

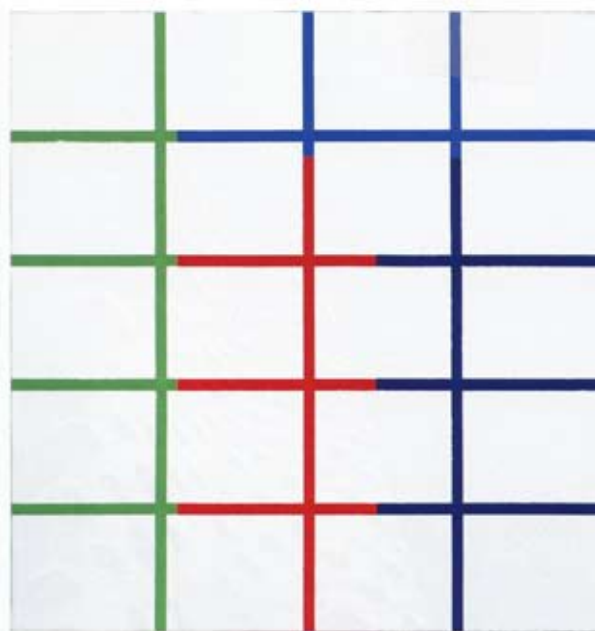
Galerie

Chantal Crousel

# Heimo Zobernig

Selected press

1000 WORDS  
**Heimo Zobernig**  
Talks about his recent work · Introduction by  
Achim Hochdörfer



Below: View of "Heimo Zobernig: Ohne Titel (in Red)," 2011, Kunsthalle Zürich. Photo: Stefan Altenburger.

Right: Heimo Zobernig, *Untitled*, 2008, acrylic, projection screen paint, projection screen fabric, 30 1/4 x 30 1/4".



**SINCE THE LATE 1970S**, Heimo Zobernig has played a multilayered game, using a system of his own devising to pit various historical references, media, and artmaking strategies against one another. Deploying a reduced formal language based on basic geometric shapes, simple materials, furniture, and Helvetica typefaces, Zobernig explores art's relationships to design, architecture, theater, and the public sphere. At first glance, the objects in his exhibitions can seem like laboratory apparatuses primed for an experiment, but the function of the individual elements is never entirely unambiguous. Something that appears pictorial might turn out to be a sculptural construction, only to fade into the background a moment later as the institutional or gallery space itself is laid bare; or else it might become a video projection surface, or a support for neon pieces.

This diversity of outcomes could be seen in four shows on view this past spring: The rooms of the Kunsthalle Zürich primarily featured videos and sculptures bathed in ambient red neon light, while his recent show at Friedrich Petzel Gallery in New York contained almost exclusively pictures, as is typical for Chelsea; at Galerie Meyer Kainer in Vienna, Zobernig thematized the relationship between painting and theatrical staging, and finally, in a show on view through mid-June at the Essl Museum outside Vienna, he addresses the relations between small and large objects, between model and space. All four presentations taken together form a sort of superretrospective: They not only provide an overview of his past work but also indicate the range of what can be signified by the format and presentation of an exhibition.

Zobernig studied set design in Vienna, after which he worked in various theaters until, in 1980, he put together his first artworks, postdramatic actions in which theater served as a medium-transcending conceptual framework that rendered visible the ideological dynamics of the art industry as if from the outside. He has since engaged in what one might call institutional critique from a bird's-eye view. In this way, Zobernig has been able to unite what Benjamin H. D. Buchloh



Below: View of “Heimo Zobernig,”  
2011, Galerie Meyer Kainer,  
Vienna. Photo: Tina Herzl.



Right: Heimo Zobernig, Untitled,  
1987, oil on cardboard, 4 x 4 x 2”.



calls the traditions of “allegorical procedures” with strategies of “parody and appropriation,” or, to put it more pointedly, to bring together Michael Asher and Martin Kippenberger. In this free-wheeling play with the genealogies and sensibilities of critical modernity, Zobernig’s interventions are interspersed with carefully orchestrated slipups, dissonances, and productive misunderstandings. The titles of shows are written incorrectly, for instance; plates are shifted during the printing process; hierarchies of “good” and “bad” taste are upended. For some exhibitions, Zobernig intentionally disrupts the ostensible minimum requirements for the presentation of art. At the Essl Museum, for example, a group of paintings are mounted on sliding walls within a metal cage, as if they were in storage: They are literally behind bars. Regardless of the humor of their presentation, such gestures always involve the violation of boundaries; the awkwardness that ensues makes these boundaries visible and reveals our aesthetic prejudices.

To some extent, Zobernig’s art displays a paradoxical desire to dissect a joke. His transgressions are not straightforward parodies, however, and unlike Kippenberger’s projects, they are not defused in a liberating punch line. It is, rather, as if Zobernig were trying to systematically use the production of error as a tool of analysis. The resulting embarrassment depends, on the one hand, upon the emotional investment of both artist and viewer, while on the other, it reveals unconscious aesthetic and social codes. Zobernig’s mode of institutional critique is not merely an intellectual game that might run aground in a navel-gazing metareflection on the art industry; instead it is a means of maneuvering through various ideological dynamics as they have played out in recent art history, or navigating trends and processes of canon formation (as well as what is excluded from them). Zobernig’s work pushes you to the point at which you are forced either to get involved and take a stand—or else to be satisfied with mere commentary.

—Achim Hochdörfer



Heimo Zobernig, Untitled, 2009, steel. Installation view, Essl Museum—Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg, Austria. Photo: Georg Petermichl.



Heimo Zobernig, Untitled, 2007, Swarovski round stones and acrylic on linen, 29 1/4 x 19 1/4”.

