

SPUREN TRACES

Mladen Bizumic

Cäcilia Brown

Andreas Fogarasi

Sofie Thorsen

Kay Walkowiak

Anita Witek

OF TIME
DER ZEIT

VORWORT PREFACE	6
Hans-Peter Wipplinger	
SPUREN DER ZEIT TRACES OF TIME	10
Stephanie Damianitsch	
DAS GESPENST DES SEHENS THE SPECTER OF SEEING	26
Arno Böhler	
KAPITEL CHAPTERS	
Stephanie Damianitsch	
Anita WITEK	32
Mladen BIZUMIC	54
Andreas FOGARASI	76
Cäcilia BROWN	98
Sofie THORSEN	120
Kay WALKOWIAK	142
Biografien Biographies	165
Autorin und Autor Authors	171
Verzeichnis der ausgestellten Werke Index of Exhibited Works	172
Bildnachweis Photo Credits	175
Impressum Publisher's Notes	176

SOFIE THORSEN

Stephanie Damianitsch

In ihren Werkserien reflektiert Sofie Thorsen visuelle Formen, die gleich Spuren geografisch wie historisch verankerter gesellschaftlicher Phänomene im öffentlichen Raum in Erscheinung treten. So beschäftigte sie sich in Arbeiten wie *Tokyo March* von 2009 mit der sogenannten Signboard-Architektur Tokios als einer Ausdrucksform des japanischen Modernismus der 1920er-Jahre oder in ihrer Serie *Spielplastiken* von 2010–2016 (Fig. 1) mit Spielskulpturen im Wien der Nachkriegsmoderne. Diese Architekturen und Objekte interessierten Thorsen nicht nur aufgrund ihrer formalen Qualitäten, sondern vor allem als Spiegel der in ihnen materialisierten politischen, sozialen und kulturellen Aspekte einer bestimmten historischen und kulturpolitischen Situation. In ihrer Arbeit mit diesen mittlerweile aus dem Stadtraum weitgehend verschwundenen visuellen Formen zielt die Künstlerin nicht darauf ab, „*Monumente der Vergangenheit zu ‚memorisieren‘, sie in *Dokumente* zu transformieren*“.¹ In einer gleichsam gegenläufigen Bewegung erfolgt Thorsens Zugang stets aus einer bewussten Distanz heraus und ist vom Umgang mit vorgefundenen Dokumenten geprägt, die diese historischen und künstlerischen Phänomene vermitteln.

In ihrer Serie *Spielplastiken* befasste sich Sofie Thorsen über Dokumente aus Publikationen und dem Archiv der Kulturabteilung der Stadt Wien mit Spielplatzobjekten, die im Rahmen eines Kunst-am-Bau-Programmes in den 1950er- und 1960er-Jahren von der Stadt Wien bei unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstlern in Auftrag gegeben worden waren. Historisches Bildmaterial dient der Künstlerin nicht nur zu Recherchezwecken, sie nutzt es auch als Ausgangspunkt wie als künstlerisches Material ihrer Werke. Den fotografischen Darstellungen jener visuellen Formen, deren vergangene Präsenz und aktuelle Absenz Thorsen in ihren Arbeiten reflektiert, nähert sich die Künstlerin in einem ersten Schritt über Zeichnungen und Gouachen an. Diese sind von einem Bemühen um Reduktion getragen und offenbaren die grundlegenden formalen Strukturen der untersuchten Objekte. Doch auch das fotografische Bildmaterial selbst wird von ihr überarbeitet und transformiert, auf unerwartete Weise miteinander verknüpft und nicht zuletzt auch als Grundlage und Bestandteil skulpturaler Formen verwendet. So gelang es der Künstlerin, die visuellen Strukturen der Spielplastiken nicht nur zu dokumentieren und zu

In her work series, Sofie Thorsen reflects visual forms that appear in public spaces like traces of geographically and historically anchored social phenomena. In works like her 2009 *Tokyo March*, for example, she examined Tokyo's so-called signboard architecture as an expression of 1920s Japanese modernism, while the 2010–2016 series *Play Sculptures* (fig. 1) focused on playground sculptures in Vienna in the period of post-war modernism. These architectural works and objects were of interest to Thorsen not only for their formal qualities but also, and above all, as mirrors of the political, social and cultural aspects of a certain historical and politico-cultural situation materialized in them. In her work with these visual forms, which have now largely disappeared from the urban space, the artist's aim is not to "memorize" the *monuments* of the past" or to "transform them into *documents*."¹ In what is more or less a contrary movement, Thorsen's approach is always deliberately distanced and shaped by her handling of the found documents that convey these historic and artistic phenomena.

In her *Play Sculptures* series Sofie Thorsen utilizes documents from publications and from the archive of the Department of Cultural Affairs of the City of Vienna to study playground objects that the city commissioned various artists to create in the 1950s and '60s as part of a program promoting public art in contemporary architecture. Thorsen utilizes historic photographs not only for research purposes but also as the starting point and as the artistic material for her works. Drawings and gouaches serve as a first step in approaching these photographic depictions of the visual forms whose bygone presence and current absence is reflected in her works. These initial works are characterized by a striving for reduction and reveal the fundamental formal structures of the examined objects. But she also reworks and transforms the photographs themselves, linking them in an unexpected manner and using them, among other things, as a foundation for and component of her sculptural forms. She succeeded, for example, not only in documenting and typologizing the visual structures of the play sculptures but also in lending a form of presence to objects in her installations that one can scarcely find any longer in the urban space. Thorsen's research-based artistic strategy and her relationship to found photographic documents, which she reshapes and integrates into her installation settings, thus reveal her engagement with history

