 2012 brought their 30-year collaboration to an end. In the months preceding his death, Weiss revisited his early solo efforts from the years 1968 to '79, and began to prepare it for publication in a series of artist books. At the time of their making the works was known to only a few and disappeared into the archives in 1981 – the year in which Weiss and Fischli exhibited individually at the Kunstmuseum Winterhur for the last time before beginning their collaboration.

In conjunction with a posthumous publication by Edition Patrick Frey entitled *Nine Books 1973–1979*, the Kunstmuseum Chur, under the direction of Stephan Kunz, has devoted a poignant exhibition to Weiss' graphic work from this period. The circular upper floor of the Villa Planta – the historic 19th century building that houses the museum – and the other, rather small exhibition rooms offer an intimate setting for Weiss' small-scale drawing series and artist books, which are presented hanging in frames or within glass vitrines.

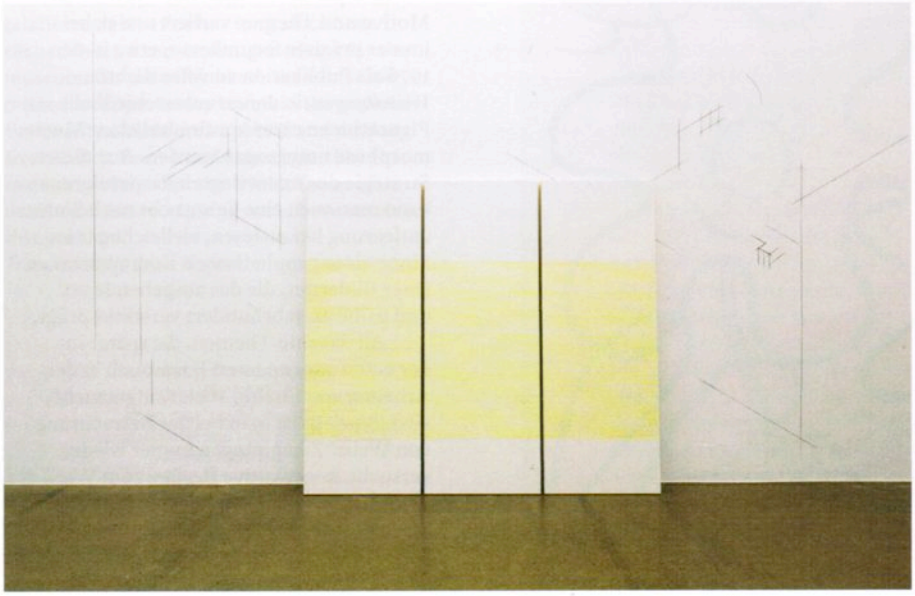
The exhibition offers an introduction to Weiss' graphic system which is characterized by its variety and its humour as well as existential moments. Impermanence is a major theme in Weiss' early work. The universality of the theme, and its visual translation into a drawing style that's often figurative and comic-book-like, not only gives the work a certain ahistoricity but also detaches it from Weiss' hometown of Zurich, which was hardly the arts capital then that it is today, and was primarily known for its 'Zurich Concrete school'.

In his 'Regenbüchlein' *(up and down town)*, an 80-page work published in 1975, torrents of rain flood a large city. In Weiss' particular drawing style, the rain runs across the pages at sharp angles in thousands of strokes of ink, comic book-style. It was this manic propulsion to his work that earned Weiss, then 29 years old, an almost cult-like following and a growing reputation. A drawing from the same year (*Untitled*, 1975) shows two masculine figures with oversized and dripping noses strolling through a sad cityscape lamenting that their 'noses are full of drugs'. This joke, delivered both by the image and the accompanying text, goes down just as well today as it did in the 1970s.

Weiss' drawings trade in moods, but they never slip into a mere diary-style account of the artist's mental state; Weiss deploys his stylistic devices with enough conceptual rigour to avoid that trap. Motifs and themes vary often and assume increasingly precise formulations – like in the publication *Wandlungen* (Transformations) from 1976, in which various figurations undergo a continuous metamorphosis. This strategy of unrelenting perpetuation could be read as a longing for the depletion of meaning and even viewed, perhaps, as a prophetic commentary on the flood of images that defined the end of the 20th century and, with increasing measure, the beginning of the 21st.