**WE GENERALLY EXPECT ARTISTS** to have a position: to stick their necks out and create something that then stands there, vulnerable to attack. The opposite of this is refusal or failure, the unproductive artist. Isn't it seductive to consider a nonaction that is nonetheless productive—just living one's life, allowing something to happen that was never intended? By way of example, let's consider that moment of uncertainty upon waking that leads to our suddenly leaping out of bed to do something. I ponder the question of whether I should get up or not; and while I am still thinking it over, I've already gotten out of bed without realizing it and have missed this transitional moment. How and from where does this thing we call intention or inspiration arrive? Can we catch up with it by an act of self-reflection? Or is art a matter of submitting unconstrainedly to constraints? Sometimes I read about the psychic and neurological aspect of human nature, the relationship between consciousness and the unconscious. I find it surprising, for instance, that this moment of waking, brought about by some sound or other, induces a reversal in the temporal structure of our dreams. In the briefest of moments, a story is constructed that retroactively leads up to this sound. Around 1980, I built a machine using a film camera, a light, and a timer set to awaken me

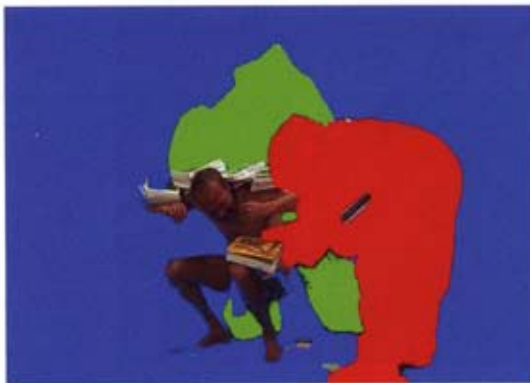
repeatedly during the night. The period of time I felt was passing between the moment of waking and my reaching for the camera to turn it off seemed to me unbearably long. But the film document shows that it lasted only a fraction of a second.

It may be that I am a person who thinks very analytically. Sometimes what I'm doing seems like engineering or research. That's one side of things. On the other hand, interesting results often come from making leaps rather than following a step-by-step process—that is, when ideas arrive by surprise. This explains the great pleasure we take in absurd, spiritual constructions. In the early works I made for the theater in collaboration with other young artists, we picked out the most difficult stories possible in order to interpret them visually: the temptation of Saint Anthony, for example, or the book of Revelation. How can these crazy visions be represented? For me, the solution lies in reversal: creating an atmosphere in which showing as such is rejected and instead placeholders are created that will call up these stories obliquely, keeping the metaphoric and symbolic on the outside, but only in order to reveal how unavoidably they keep slipping back in. If I put myself in a particular situation—as in one video where I'm naked with a blue sausage, say—I am

creating abstract elements. We have a blue sausage one hundred meters long, I'm naked, and I'm quoting the form of a Greek figure, wearing a wig whose shape recalls a Greek sculpture. These are all more or less abstract ingredients that then, in context, produce the effect of an aesthetic expression. No snakes, no Greeks, no pain—and nonetheless the entire Laocoön story is there.

Making things intentionally means raising a statue, placing something front and center. So-called installation art may blur the boundaries between objects and their surroundings, but the objects and materials being used nevertheless remain, for the most part, positive acts of placing that define space as a neutral container. I prefer to speak of a *display* in which the atmosphere of the entire surrounding area becomes the material. The display concept struck me in the early 1990s as a suitable basis for a new way of thinking about sculpture: I no longer make sculpture because it is already there. I look at a place and can see how it moves me, disciplines me, what feelings it summons. And of course the part that interests me is the matter of form-giving: on the one hand, in the sense of a free interpretation of the fundamental Marxist principle that physical objects influence people's behavior, and on the other, in terms

Just as simple abstract means suffice in painting to produce the illusion of pictorial space, in sculpture it's often almost unavoidable for the work to take on the character of an anthropomorphic interlocutor.



Heimo Zobernig, Nr. 24, 2007, still from a color video, 14 minutes 22 seconds.



Above: Heimo Zobernig, Untitled, 2006, acrylic on canvas, 39 1/2 x 39 1/2".

Below: Heimo Zobernig, Untitled, 2010, plaster, cotton, wood, particleboard, 89 1/2 x 41 1/2 x 29 1/2".

of the relationship between art and design that Dan Graham formulated hyperbolically with his notion of "art as design/design as art." Admittedly, things go wrong when the engagement with art spaces gets out of hand and the space of display finds itself excessively loved. This is what happened with institutional critique in the '90s: It turned into an affirmation of the institution. I wanted to avoid this. I wasn't so much interested in providing suggestions for improving things as in just observing the situation—I'm not the improvement director, or anything like that. What's important isn't the love of institutions but rather of art itself—through which institutions can themselves be created. This can be done the way we build relationships, or like at a Kippenberger party. It can be done with violent arguments, or as a lovefest. In this way it might be possible to bring together many things that appear irreconcilable in institutional critique. As for my own approach, you could call it a dystopian institutional critique, resembling a set of rules for a game. But seeing art as a game is not equivalent to a position of cynical parody. Quite the contrary: The ideal game necessarily inscribes an ethics. If everyone stuck to the rules, our lives could be infinitely enriched. This isn't going to happen; it's a utopian promise that can't be kept. What's at stake

in this game is, among other things, communication. The failure to communicate makes one an ass.

In order to make all these things visible and legible I avail myself of the usual media. I have no interest in multimedia clutter, where quantity usually wins out over quality and you can go badly astray. Sometimes like just looking at the paintings and forgetting about the space that surrounds them. To make this clear, in my last show at Friedrich Petzel in New York I exhibited only pictures in the main gallery, while at the show taking place at the same time at the Kunsthall Zürich, I didn't show any paintings at all. Just a simple abstract means suffice in painting to produce the illusion of pictorial space, in sculpture it's often almost unavoidable for the work to take on the character of an anthropomorphic interlocutor. In the second room at Petzel I had two sculptures, and for one of them I twined a ghostly, informal figure through a shelf. This is an unexpected hiccup in my oeuvre. Something mysteriously alive entered in, to uncanny effect. I've found such encounters fascinating for almost thirty years now, and it's only been a couple of years since I first gave these modified mannequins a whirl. Who knows? Maybe they could be something for my late work. □

Translated from German by Oliver E. Dryfus.



Kirsty Bell, "Stumme Dimmer, Showroom Dummies", FRIEZE Summer 2011.