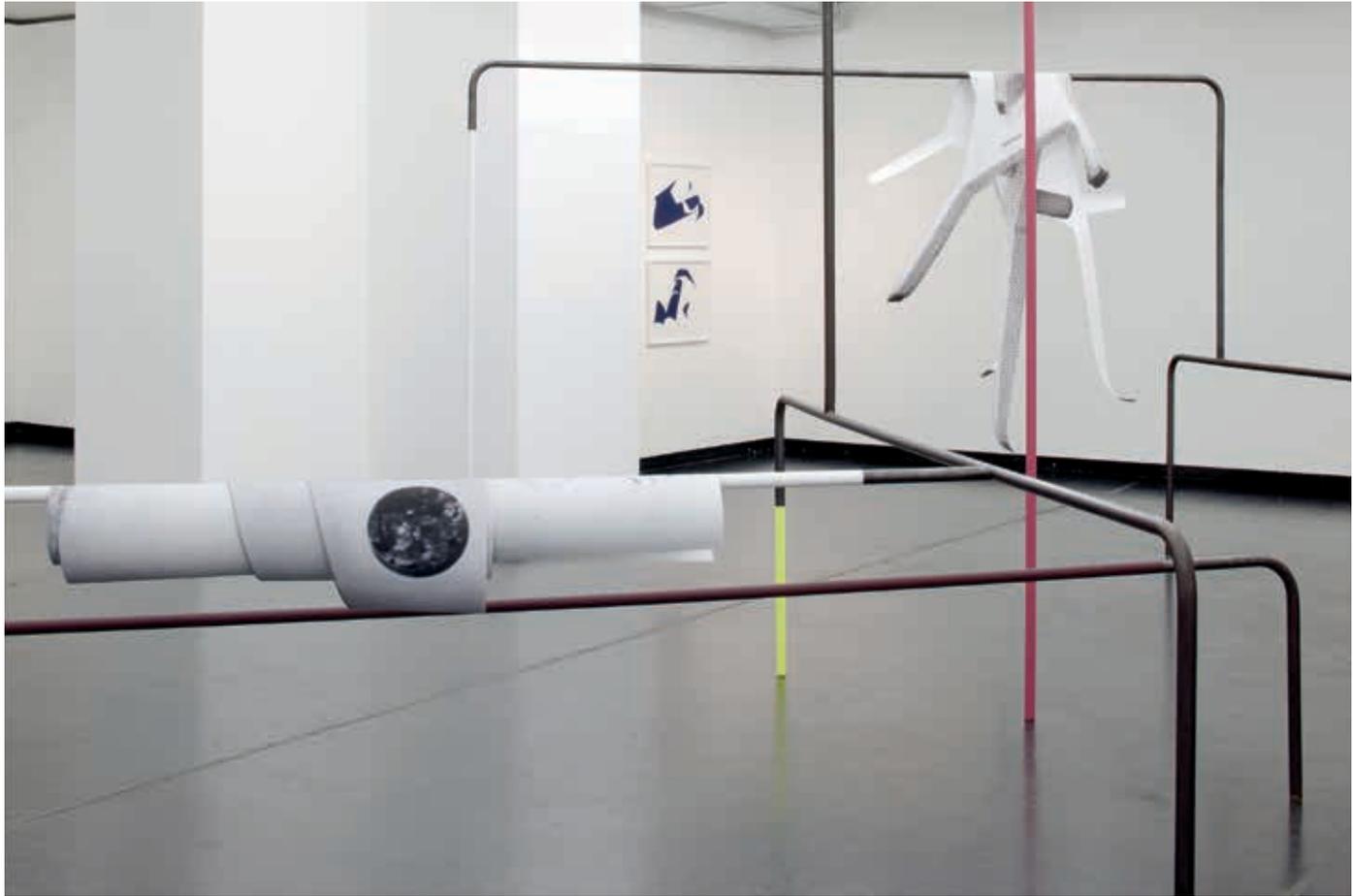


Fig. 1

Sofie Thorsen
Spielplastiken |
 Play Sculptures, 2013
 Ausstellungsansicht |
 Exhibition view
 Kunstforum Wien, tresor,
 Wien | Vienna, 2013

typologisieren, sondern im Stadtraum kaum mehr auffindbaren Objekten in ihren Installationen auch eine Form von Präsenz zu verleihen. Thorsens rechnerbasierte künstlerische Strategie, ihr Verhältnis zu vorgefundenen Bilddokumenten, die sie überformt und in installative Settings einbindet, offenbart ihre Auseinandersetzung mit Geschichte daher als Verfahren, das „die *Dokumente in Monumente* transformiert und was dort, wo man von den Menschen hinterlassene Spuren entzifferte, [...] eine Masse von Elementen entfaltet, die es zu isolieren, zu gruppieren, passend werden zu lassen, in Beziehung zu setzen [...] gilt“.²