All of these themes would resurface in the works of Fischli/Weiss, in one form or another. Looking at Weiss' drawings, it's tempting to draw connections between them and the later work of the duo. But from an art historical perspective, it would be wrong to assign such linearity to the work. Weiss' graphic pieces are too multi-faceted and systematic for such a reductive interpretation – this much is made clear by this exhibition, which serves as a reintroduction to Weiss as a solo artist. Accessible once more, his work can now be shown and studied in its own right. Hopefully it will have a chance to venture out from its original national context as well – rain falls everywhere, after all.

Translated by Jesse Coburn



1

SOFIE THORSEN
Krobath
Wien

Bettina Brunner

Mit ihrer Tendenz zur Reduktion und Abstraktion erfreuten sich japanische Kunst und Architekur in der westlichen Moderne bekanntermaßen großer Beliebtheit. So erinnert beispielsweise Frank Lloyd Wrights Konzept einer „organischen Architektur", bei der Innen- und Außenraum fließend ineinander übergehen, an die offene Raumstruktur traditioneller japanischer Wohnbauten. Die Verschränkung von räumlichen Gestaltungsprinzipien und Abstraktionsprozessen, wie sie erstmals im Kontext der Frühmoderne als Japonismus auftauchte, liefert auch die Grundlage der Ausstellung von Sofie Thorsen in der Galerie Krobath. Auch wenn die Künstlerin eine Referenz auf die Moderne nicht direkt zum Thema macht, ist dieser Bezug dank der Reduktion der gezeigten Werke auf die Linie nicht von der Hand zu weisen. Formale Affinitäten zu historischen Arbeiten des russischen Konstruktivismus oder eine Ähnlichkeit mit anderen zeitgenössischen Ansätzen wie etwa von Florian Pumhösl, der sich ebenfalls mit dem Formenrepertoire der Moderne beschäftigt, forcieren diese Wahrnehmung zweifellos.

In der Ausstellung kombiniert Thorsen grafische Wandzeichnungen mit einer Reihe großformatiger Bildtafeln – *Screen 1* (2014) und der als Triptychon angelegten Arbeit *Screen 2, 3, 4* (2014) – und paraphrasiert dabei die Gestaltung japanischer Innenräume: Nur spärlich möbliert werden letztere durch Schiebetüren und mobile Paravents unterteilt. Die Arbeiten der *Screen*-Serie lehnen dementsprechend an der Wand, statt zu hängen, und verdecken dabei einen Teil der dahinterliegenden Wandzeichungen. Dabei rückt Thorsen das Verhältnis von Linie und Raum in den Fokus der Aufmerksamkeit. So hat die Künstlerin für alle gezeigten Arbeiten Schlagschnüre zur Bildproduktion eingesetzt, wie sie vor allem in der Innenraumgestaltung verwendet werden, um gerade Linien über weite Strecken zu markieren. Die Wandzeichnungen zeigen Ausschnitte axonometrischer Raumansichten, die Thorsen ausgehend von den Motiven auf einem japanischen Paravent im New Yorker Metropolitan Museum entwickelt hatte. Die davor positionierten Bildtafeln sind von parallel angeordneten Linien überzogen, die sich vor allem durch ihre Dichte von den Wandzeichnungen mit ihren spärlich verteilten Linien absetzen. Thorsen lotet hier das Potential der Linie aus, sowohl eine zweidimensionale Fläche als auch dreidimensionalen Raum darzustellen.