# frieze<sup>d/e</sup>

Zeitgenössische Kunst und Kultur Contemporary Art and Culture

Sommer Summer 2011

Deutsch/English  
Ausgabe/Issue 1

Galerie  
Chantal Crousel

**Boris Groys**  
über Selbstenthüllung  
*on Self-Exposure*

**Künstler oder Berliner?**  
*Artist or Berliner?*

Eine Gesprächsrunde mit / A Roundtable with  
Maja Bajevic, Carson Chan, Annika Eriksson, Olaf Nicolai

**Henrik Olesen**  
**Susanne Kriemann**  
**Max Frisinger**  
**Heimo Zobernig**

DE €8,50 AT €9 CHF 11



Galerie  
Chantal Crousel



# Stumme Diener Showroom Dummies

**Heimo Zobernig** spricht mit *Kirsty Bell* über seine Skulpturen, Gemälde und Videos aus drei Jahrzehnten – und über Rotlicht, Schaufensterpuppen und die Literaturhinweise Oswald Wieners

**Heimo Zobernig** talks to *Kirsty Bell* about his sculptures, paintings and videos from the early 1980s to the present – and about red light, mannequins and Oswald Wiener's literary sources



Von links nach rechts  
From left to right:

**Ohne Titel**

Untitled  
2010  
Polyester-Figur,  
transparente Spiegelfolie,  
Stahl, Lampe / Polyester  
figure, transparent mirror  
foil, steel, lamp  
228-60-60 cm

**Ohne Titel**

Untitled  
1986  
Kunstharzlaek, Karton  
Synthetic-resin varnish,  
cardboard  
182-66-66 cm

**Nr. 24**

No. 24  
2007  
Standbild / Video still

Das Jahr 2011 begann für Heimo Zobernig mit fünf Einzelausstellungen: Galerieausstellungen in Antwerpen, New York und seiner Heimatstadt Wien sowie Einzelausstellungen im Essl Museum in Klosterneuburg vor den Toren Wiens und in der Kunsthalle Zürich. Für einen Künstler, dessen Werk sich so intensiv mit den Strukturen des Ausstellungsmachens auseinandersetzt, ein enormes Unterfangen. Oder eher eine konzeptuelle Masche?

Zobernigs Einzelpräsentation in den temporären Räumen der Kunsthalle Zürich, dem Museum Bäregasse, war zugleich die Eröffnungsausstellung in den beiden im Stadtzentrum gelegenen, aneinandergrenzenden vierstöckigen Barockhäusern aus dem 17. Jahrhundert. Zobernig zeigte hier nur ausgewählte Skulpturen und Videoarbeiten der letzten 25 Jahre – und kein einziges Gemälde, obwohl die Malerei seit den frühen 1980er Jahren einen wichtigen Bestandteil seiner Praxis ausmacht. Fraglos hat diese Beschränkung etwas mit den räumlichen Gegebenheiten dieser

denkmalgeschützten Gebäude mit ihren holzgetäfelten oder stuckverzierten Decken, den wohnraumgroßen Zimmern, Keramiköfen und den mit Türöffnungen und Fenstern durchsetzten Wänden zu tun. Zentral war auch Zobernigs Entscheidung, eine Arbeit wieder aufzunehmen und weiter auszuformulieren, die er 1994 für Albert Oehlens Ausstellung „Jetztzeit“ in der Kunsthalle Wien produziert hatte: Damals hatte Zobernig rote Neonröhren im Ausstellungsraum installiert und so eine nicht unwesentliche Wahrnehmungsbarriere geschaffen, die es schwierig machte, Oehlens Malerei adäquat zu betrachten. In Zürich war jeder Raum des Museums Bäregasse mit roten Neonröhren beleuchtet, was einerseits eine kohärente und dramatische Lösung für die Nutzung dieses historischen Gebäudes als Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst darstellte, während es andererseits die Wahrnehmungsbedingungen für seine Skulpturen produktiv in Mitleidenschaft zog. So unterstrich die Lichtregie die Art und Weise, in der seine Arbeiten selbst durch ihre billige



Materialität (häufig Pappe, Styropor oder MDF) und ihre mal aus dem Minimalismus, mal aus Inneneinrichtung und Ausstellungsarchitektur geläufigen Strukturen Fragen der Oberfläche und formalen Autonomie aufwerfen.

Diese Form der pragmatischen Entscheidungsfindung taucht immer wieder auf bei Zobernig, dessen Arbeiten häufig aus Zufällen produktives Kapital schlagen. Das biografisch prägendste Beispiel ist vielleicht seine Entscheidung, sich an der Wiener Akademie der Künste im Bereich Bühnenbild einzuschreiben, nachdem er in der Malereiklasse abgelehnt worden war. Diese unorthodoxen Anfänge haben sicher gestellt, dass disziplinenübergreifende Kontaminationen zu einem zentralen Merkmal der Arbeit Zobernigs wurden; er setzt sich mit fundamentalen Fragen der Abstraktion auseinander, mag es sich dabei aber nicht verkneifen, diese mit Anleihen aus Performance, Innenarchitektur und Möbel- oder Ausstellungsdesign zu verunklären. Das ewig wiederkehrende Figur-Grund-Problem in der Malerei ist selbst ein Kernthema; der Grund (insbesondere die grelle Farbe des blauen, roten oder grünen Hintergrunds, der in der Farbstanz-Video-technik eingesetzt wird) nimmt eine entscheidende Stellung ein, während häufig als zu vernachlässigend angesehene Objekte – das Bücherregal, der Konferenzstuhl, der Sockel – zu Hauptfiguren werden, denen der Status einer autonomen Skulptur zugewiesen wird. Tatsächlich wurde in der Kunsthalle Zürich die Beleuchtung, die normalerweise kein expliziter Aspekt von Ausstellungen ist, zum Protagonisten, wenn auch mit einer machiavellistischen Wendung: Die von Zobernig ausgewählten roten Neonlichter beleuchteten die Arbeiten weniger, als dass sie sie gerade noch sichtbar bleiben ließen.

Bei Zobernig kommt bestimmten Formen, Materialien und Strategien immer wieder eine Schlüsselrolle zu; so gewinnen Arbeiten, die zunächst

kryptisch, wenn nicht gar leichtfertig erscheinen mögen, mit zunehmendem Wissen um ihre Vorläufer an Dichte und Gewicht. Mit der Zeit wird diese Form der Selbstreflexivität ein weiterer kontingenter Faktor, der die Objekte und Malereien davor bewahrt, einfach nur das zu sein, als was sie auf den ersten Blick erscheinen. Seit den 1980er Jahren ist Zobernig mit Ausstellungen in Kontinentaleuropa äußerst präsent und genießt im deutschsprachigen Raum hohes Ansehen (seit 2000 ist er Professor an der Wiener Akademie, 2010 gewann er den renommierten Friedrich Kiesler-Preis). Außerhalb Europas jedoch ist er bislang weit weniger bekannt – was der Anerkennung seiner Arbeit eine gewisse Schlagsseite verleiht.