Beschrieb Michel Foucault mit diesen Worten seine Methode einer „Archäologie des Wissens“, ist man in Betrachtung von Sofie Thorsens Werken in entscheidendem Maß mit einer „Archäologie der Sichtbarkeit“³ konfrontiert. Denn ihr Umgang mit historischen Bilddokumenten ist stets von der Frage geleitet, welche kulturellen, politischen, aber auch medien-spezifischen Faktoren es bedingen, dass etwas überhaupt Sichtbarkeit erlangen kann. Damit verleiht die Künstlerin stets auch dem Bewusstsein Ausdruck, dass gerade dasjenige, was nicht zu sehen ist, von besonderem Interesse für die Analyse einer Kultur sein kann. Das Hinweisen auf Leerstellen, auf Nicht-Sichtbares, auf Abwesendes ist dementsprechend ein durchgehendes Movens ihres Werkes. In ihrer Serie *Spielplastiken* spricht Thorsen die Absenz der aus dem Stadtraum entfernten Objekte an, indem sie diese aus den vorgefundenen Fotografien ausschneidet. So macht sie deutlich, dass die Spielplastiken in einer spezifischen Zeit als Sinnbilder des für die Moderne typischen Wunsches der Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Leben Sichtbarkeit erhielten, während sie heute – und damit auch die durch sie vermittelten Ideale – verschwunden sind.

Die Frage nach den gesellschaftlichen Grundbedingungen von Sichtbarkeit ist auch Ausgangspunkt ihrer Werkgruppe *Precious Things That Come out of the Ground* von 2017 (Fig. 2-4,

as a process that “transforms *documents* into *monuments*” and that “in that area where, in the past, history deciphered the traces left by men, [...] now deploys a mass of elements that have to be grouped, made relevant, placed in relation to one another to form totalities.”²

Whereas Michel Foucault described with these words his methodology of an “archaeology of knowledge,” when one looks at Sofie Thorsen’s works one is confronted to a crucial extent with an “archaeology of visibility,”³ for her treatment of historic photographic documents is always guided by the question of what cultural, political but also media-specific factors are necessary for something to even attain visibility. The artist thereby also gives expression to the awareness that the very things that are not visible can be of particular relevance in analyzing a culture. Pointing out voids, referring to what is invisible and what is absent is accordingly a driving force of her work. In her *Play Sculptures* series, Thorsen addresses the absence of objects that have been removed from the city space by cutting them out of the found photographs. In this way she clearly makes the point that at a specific time, these sculptures were given visibility as symbols for the desire, typical for modernism, to dissolve the borders between art and life, whereas today they have disappeared, along with the ideals that were conveyed through them.

The question of the fundamental societal conditions of visibility also serves as the point of departure in her 2017 work group *Precious Things That Come out of the Ground* (figs. 2–4, pp. 129–141). In this series Sofie Thorsen turns her attention to the phenomenon of illegal excavations and the destruction of archeological sites in the context of past and current political crises in northern Iraq. She observed that illegally excavated and thus decontextualized art objects achieve momentary visibility in the media or specific Internet forums before being withdrawn again from public perception, either because of their circulation on the black market – which serves as an additional driver of this process – or their storage in depots. Based on these observations, in her work *Precious Things That Come out of the Ground* Thorsen again explores the dialectic of the presence and absence of cultural objects, a phenomenon that is always determined by socio-political factors. The basic material she used for this series was satellite images of excavation sites, which in her installation she places on floor panels, thus seemingly transferring the examined localities into the exhibition space. Through the enlargement of the satellite pictures, the artist undermines their function as panoptic, documentational representations and shifts their abstract qualities and indecipherable structures to the forefront. She takes up the ambivalence of realism and imaginary openness inherent to the satellite pictures by translating the crossroads and paths visible on the photographs – and thus the traces that the specific events have inscribed into the space – into sculptural lineaments. These change between a spatialized map of the excavation sites and purely abstract sign-like structures.

With its character of an “abstract geology,”⁴ the installation *Precious Things That Come out of the Ground* is not so much a report on the examined places as it is a spatial metaphor, recalling the early *Non-Sites* of Robert Smithson. In these works, Smithson, one of the founders of land art, presented maps of the places he had explored along with objects filled with earth or other materials from these locations. Through these juxtapositions, he aimed at underscoring the specific character of a *Non-Site*, which he described in his *A Provisional Theory of Non-Sites* (1968) as a “three dimensional logical picture.”⁵ By “logical picture” Smithson meant documents like diagrams or topographical maps that, unlike realistic depictions of a location – such as Sofie Thorsen’s satellite images – are assigned an abstract form of representation. While Smithson referred to these kinds of pictures as a “two dimensional *analogy* or *metaphor*,” he regarded the *Non-Site*, the “indoor earthwork,” as a “three dimensional logical picture that is *abstract*, yet it *represents* an actual site [...]. It is by this three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – thus *The Non-Site*.”⁶ With his *Non-Sites*, Smithson strove for a dialectical tension between the presence and absence of the examined locations, one that characterizes Thorsen’s work as well. Unlike Smithson, however, Thorsen does not draw on real material from the excavation sites but rather – in keeping with her methodology – on photographic material that documents the events that take place there. Nevertheless, through the sculptural