Mehrere kleine und klassisch gehängte Bildtafeln stehen – anders als die großformatigen Arbeiten der *Screen*-Serie – in stärker referentiellem Bezug zu den Wandzeichnungen. Bei *Raster* (2013) etwa kehren die Koordinatenachsen der axonometrischen Zeichnung mit ihren sich überschneidenden

Linien wieder. Aus der Reihe dieser kleinformatigen Arbeiten sticht vor allem *Test* (2013) hervor, auf der die Linien im Gegensatz zur präzise gesetzten Linienführung der übrigen Arbeiten verwischt aufgetragen wurden. *Test* entstand als Nebenprodukt einer anderen Arbeit während Thorsens Versuchen mit der Schlagschnurtechnik. Andernorts findet sich in der Ausstellung ein Schnappschuss von einer Japanreise der Künstlerin, der auf das Prinzip horizontaler Schichtungen im japanischen Raumverständnis verweist. Mittels eines Ausblicks durch eine Baumreihe gibt dieser den Blick auf eine dahinterliegende Landschaft frei.

Thorsen lässt also Studien und konkrete materielle Spuren des eigenen Arbeitsprozesses in der Ausstellung sichtbar werden – und im Grunde handelt es sich ja auch bei der Schlagschnurtechnik um eine „Hilfskonstruktion". Gerade diese Schlagschnur bekommt für die Ausstellung inhaltliche Bedeutung und ergänzt den Diskurs von Raum und Linie um jenen über künstlerische Materialien. Die abstrakte Sprache der Moderne, die in der Ausstellung anklingt, wird in den gezeigten Arbeiten als Formfindungsprozess interpretiert, der stets vom Produktionsmaterial mitbestimmt wird. So präzise das Arbeiten mit der Schlagschnur auch sein mag, der Zufall spielt – wie es auf *Test* deutlich wird – in dieser „analogen" Technik dennoch eine Rolle. Und gerade im Zeitalter immaterieller Medien erhält die Frage nach der Bedeutung und Kontrollierbarkeit künstlerischen Materials neue Relevanz. Auch wenn die Ausstellung diese Perspektive nicht notwendigerweise ins Zentrum rückt, liegt darin doch ihr stärkstes Moment.

Western Modernists held a keen and well-known affection for Japanese art and architecture, drawn to its tendency towards reduction and abstraction. Frank Lloyd Wright's concept of 'organic architecture' in which interior and exterior spaces flow into one another, for example, is reminiscent of the open structure of traditional Japanese houses. The interweaving of spatial design principles and processes of abstraction, which initially appeared in early Modernism as *Japonisme*, also provides the foundation for Sofie Thorsen's exhibition at Galerie Krobath. Although Thorsen does not make explicit references to Modernism, the connection is undeniable given her use of linear principles. Formal affinities to Russian Constructivism and to contemporary approaches – such as that of Florian Pumhösl, who also works with a repertoire of Modernist forms – add to this impression.

In the exhibition, Thorsen combines graphic wall drawings with a series of large-format panels – *Screen 1* (2014) and the triptych arrangement *Screen 2, 3* and *4* (2014) – which paraphrased Japanese interior design: sparely furnished and divided by sliding doors and movable screens. The works in the *Screen* series leant against the wall, rather than being hung on it, and so partially covered the wall drawings behind them. Thorsen focused attention on the relationship between line and space. She deployed chalk lines – used primarily in interior design – to mark long straight lines used to produce the exhibited works. The wall drawings showed details of axonometric views of rooms, which Thorsen developed based on motifs she found on a Japanese screen at the Metropolitan Museum of Art in New York. The panels positioned in front of them were covered in parallel lines whose density distinguishes them from the spare lines of the wall drawings. Here Thorsen is sounding out the line's potential to depict both two-dimensional surfaces and three-dimensional space.

Several small, traditionally hung panels were – unlike the large-format works in the *Screen* series – positioned in strong reference to the wall paintings: in *Raster* (Grid, 2013), it was the recurring, overlapping lines of the axonometric drawing's coordinate axes. Prominent among these smaller works was *Test* (2013), which displayed blurry lines – a by-product of Thorsen's experimentations on another work – in contrast to the other works' precisely applied ones. Elsewhere in the exhibition, a snapshot from a trip the artist took to Japan references the principle of horizontal stratification in Japanese design's sense of space: the photograph reveals a view through a row of trees onto a landscape behind them.