Vielleicht führt auch der spezielle Charakter seines Oeuvres selbst – eine durch ihre Kontingenz verkomplizierte, selbstreflexive Abstraktion – zu dieser gespaltenen Form der Anerkennung. Jedes Werk spielt die ihm zugewiesene Rolle – die Skulpturen agieren ihre eigene Unbeholfenheit aus, die Videos sind in ihren Wiederholungsschleifen gefangen, die Malereien übermitteln ihre kompositorische Struktur, die Bühne stellt ihr tautologisches Selbst zur Schau – und wartet gespannt. Der Künstler und Medientheoretiker Peter Weibel bringt es in einem 2010 vom CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux publizierten Katalog auf den Punkt: „Im Gegensatz zur Postmoderne übercodiert [Zobernig] nicht, er untercodiert.“ Es ist am Publikum, wo auch immer es sein mag, den Code zu bestimmen.

**Kirsty Bell** Simultaneität taucht in deiner Arbeit in verschiedenen Formen auf, sei es in der parallelen Verwendung unterschiedlicher Medien, sei es in der Konkurrenz verschiedener Bedeutungen innerhalb ein- und derselben Arbeit. War es ebenfalls eine strategische Entscheidung, so viele Ausstellungen gleichzeitig stattfinden zu lassen?

Bilder auf beiden Seiten  
Images on both pages:

**Oben Titel**  
Untitled  
Ausstellungsansichten  
Installation views  
Essl Museum,  
Klosterneuburg, 2011

**Helmo Zobernig** Es war sicher ein Zufall, dass alle diese Ausstellungen so dicht zusammengekommen sind, also kein überlegter Strategieplan. Aber es kam mir dann doch sehr entgegen, weil mein Atelier wegen Umbau zur Zeit nicht benutzbar ist und ich auf diese Weise meine Lagerprobleme lösen konnte. Diese Umstände haben mir also vorgegeben, die Dinge auf die Ausstellungsorte zu verteilen. Es ist vielleicht damit vergleichbar, wie schwer es sein kann, auf einer leeren, weißen Leinwand mit dem Malen zu beginnen; wenn es da aber schon Spuren gibt, dann ergibt sich alles weitere wie von selbst.

**KB** Obwohl deine Ausstellung in der Kunsthalle Zürich mehr oder weniger chronologisch aufgebaut ist, war ich überrascht von der Reformulierung bestimmter zentraler Ideen oder Arbeiten aus deinem Oeuvre: bemalte Pappsäulen oder -pfeiler; Objekte, die wie Tische oder Sockel aussehen; sogar das Display für die jeweiligen Videoarbeiten war identisch, das ja auch selbst als „unbetitelt“ Arbeit von 1989 ausgewiesen war, bestehend aus einem Hantarex Monitor und einem Tisch. All diese Schlüsselthemen kann man durch die gesamte Ausstellung verfolgen...

**HZ** ...die natürlich durch die spezielle Situation eine neue Formulierung bekommen. Auch wenn es jetzt Arbeiten sind, die aus verschiedenen Zeiten stammen und auch eine Chronologie möglich ist, so sehe ich das nicht als eine Retrospektive. In einer Retrospektive würde man sich mehr bemühen, die Arbeiten zu kontextualisieren oder zumindest den Kontext, in dem sie entstanden sind, irgendwie auch zu erzählen. Das ist in Zürich ganz und gar nicht der Fall, weil die Umstände dieses Bärenmuseums so dominant sind, dass die Arbeiten in ein ganz neues Licht gestellt sind, sprichwörtlich.

**KB** Die roten Neonröhren waren auch ein zentraler Beitrag zu einer Installation, die du 1994 gemeinsam mit Albert Ohlen gemacht hast...





**HZ** Das Statement mit dem farbigen Licht und der Malerei von Albert war sehr viel eindeutiger in diesem Zusammentreffen: Wie kann man Malerei einer Prüfung unterziehen, indem man nur durch das Rotspektrum einen ganz anderen Blick auf diese Bilder hat. Können die Bilder unter diesen Bedingungen bestehen? Natürlich waren auch historische Momente überlegt, man denke an Picassos *Guernica* (1937), das er unter dem Schock und Eindruck des Bürgerkriegs gemalt hat und das die Schönheit der Farbe ausschließt und sich auf schwarz, weiß, grau beschränkt, um die Drastik des Unglücks zu schildern. Das ist ein Grundmotiv in einer engagierten Kunst, die etwas will, die etwas bewirken will. Das war eines von diversen Motiven, die Malerei unter schwierigen Bedingungen zu zeigen.

**KB** Hattest du bei der Beleuchtung im Museum Bärengasse den gleichen Gedanken?

**HZ** Ja, es war so, dass das Haus keine seriöse Beleuchtungseinrichtung hatte, dass eine Beleuchtung erst zu überlegen war, und jetzt ist dieses Problem durch meine Ausstellung etwas aufgeschoben worden. Es gab nur improvisierte Lampen und Vitrinenbeleuchtungen. Da war mein Gedanke: Wenn etwas schon sehr schlecht ist, dann kann man die Bedingungen noch schlechter machen. Und dieses Haus kann etwas,

**„Warum stellt sich mit Weglassen des Überflüssigen keine Eindeutigkeit her? Die Ausstellung, in der alles weg war, gab es, aber das Problem des Eindeutigen war nicht gelöst.“**

was andere Ausstellungsräume nicht können: Um eine ausgesuchte Lichtstimmung zu erzeugen, muss man eben verdunkeln. Dieses quasi typische Schweizer Haus hat Holz-Fensterläden, die man alle schließen kann. Und es ist sicher auch ein schönes Moment, das Haus einmal so verschlossen und hermetisch vorzuführen. Außerdem stehen ähnliche alte Häuser oft so isoliert an Orten, wo kein übliches modernes Geschäftstreiben ist, und werden eventuell in ein Rotlichtmilieu übernommen. Dieses freistehende Haus in dieser Umgebung hatte den Charakter eines „Moulin Rouge“. Diese „roten Mühlen“ sind Orte des Eskapismus, wo man seinen Wünschen und seinem Begehren nachgeht, außerhalb des alltäglichen Lebens, den Wegen des täglichen Geschäfts.