S. 129–141). In dieser wendet sich Sofie Thorsen den Phänomenen illegaler Ausgrabungen und der Zerstörung von archäologischen Fundstätten im Kontext vergangener wie aktueller politischer Krisensituationen in Nordirak zu. Sie stellte fest, dass widerrechtlich geborgene und damit entkontextualisierte Kunstgegenstände in den Medien oder spezifischen Internetforen momenthafte Sichtbarkeit erlangen, bevor sie der öffentlichen Wahrnehmung wieder entzogen werden – sei es aufgrund ihrer Zirkulation auf dem Schwarzmarkt, der als zusätzlicher Motor dieser Prozesse fungiert, oder ob ihrer Lagerung in Depots. Von dieser Beobachtung ausgehend, beschäftigt sich die Künstlerin auch in *Precious Things That Come out of the Ground* mit der immer schon von gesellschaftspolitischen Faktoren bestimmten Dialektik der Präsenz und Absenz kultureller Objekte. Als Ausgangsmaterial der Werkserie dienten Thorsen Satellitenbilder der Ausgrabungsstätten, die sie in ihrer Installation auf Bodenplatten auflegt und die untersuchten Lokalitäten so scheinbar in den Ausstellungsraum überführt. Durch die Vergrößerung der Satellitenfotos untergräbt die Künstlerin deren panoptische, dokumentarische Repräsentationsfunktion und rückt ihre abstrakten Qualitäten und nicht dechiffrierbaren Strukturen in den Vordergrund. Sie knüpft an diese den Satellitenbildern inhärente Ambivalenz von Realitätsnähe und imaginärer Offenheit an, indem sie die auf den Fotografien ersichtlichen Knotenpunkte und Wegführungen – und damit die Spuren, welche die konkreten Ereignisse dem Raum eingeschrieben haben – in skulpturale Lineamente übersetzt. Diese changieren zwischen einer verräumlichten Kartografie der Ausgrabungsstätten und rein abstrakten Zeichenformationen.

In ihrem Charakter als „abstrakte Geologie“⁴ stellt sich die Installation *Precious Things That Come out of the Ground* weniger als Zeugnis der untersuchten Orte denn als räumliche Metapher dar und erinnert an die frühen *Non-Sites* von Robert Smithson. In diesen Werken präsentierte der Mitbegründer der Land Art Karten der von ihm untersuchten Lokalitäten gemeinsam mit Objekten, die mit Erde oder anderen Materialien dieser Orte gefüllt waren. Über dieses In-Beziehung-Setzen wollte er den spezifischen Charakter seiner *Non-Sites* unterstreichen, die er in seiner *Provisorischen Theorie der Nicht-Orte* (1968) als „dreidimensionales logisches Bild“ beschrieb.⁵ Als „logische Bilder“ verstand Smithson Dokumente wie Diagramme oder topografische Karten, denen im Unterschied zu realistischen Abbildern einer Lokalität – vergleichbar Sofie Thorsens Satellitenbildern – eine abstrakte Form der Repräsentation zukommt. Bezeichnete Smithson diese Bilder als „zweidimensionale Analogie oder Metapher“, so galten ihm seine *Non-Sites*, seine „Indoor-Erdarbeiten“, als „dreidimensionales logisches Bild, das abstrakt ist und dennoch einen tatsächlichen Ort [...] darstellt [...]“. Mittels dieser dreidimensionalen Metapher kann ein Ort einen anderen Ort repräsentieren, der ihm nicht ähnlich sieht – den *Nicht-Ort*.⁶ Mit seinen *Non-Sites* intendierte Smithson eine dialektische Spannung zwischen der An- und Abwesenheit der untersuchten Orte, die auch Thorsens Arbeit prägt. Im Gegensatz zu Smithson greift Thorsen jedoch nicht auf wirkliches Material der Ausgrabungsstätten zurück, sondern – ihrer Methode entsprechend – auf Bildmaterial, das die dort stattfindenden Ereignisse dokumentiert. Dennoch entsteht durch die skulpturale Behandlung dieser Dokumente eine vergleichbare dreidimensionale Metapher der Ausgrabungsstätten. Die damit einhergehende Verzahnung von Ausstellungsraum und untersuchter Lokalität unterstreicht die Künstlerin zusätzlich, indem sie Papierteile und Frottagen, welche die Umrisse der gehobenen Kunstgegenstände in abstrahierter Form wiedergeben, unter Glas auf den Bodenplatten präsentiert. Damit evoziert sie sowohl die geologischen Schichtungen der archäologischen Fundstätten als auch klassische Präsentationsformen des Museumsraumes wie Rahmen oder Vitrinen. Im Unterschied zu Smithsons verweisen Thorsens Installationen jedoch nicht nur auf die konkrete Örtlichkeit, die zum Ausstellungsraum in Beziehung gesetzt wird, sondern – da sie sich ausschließlich ihrem Umgang mit Bildmaterial verdanken – auch auf die Präsenzen und Absenzen kultureller Objekte im visuellen Feld.

Die Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit, die als Metapher der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit kultureller Objekte fungiert, prägt daher auch die Art, wie die Künstlerin mit den Fotografien der illegal ausgegrabenen Kunstgegenstände verfährt. Einerseits entfernt Sofie Thorsen die Objekte aus den vorgefundenen Bilddokumenten und thematisiert dadurch das Verschwinden



treatment of these documents, a comparable three-dimensional metaphor of the excavation sites emerges. The resultant meshing of the exhibition space with the examined locations is given additional emphasis by the artist through her presentation, under glass on the floor panels, of pieces of paper and frottages rendering the outlines of the excavated art objects in an abstracted form. She thus evokes the geological layering of the archeological sites as well as classic presentational forms of the museum space, such as frames and display cases. Unlike Smithson's works, however, Thorsen's installations refer not only to the specific locality that is juxtaposed with the exhibition space but also – as they are solely the result of the artist's handling of the photo material – to the presences and absences of cultural objects in the visual field.