In the exhibition, Thorsen brought her studies and other concrete material traces of her work process into view – the chalk line technique, too, ultimately served as an aid in the construction of the works. This became significant for the exhibition, supplementing the discourse of space and line with that of artist's materials. The abstract language of Modernism, which resonated here was interpreted as a process always informed by the materials of production. However precise the artist's work with chalk, chance nonetheless plays a role, as was clear in *Test*. The current trend towards digital media lends fresh relevance to the question of meaning and controllability of materials. Even if this perspective is not necessarily the exhibition's focal point, it provides its strongest element.
Translated by Jane Yager

1
Sophie Thorsen
2014
Installation view

2
Cieslik und Schenk
Group Show
2010
Rendering and c-type print
31 × 25 cm

2

PROPAGANDA FÜR DIE WIRKLICHKEIT
Museum Morsbroich Leverkusen

Lotte Everts

Propaganda für die Wirklichkeit greift als Ausstellungstitel ziemlich hoch – und als Zitat in die Geschichte zurück: ins Jahr 1969, als Oswald Wiener die Kunst (künstlerisch) verbieten wollte, weil sie das, was ist, immer nur untermauert. Damals war das noch heißer Scheiß. Die Leverkusener Ausstellung zum Titel zeigt eine eher lauwarme Zusammenstellung von Arbeiten, die das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit seit den 1960er Jahren mal hier, mal dort berührt – und dabei Trennschärfe vermissen lässt.

Einzelne Beiträge sind zwar sehr sehenswert. Die Landkarten von Art & Language zum Beispiel führen präzise vor, dass der Bezug zwischen einer zeigenden Karte (dem Bild) und der gezeigten Landschaft (der „Wirklichkeit") bloß konventionell geregelt ist – und dass sich wahrnehmungsmäßig sogar in Fällen extremer Unähnlichkeit trotzdem eine Ähnlichkeitsbeziehung etabliert: Auf einer der Karten scheint zuerst gar nichts abgebildet, aber dann werden 36 Quadratmeilen Pazifik doch irgendwie sichtbar, da die Kartenlegende sie benennt (*Map of Thirty-Six Square Mile Surface Area of Pacific Ocean West of Oahu*, 1967–90). Die *Map to Not Indicate* (1967–90) derselben Künstlergruppe zeigt auf beinahe leerer Fläche 48 der 50 vereinigten Staaten Amerikas *nicht* – und nicht etwa Nichts. Und eine *Map of Itself* (1967–90) schafft es umgekehrt, trotz der im Titel postulierten Identität in Differenz zu sich selbst zu treten und sich gewissermaßen zu ähneln – womit sie eine weitere Erkenntnis über das Verhältnis zwischen dem Bild und dem, was es zeigt, demonstriert: dass ein Bild ohne eine solche „ikonische" Differenz (Gottfried Boehm) kein Bild sein kann.

Insgesamt aber fehlt der Ausstellung eine Idee, die solche Arbeiten mit den übrigen Exponaten unter dem großen Thema Kunst und Wirklichkeit aus Wieners Titel-Zitat in einen interessanten Zusammenhang bringen würde. Es bleibt unklar, ob es nun um Bildtheorie oder um den Anspruch an die Kunst geht, autonom gegenüber der Wirklichkeit zu sein, ob es um Medienkritik geht oder eher um Bilder, die ihren Bezug auf die außerbildliche Wirklichkeit zum Inhalt haben. Wieners These im Streit um die Autonomie der Kunst wird eigentlich nur ein Mal virulent, nämlich wenn Francis Alÿs in *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* (1997) der gesellschaftlich gebotenen Notwendigkeit, stets zweckmäßig zu handeln, zu entkommen versucht, indem er einen Eisblock stundenlang durch Mexico City schiebt, bis dieser verschwunden ist.

Ansonsten wimmelt es von Arbeiten, die ihre (Bild-)Medien – vorzugsweise die Fotografie – danach befragen, ob sie die Wirklichkeit repräsentieren oder wahrnehmbar machen und ob sie diese dabei