**KB** Auf der einen Seite gibt es in deinen Arbeiten den Wunsch nach Struktur und indexikalischer Systematisierung, auf der anderen Seite widersetzen sie sich jeglicher strikten Kategorisierung und schweben häufig zwischen Bühnendesign und Malerei oder zwischen minimalistischer Skulptur und alltäglichem Objekt.

**HZ** Das Bemühen um Abstraktion ist ein grundsätzliches und da scheint es mir natürlich ganz wichtig, alles Überflüssige wegzulassen. Also, das Bemühen ist groß, aber es wirkt immer wieder irgendetwas entgegen, das

Material oder die Inhaltlichkeit stört das immer wieder. Das ist quasi die Befragung: Warum stellt sich mit weniger keine Eindeutigkeit her, in der Kunst, der Malerei? Es gab eine Zeit in den frühen 1990er Jahren, da habe ich mich darum bemüht, ganz ans Ende zu kommen, habe mich ans monochrome, weiße Bild herangearbeitet, das nicht mal mehr gemalt wird, sondern nur mehr die grundierte Leinwand ist. Diese Ausstellung, in der alles weg war, hat es gegeben, aber damit war das Problem des Eindeutigen nicht gelöst.

**KB** Der Widerstand der Objekte gegen die Abstraktion führt zu einer Art gegenseitiger Verunreinigung, die auch durch die Gegenüberstellung von Videos mit Skulpturen oder Malereien betont wird.

**HZ** Ja, als ich begonnen habe, meine Ausstellung sozusagen unrein zu machen, so dass man nicht nur auf Skulpturen oder Bilder trifft, da habe ich das Video dazugenommen, als eine Art Kommentarebene, die die Mängel in Sachen Reinheit der Medien herausstellt. Was bei einem fehlt, das wird durch etwas anderes eingelöst. Das Videobild kann etwas, was das Malereibild nicht kann, da tritt bei mir das Anthropomorphe auf, also der Mensch.

**KB** War es klar, dass du der Hauptdarsteller sein würdest?



Ohne Titel  
Untitled  
2002  
Diverse Materialien, Karton  
Mixed media, carton  
170×41×41 cm

**HZ** Es ist so, dass ich, noch während ich an der Akademie studierte, mit einem Freund begonnen habe, Performances zu machen. Bei der Performance-Reihe, die ich mit meinem damaligen Freund Alfons Egger erarbeitet habe, war das Moment des Flüchtigen natürlich ganz wichtig. Nach der Aufführung ist da nichts mehr. Für die Fragen - Dokumentation oder nicht. Publikum ja oder nein - war Video die Lösung. So konnte ich im Atelier machen, was ich wollte - ohne Termindruck oder Publikumsstress - mit einem Medium, das relativ unpräzise zu benutzen ist. Die Videos haben eher den Charakter von aufgezeichneten Handlungen, die nicht großartig filmisch strukturiert sind, es ist ja in den meisten Fällen eine statische Kamera, die auf etwas Bewegtes blickt.

**KB** Slapstick ist in deinen Videoarbeiten sehr ausgeprägt...

**HZ** Humor ist wichtig. Der Witz kann ja etwas Besonderes, da er von etwas handeln kann, was man vielleicht gar nicht versteht. Und trotzdem gelingt es dem Witz, so was wie Verstehen herzustellen, nämlich wenn es gelingt, dass man darüber lachen muss. Der tiefere Sinn bleibt eventuell versteckt.

Ein gelungener Witz ist manchmal schöner als ein logischer philosophischer Schluss.

**KB** Bestimmte zentrale Aspekte tauchen über einen längeren Zeitraum immer wieder auf; Arbeiten werden in verschiedenen Kontexten immer wieder verwendet. Diese wiederkehrenden Fluchtlinien scheinen nahezuzeigen, dass deine Arbeit sich weniger linear als vielmehr in einer spiralförmigen, selbstbezüglichen Bewegung entwickelt.

**HZ** Ich kann nicht sagen, welche Vorgehensweise gewinnt, ich muss mich da auch zurücklehnen und beobachten, was da vorliegt. Ich sehe ja auch, dass nicht alles möglich ist, alles egal ist. Es gibt für mich Entwicklungen, die in einer Chronologie sichtbar werden. Wie wirkt sich etwa ein Gedanke, den ich schon mal gefasst habe auf weitere Entscheidungen aus? Die Frage nach Folgerichtigkeit ist schon eine Sache, der ich versuche nachzugehen. Ich vermute da kein Chaos. Natürlich haben mich in meinen frühen Jahren die Wiener Positivisten und deren Interesse für den Behaviorismus sehr interessiert und begeistert. Da gibt es ein Buch, einen Roman - *Die Verbesserung von Mitteleuropa* von Oswald Wiener (1969) - in

dem er im Anhang eine sehr umfangreiche Literaturliste anführte und dazu voranstellte, wie gerne er auch noch alles andere Gehörte, Gesehene usw. aufgenommen hätte, quasi um einer späteren Generation die Möglichkeit zu bieten zu erforschen, wie dieser Text zustande gekommen ist. Da wäre so eine Idee zu finden, wie künstlerische Arbeit erklärt werden könnte. Reverenz und Referenz, Respekt und Bezugnahme auf Historisches sind Umstände, die bewusst und unbewusst wirken. Wie wir wissen, wenn man nur ein bisschen zu weit von diesen Wegen abweicht, ist man schon außerhalb der Kunstwahrnehmung, dann wird es nicht Teil der Diskussion, ist vielleicht existenziell, aber ergibt keine Existenz, führt zu einer Subexistenz, einer Liebhaberei oder einem Hobby.

**KB** Einige Feinheiten deiner Arbeit mögen für ein nicht deutschsprachiges Publikum verloren gehen: Wenn sie nicht erkannt werden können, setzt das die Arbeiten nicht dem Risiko genau jener von dir erwähnten „Subexistenz“ aus?

**HZ** Die Ironie oder der Humor ist ja nur ein Aspekt, ein Vermittlungsmoment, ist nicht zentral für das Verstehen. Trotzdem bin ich immer neugierig, wie Übersetzungsfehler auf die Arbeit Einfluss nehmen. Diverse Missverständnisse können ja produktiv werden. „Abstraktion als Weltsprache“, eine Parole der 1950er Jahre, hat ja große Hoffnungen in das Universelle des Visuellen gesetzt. Nun wissen wir, wie kultur- und kontextabhängig auch das ist, aber wer will schon immer zwischen den Zeilen lesen...