The dialectic of presence and absence, which serves as a metaphor for the visibility and invisibility of cultural objects, thus shapes the artist's approach to the photographs of the illegally excavated art objects as well. While on the one hand Sofie Thorsen removes the objects from the found photographs, thereby addressing the disappearance of the art objects from their local context and from public perception, on the other she lends the missing objects a spatial presence by using the cutouts and thus the photographic depictions of these objects as sculptural material and assembling them to create forms that she lets meander along the steel pipes of her installation or fastens under the floor panels. Through the deliberately chosen fragility of the materials, however, the depicted artifacts remain impalpable, and their seemingly regained presence as sculptural objects has a significantly ephemeral character.

Through her characteristic handling of found visual documents, Sofie Thorsen constantly generates a field of ambivalent visibilities that vacillate between an abstract emblematic character and object-like presence. For the very reason that she emphasizes blurriness, voids and absences

Fig. 2

Sofie Thorsen
**Precious Things
That Come out
of the Ground**, 2017
Ausstellungsansicht |
Exhibition view
Galerie Kunstbüro,
Wien | Vienna, 2017



Fig. 3

Sofie Thorsen
**Precious Things
 That Come out
 of the Ground**, 2017
 (Detail)
 Ausstellungsansicht |
 Exhibition view
 Galerie Kunstbüro,
 Wien | Vienna, 2017

der Kunstobjekte aus ihrem örtlichen Kontext wie aus der öffentlichen Wahrnehmung. Andererseits verleiht sie den verschollenen Kunstgegenständen räumliche Präsenz, indem sie die Cut-outs und damit die fotografischen Darstellungen der Objekte als skulpturales Material nutzt und zu Formen zusammenfügt, die sie auf den Stahlrohren ihrer Installation mäandern lässt oder unter die Bodenplatten klemmt. Durch die überlegt gewählte Fragilität der Materialien bleiben die abgebildeten Artefakte jedoch ungreifbar, und ihrer scheinbar zurückgewonnenen Präsenz als skulpturale Objekte eignet ein wesentlich ephemerer Charakter.

Stets generiert Sofie Thorsen über ihren spezifischen Umgang mit vorgefundenen visuellen Dokumenten ein Feld ambivalenter, zwischen abstrakter Zeichenhaftigkeit und objekthafter Präsenz schwankender Sichtbarkeiten. Gerade durch die Betonung von Unschärfen, Leerstellen und Abwesendem sowie die Überlagerung von faktischen und fiktiven Elementen gelingt es ihr, die immer schon gegebene Vermitteltheit jeglicher Form der Realitätswahrnehmung hervorzustreichen. Damit geben sich Thorsens Werke als intensive Reflexionen der Verflechtungs- und Bedingungsverhältnisse von Kultur, Gesellschaft, Politik und Visualität zu erkennen.

1 Michel Foucault, „Archäologie des Wissens“ [1969], in: Ders., *Die Hauptwerke*, übersetzt von Ulrich Köppen/ Ulrich Raulff/Walter Seitter, Frankfurt a. M. 2013, S. 480.

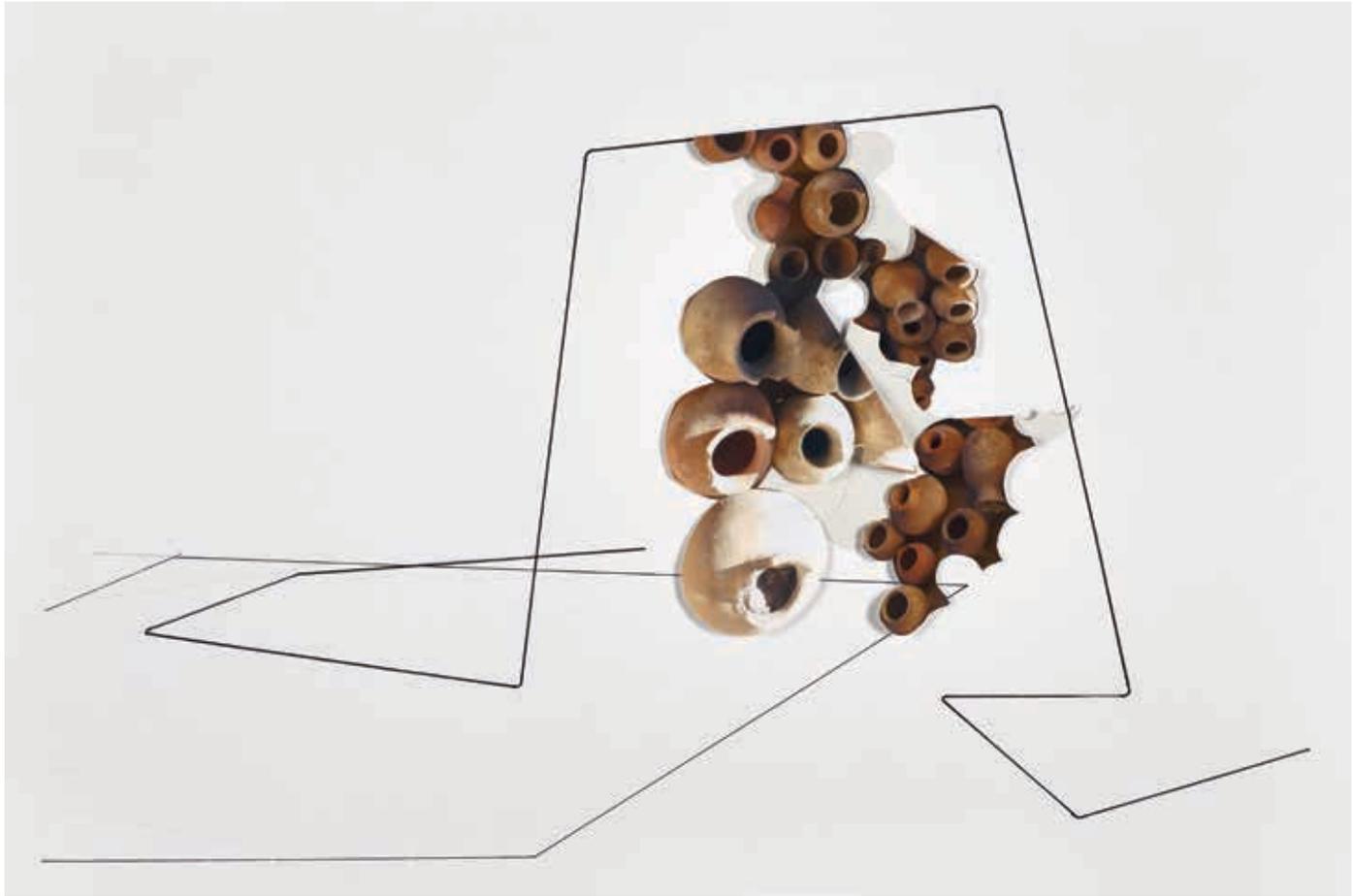
2 Ebd.

3 Christian Teckert, „Öffentliche Abwesenheiten und abwesende Öffentlichkeiten“, in: *Sofie Thorsen. Schnitt A-A*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Graz, Universalmuseum Joanneum/Kunsthaus Baselland, hrsg. von Peter Pakesch/ Sabine Schaschl et al., Mailand 2012, S. 76.

4 Robert Smithson, „A Sedimentation of the Mind: Earth Projects“ [1968, veröff. 1979], in: Ders., *The Collected Writings*, hrsg. von Jack Flam, Berkeley (CA)/Los Angeles/London 1996, S. 100.

5 Robert Smithson, „A Provisional Theory of Non-Sites“ [1968, veröff. 1979], in: Ebd., S. 364.

6 Ebd.



and overlays factual and fictitious elements with each other, she succeeds in highlighting the invariably existing mediatedness of every form of reality perception. Thorsen's works thus show themselves to be intensive reflections on the intertwining and interdependence of culture, society, politics and visibility.

Fig. 4

Sofie Thorsen
**Precious Things
 That Come out
 of the Ground**, 2017
 (Skizze | draft)
 Courtesy Sofie Thorsen
 und | and Kroboth,
 Wien | Vienna

1 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* [1969], trans. A. M. Sheridan Smith, New York 1972, p. 7.

2 Ibid.

3 Christian Teckert, "Public Absences and Absent Publics," in *Sofie Thorsen. Cut A–A'*, exh. cat. Kunsthau Graz, Universalmuseum Joanneum/Kunsthau Baselland, eds. Peter Pakesch/Sabine Schaschl et al., Milano 2012, p. 84.

4 Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" [1968, publ. 1979], in Robert Smithson, *The Collected Writings*, ed. Jack Flam, Berkeley (CA)/Los Angeles/London 1996, p. 100.