**KB** Deine Arbeiten erscheinen fast hermetisch in ihren sorgfältig geplanten, konzeptuellen Strukturen, die dem Zufall wenig Raum geben.

**HZ** Das hat eben so einen Charakter; wenn man sich eine empirische Gewissheit verschaffen will, dann muss man das Experiment wiederholbar machen. Also wenn das jetzt zu sehr ein Chaos ist und alles reinhängt, dann kann man Wirkungen schlecht beurteilen, herausfiltern, weil sie immer gestört sind. Erzeuge also bereinigte Bedingungen, aber tue es in dem Bewusstsein, dass es schwer ist, so eine Reinheit überhaupt herzustellen. Wenn man einen Tisch in die Mitte eines Raumes stellt, dann kann man schon im relativen Verhältnis seine Wirkungen feststellen. Was passiert? Wie teilen sich dann Betrachter im Raum auf, weil dieses Objekt da in der Mitte einen Platz annimmt und wie verhalten sie sich in Bezug darauf? Und gerade bei so einem scheinbar einfachen Ding wie einem Tisch ist es interessant, wie darauf im Unterschied zu einer Skulptur reagiert wird, dass sofort die Hände draufgelegt werden, weil wir das sofort als etwas alltägliches, nützliches in Gebrauch nehmen, Gläser und Blumen darauf stellen...

**KB** Wie kam es dazu, dass du Schaufensterpuppen verwendet hast?

**HZ** Ich weiß es nicht mehr so genau, aber ich probier mal so eine Geschichte zu erzählen. Aus irgendeinem Grund habe ich mich bemüht, vor ca. 30 Jahren eine Schaufensterpuppe zu bekommen, habe aber aus Geldmangel in dieser Zeit nur billige Fragmente zusammenbekommen – einen Unterleib, einen Arm usw., aber keine ganze Figur – und wusste nicht, was damit werden soll. Diese Teile habe ich halt so durch meine diversen Studios mitgeschleppt und irgendwann verloren. Dann viele Jahre später – und wieder weiß ich nicht warum –, gerät eine Schaufensterpuppe in mein Atelier. Jedenfalls habe ich eine Entdeckung gemacht, die mich sehr überrascht hat: dass die Gegenwart dieser Puppe die Gegenwart von etwas Lebendigem in meiner Wahrnehmung ausgelöst hat. Ich habe mich im Atelier, besonders in so Dämmerstimmungen, nicht mehr alleine gefühlt, für Augenblicke. Das Wiederkehrende und Intensive dieser Empfindung hat mich schwer beschäftigt. Dieser Moment, indem ich ein bisschen abwesend bin, und – „da ist doch jemand“, doch nur diese Puppe...

**KB** Unheimlich...

**HZ** Ja, es ist absolut unheimlich. Dieses „lebendig oder nicht“, so eine seltsame Sache. Was können andere Gegenstände in gleicher Größe im Vergleich? So wurde die Puppe immer interessanter.

**KB** Hat sich das wie ein großer Schritt angefühlt, die menschliche Figur neben den geometrischen Maleisen oder minimalistisch wirkenden Skulpturen einzuführen?

**HZ** Es war schon so was wie ein Einfall notwendig. Von der Figur zur Abstraktion – von der Abstraktion zur Figur. In meinem Atelier hat vor meiner Zeit ein klassisch-moderner Bildhauer gearbeitet, Joannis Avramidis, der hat die Menschenfigur in Meridiane gegliedert, abstrahiert und Rotationsformen daraus gemacht. Daran angelehnt habe ich ein Video gemacht, in dem mein Körper durch blaue Klebestreifen-Meridiane zerfällt und sich durch den blauen Videoraum bewegt. Die geometrischen Muster dafür habe ich auf dieser ersten Puppe ausprobiert. Damit war der Weg in die Ausstellung geöffnet.

**KB** Als ich eine Schaufensterpuppe in der Nähe einer Skulptur entdeckte, die wie ein Bücherregal aussah, erschien sie wie eine weitere standardisierte Einheit, wie ein weiteres Regal. Sie sah gar nicht so fremdartig aus, wie ich es möglicherweise erwartet hätte.

**HZ** Die Proportionen eines Bücherregals folgen doch sehr denen der menschlichen Figur. Oder denken wir an den Kleiderschrank. Das ist ein schöner Topos. Kleider reinhängen oder Bücher draufstellen – das kann der „Stumme Diener“, Stellvertreter oder Wächter. Im *Video Nr. 24* (2007) breche ich unter der Last dieser Aufgaben und viel Farbe zusammen.

**„Wenn etwas schon sehr schlecht ist, dann kann man die Bedingungen noch schlechter machen.“**

**KB** Es stellt sich auch ein tautologisches Verhältnis ein zwischen dem Betrachter und einer Skulptur, weil dieses figurative Element enthält. Du siehst, und wirst angesehen.

**HZ** Ja, man fühlt sich beobachtet. Diese architektonischen Regalskulpturen mit den Puppen darin wachen über die Rückstellung der geliebten Bücher. Dann habe ich mit diesen Figuren Diverses probiert. Einer Schaufensterpuppe meine Physiognomie anmodelliert, das Geschlecht verändert, die Schambereich wie eine Strumpfhose gestaltet oder die Brüste abgenommen. Die Figuren in Zürich sind einigermaßen neutral. Schaufensterpuppen sind meist sehr dem Geschmack der jeweiligen Zeit entsprechend gestaltet vom Haarschnitt bis zur Haltung. Aber es gibt natürlich auch so eine Idee von einer idealen Durchschnitts-Schönheit, so eine Art Klassizismus im Design dieser Puppen. Das fand ich interessant – Klassizismus, da man eine gewisse Berührungsangst, kommt aber in die künstlerische Arbeit, dort, wo die Wiederholung der eigenen Arbeit auftaucht.

**KB** Während sich die Züricher Ausstellung auf die skulpturalen Aspekte deiner Arbeit konzentrierte, wird die Ausstellung im Essl Museum eine stärker architektonische Form annehmen und Fragen des Displays oder der Bühne als Ausstellungsstrategie in den Vordergrund rücken. Beide Ausstellungen scheinen auch endgültige

„Ohne Titel (In Red)“  
Untitled (In Red)  
Ausstellungsansicht  
Installation view  
Kunsthalle Zürich,  
Museum Bäregasse, 2011



Lesarten deiner Arbeit abwehren oder zerstreuen zu wollen. Warum diese Abwehrstrategie?