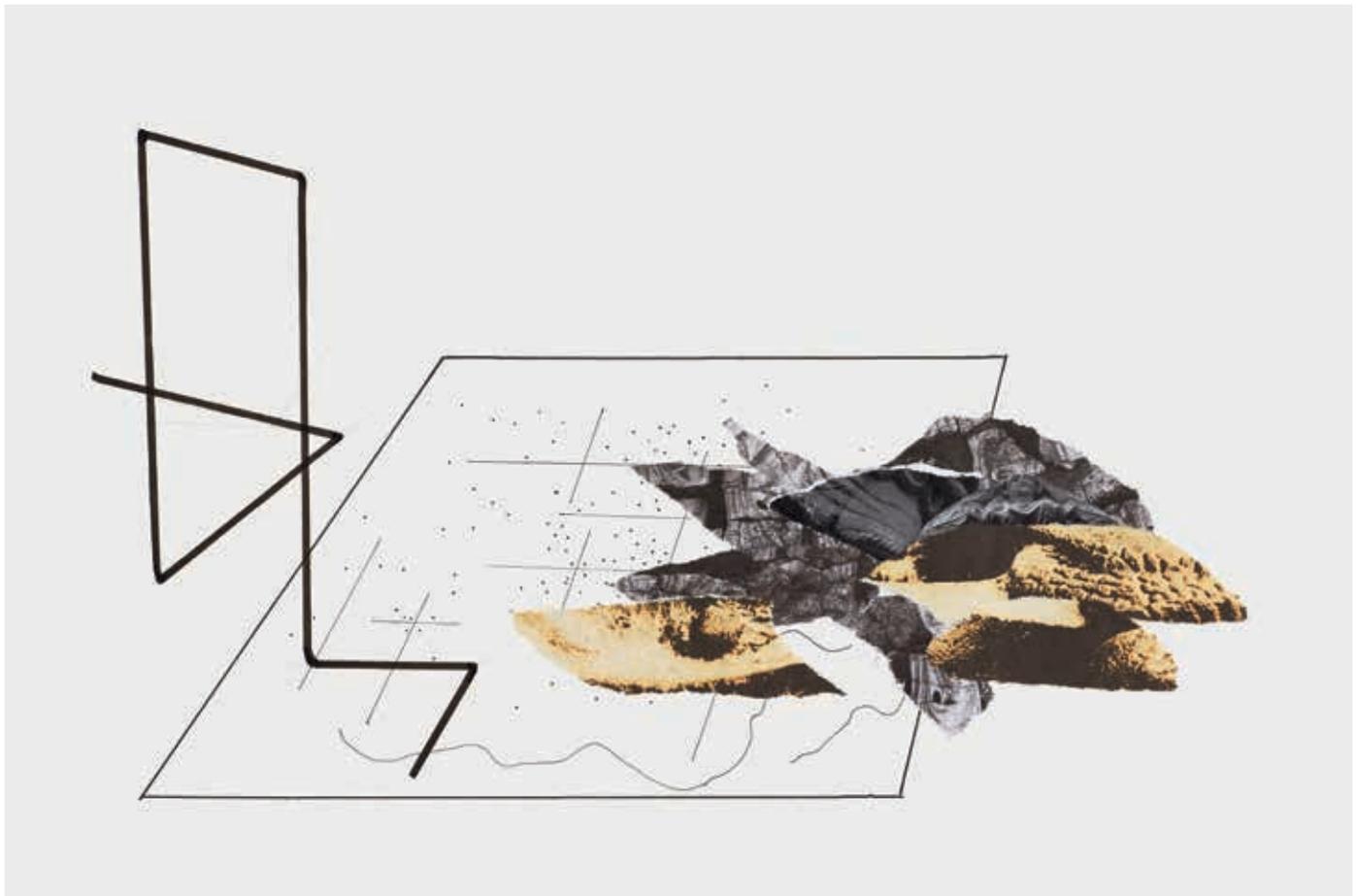
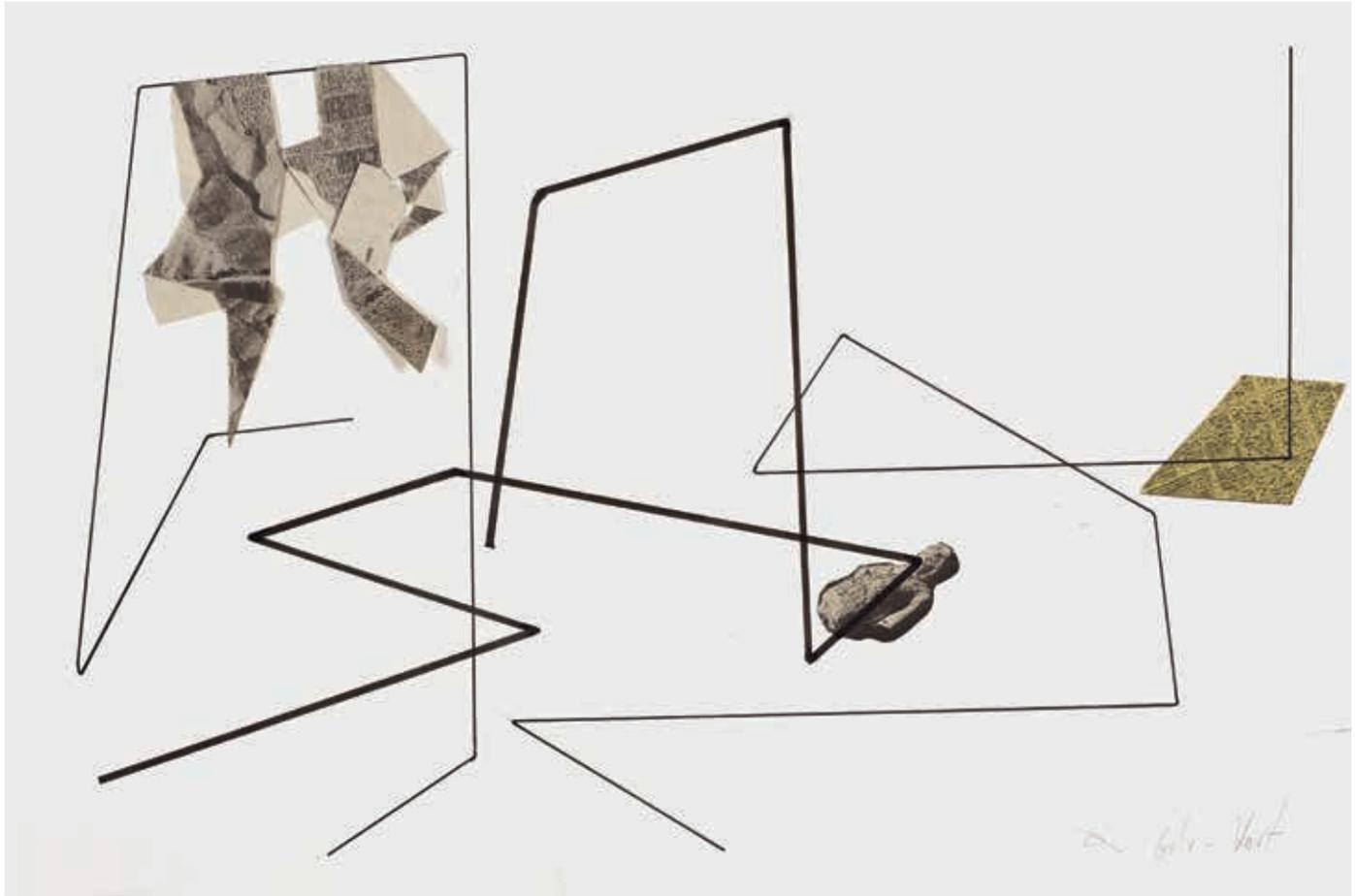
5 Robert Smithson, "A Provisional Theory of Non-Sites" [1968, publ. 1979], in *ibid.*, p. 364.