**HZ** Einerseits haben sich Entscheidungen aus den eingangs erzählten Umständen ergeben, andererseits folge ich auch gerne intuitiven Impulsen, die ich gar nicht rationalisieren mag. Im Essl Museum zeige ich ganz kleine ältere Skulpturen in einer großen, raumfüllenden neuen Installation mit der Einladung an diverse Musikperformer und -performerinnen, auf einer Bühne aufzutreten. Zentral ist dabei ein roter Vorhang, der vor drei Jahren im MUMOK auf der Bühne zu sehen war, im Rahmen der Performancereihe „Nichts IST AUFREGEND. Nichts IST SEXY. Nichts IST NICHT PEINLICH.“, in meinem Beitrag *Heimo Zobernig erklärt seinem Double, wie man eine Performance macht*. Dieser Vorhang war dann in der Tate St Ives, der Gulbenkian Foundation Lissabon und ganz groß im CAPC in Bordeaux. Nun hab ich auch die Gelegenheit, eine Auswahl von Texten, die für diese Ausstellungen entstanden sind, in einem Katalog zusammenzubringen... Wiederholung der eigenen Arbeit...  
*Übersetzung Einleitung, Fragen: Daniel Picot*

For Heimo Zobernig, 2011 began with five solo exhibitions: gallery shows in Antwerp, New York and his hometown of Vienna as well as exhibitions at the Essl Museum in Klosterneuburg near Vienna and the Kunsthalle in Zurich. For an artist whose work engages so keenly with the structures of exhibition making, this seems like an enormous undertaking. Or is it a conceptual ploy?

Zobernig's solo show inaugurated the Kunsthalle's temporary premises in

the Museum Bäregasse, two adjacent, four-storey 17th-century baroque buildings in downtown Zurich. Zobernig exhibited only sculptures and video works selected from the last 25 years and none of the paintings which have been a staple of his practice since the early 1980s. No doubt the constraints of exhibiting in these listed premises – with their wood panelled or plasterwork ceilings, domestically scaled rooms, ceramic ovens and walls punctuated with windows or doorways – played a role in this decision. Crucially, he also decided to revisit a work made for an installation of Albert Oehlen's paintings in the show 'Jetztzeit' at Vienna's Kunsthalle in 1994: Zobernig installed red fluorescent lighting, which created a considerable hindrance to viewing Oehlen's work. In Zurich, each room in the Museum Bäregasse was lit with red fluorescent light, providing a coherent and dramatic solution for this historical building as an exhibition space for contemporary art, while casting into doubt the viewing conditions for his sculptures. The lighting accentuated how the works question aspects such as surface and autonomous form through their cheap materiality (cardboard, styrofoam or MDF) and their structures which recall Minimalism, furnishing or display.

Such pragmatic decision-making features repeatedly in Zobernig's work, where coincidence is often put to productive ends, the most formative example being the artist's enrolment in the set design department at the Academy of Fine Arts in Vienna after his application to the painting department was rejected. This unorthodox start ensured that cross-disciplinary contamination would become a cornerstone of

Zobernig's practice; he may wrestle with fundamental questions of abstraction but persistently confounds them with borrowings from performance, interior design, furnishing and display. The perennial painterly problem of foreground and background is itself a central theme. The background (especially the vivid colour of the blue, red or green screen used in chroma key video technology) takes on a role, while objects more often accorded negligible status – the bookshelf, the conference chair, the pedestal – become central players, re-designated as autonomous sculpture. Indeed, in Zurich, the lighting itself, not usually an explicit feature of an exhibition, was cast as a protagonist, albeit with a Machiavellian twist: Zobernig's choice of red fluorescents did not so much light the works as render them barely visible.

Zobernig often revisits certain key forms, materials and strategies: works that may initially appear cryptic, if not flippant, grow in density and weight with greater knowledge of their predecessors. Over time, this self-reflexivity becomes another element of contingency, preventing the objects and paintings from being simply what they appear to be. Zobernig has exhibited prolifically throughout continental Europe since the 1980s and is an authoritative figure in the German-speaking world (he has been a professor at the Academy in Vienna since 2000 and won Austria's prestigious Friedrich Kiesler prize in 2010). Yet he remains less well known outside Europe – a situation that has led to a somewhat lopsided appreciation of his work.

Perhaps the nature of his work – self-conscious abstraction complicated by its contingency – supports this split appreciation. Each work performs

„Ohne Titel (In Red)“  
Untitled (In Red)  
Ausstellungsansicht  
Installation view  
Kunsthalle Zürich,  
Museum Bäregasse, 2011



its assigned role – the sculptures acting out their awkwardness, the videos locked in their repetitive loops, the paintings stating their compositional structure, the stage displaying its tautological self – and waits expectantly. As artist and media theorist Peter Weibel aptly put it in his contribution to a catalogue published in 2010 by CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux: 'in contrast to Post-Modernism, [Zobernig] does not overcode but undercodes.' It is up to the audience, wherever it may be, to determine the code.

**Kirsty Bell** Simultaneity appears in your work in various forms, through the different media used or concurrent meanings occurring within one work. Was it another kind of conscious simultaneity or strategic decision to have so many exhibitions taking place at the same time?

**Heimo Zobernig** The fact that all these shows came so close together was a coincidence, not a deliberate strategy. But it worked very well for me, as my studio is currently unusable due to building work, and this situation solved my storage problems. I was obliged by circumstance to divide things up between the exhibition venues. You can maybe compare it to the difficulty of starting to paint on an empty white canvas; if there are marks on it already, everything else unfolds as if of its own accord.

**KB** Although the Zurich show is more or less chronological, I was struck by a reformulation of certain key ideas from your *oeuvre*: painted cardboard columns or pillars; objects that look like tables or

pedestals; even the identical display for each of the different video works which is designated as an 'untitled' work from 1989 consisting of a Hantarex monitor and table. All of these themes may be traced throughout the exhibition...

**HZ** ... and are of course reformulated through the specific situation. Even if these works are from different periods which can be considered chronologically, I don't see it as a retrospective. In a retrospective, more effort would be made to contextualise the works, or at least to somehow mention the contexts in which they were originally made. This is not at all the case in Zurich because the conditions at the Museum Bärengasse are so dominant that the works appear in a totally new light, quite literally.