6 Ibid.

Sofie Thorsen

**Precious Things That Come out
of the Ground**, 2017 (Skizzen | drafts)

Courtesy Sofie Thorsen und | and
Krobath, Wien | Vienna



Sofie Thorsen

**Precious Things That Come out
of the Ground, 2017 (Detail)**

Ausstellungsansicht | Exhibition view
Leopold Museum, Wien | Vienna, 2017

S. | pp. 132-135

Sofie Thorsen

**Precious Things That Come out
of the Ground, 2017**

Ausstellungsansichten | Exhibition views
Leopold Museum, Wien | Vienna, 2017

S. | pp. 136, 137

Sofie Thorsen

**Precious Things That Come out
of the Ground, 2017 (Skizzen | drafts)**

Courtesy Sofie Thorsen und | and
Krobath, Wien | Vienna

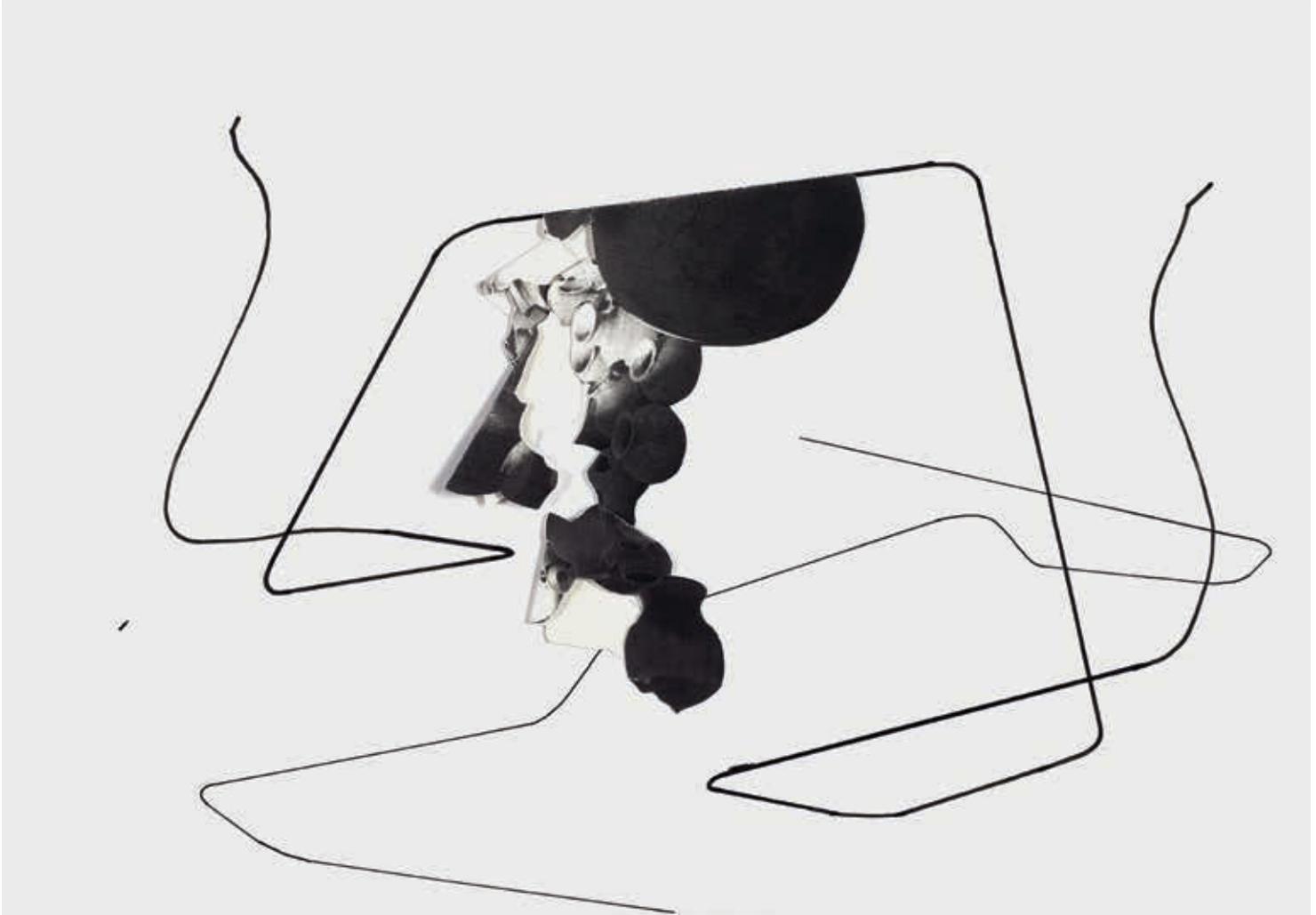














Sofie Thorsen

**Precious Things That Come out
of the Ground, 2017 (Detail)**

Ausstellungsansicht | Exhibition view
Leopold Museum, Wien | Vienna, 2017

S. | pp. 140/141

Sofie Thorsen

**Precious Things That Come out
of the Ground, 2017**

Ausstellungsansicht | Exhibition view
Leopold Museum, Wien | Vienna, 2017