**KB** The red fluorescent light was also your key contribution to a joint installation with Albert Oehlen back in 1994...

**HZ** The statement with the coloured light and Albert's paintings was much clearer, in the combination: How can painting be subjected to scrutiny when the only available light is in the red range, giving a totally different view of the pictures? Does the work stand up under these conditions? Of course, there are also historical precedents, such as Picasso's *Guernica* (1937), painted under the shock of the Civil War; he avoided the beauty of colour and reduced the palette to black, white and grey to reflect the extreme nature of the disaster. This is a basic motif in a type of political art that wants something specific, that wants to produce an effect. That was one of several motives for showing painting under difficult conditions.

**'Instead of presenting painting and sculpture alone, I added video to expose the flaws in the supposed purity of media.'**

**KB** Did you have the same idea in mind with the light in Museum Bärengasse?

**HZ** Yes, the thing was that the museum didn't have a proper lighting system, the lighting problem still needed to be addressed, and dealing with it has now been postponed slightly by my exhibition. There were only improvised lamps and illuminated vitrines. And I thought: When something is already that bad, then you might just as well make the conditions even worse. And this building can do something other exhibition venues can't do: To create a specific light atmosphere, it must be possible to darken the rooms, and this more or less typical Swiss house has wooden shutters on the windows which can all be closed. It's an added attraction to be able to present the building closed and hermetic like this for once. Also, old buildings like this are often isolated in places far from the bustle of modern commercial areas and become integrated into red light districts. This free-standing house in this setting thus took on the character of a 'Moulin Rouge'. Such 'red windmills' are places of escapism where people follow their wishes and desires, outside of everyday life, off the paths of day-to-day business.

**KB** On the one hand, your works are driven by the desire for structure and indexical systematisation; on the other, they defy categorisation and often hover between set design and painting or between Minimalist sculpture and the quotidian object.

**HZ** The quest for abstraction is a fundamental endeavour, so it seems very important to me to omit all that is superfluous. A lot of effort is invested, but there's always something working against it, the material or some element of content keeps getting in the way. This is basically the question: why doesn't less lead to greater clarity, in art, in painting? There was a time in the early 1990s when I tried to get right to the end and worked towards a monochrome, white picture that isn't even painted, just a primed canvas. This exhibition took place, where everything was gone, but that didn't solve the problem of clarity.

**KB** The objects' resistance to abstraction leads to a kind of cross-contamination that is also underscored by the juxtaposition of videos with sculptures in the Zurich show.

**HZ** Yes, when I began to make my exhibition impure, so to speak, I presented not just sculptures and paintings but added video as a layer of commentary that exposed the flaws in the supposed purity of media. What's lacking in one is supplied by something else. Video images can do something a painted picture cannot; that's where the anthropomorphic, the human, appears in my work.

„Ohne Titel (In Red)“  
Untitled (In Red)  
Ausstellungssicht  
Installation view  
Kunsthalle Zürich,  
Museum Bärengasse, 2011





**KB** Was it clear you would be the main protagonist of your videos?

**HZ** While I was still studying at the Academy, I started making performances with a friend. In the performance series devised with my friend at the time Alfons Egger, the fleeting quality was of course very important. After the show, nothing remains. As for the question of whether or not to document, whether or not to have an audience, video was the solution. That way, I could do what I wanted in the studio – without time pressure or the stress of an audience – with a medium that can be used relatively unpretentiously. The character of the videos is more that of recorded actions, with no great filmic structure; in most cases, it's a static camera looking at something in motion.

**KB** Slapstick is very pronounced in your video works...

**HZ** Humour is important. A joke has a special capability because it can be about something one doesn't understand. And yet the joke manages to generate something akin to understanding, if it succeeds in making people laugh. The deeper meaning may remain hidden. A good joke is sometimes more beautiful than a logical philosophical conclusion.

**KB** Certain aspects come up regularly over longer periods, or works are reused in different contexts. These threads of reappearance suggest that your work develops not so much linearly but in a spiralling, self-contained way.

**HZ** I can't say which approach wins; I need to step back and look at what's there. I also see that not everything is possible or of equal value. To me, there are developments that become visible in a chronology. What, for example, is the impact of an idea I've already had on future decisions? The issue of consistency is certainly something I try to pursue. I don't assume chaos. In my early years I was of course very interested in and enthusiastic about the Vienna Positivists and their focus on behaviourism. There is a book, a novel, by Oswald Wiener – *Die Verbesserung von Mitteleuropa* (The Improvement of Central Europe, 1969) – he appended an in-depth bibliography and wrote how much he would have liked to include everything else he had heard, seen, etc., as a way of offering later generations the possibility of studying how this text came about. Perhaps this provides an idea of how the artistic process could be explained. Reverence and reference, respect and historical quotation are factors that exert a conscious and unconscious influence. As we know, if you stray even a little too far from the paths set by these factors, then the work is no longer perceived as art, it doesn't become part of the discussion, it may be existential, but it doesn't exist, it leads a sub-existence, as a private passion or hobby.

**KB** Some subtleties and jokes may be lost on a non-German-speaking audience. If they cannot be recognised, does your work risk leading this 'sub-existence'?

**HZ** Irony or humour is just one aspect, a communicative element, it's not central to understanding. Nonetheless, I'm always curious how translation

mistakes influence the work. Some misunderstandings can be productive. 'Abstraction as a lingua franca,' a slogan from the 1950s, pinned its hopes on the universal quality of the visual. Now we know how much this, too, depends on culture and context, but who wants to be forever reading between the lines...

**KB** Your works seem almost hermetic through their carefully thought-out conceptual structures which don't allow much space for accident or coincidence.

**HZ** If you want to obtain empirical certainty, the work has to be that way – you have to make the experiment repeatable. If there's too much chaos and if there are loose ends, then it's hard to judge and filter out effects because they're always disrupted. So you create adjusted, 'pure' conditions, but with the knowledge that it's difficult to achieve such purity. If you place a table in the middle of a room, then its effect can be gauged in relational terms. What happens? How do viewers position themselves throughout the space because this object occupies a central position, and how do they respond to it? And precisely with such a seemingly simple thing as a table it's interesting how people react to it in contrast to a sculpture, that people immediately put their hands on it, because we start using it, as a useful everyday object, putting glasses down on it and flowers...

**KB** How did you start using mannequins?

**HZ** I'm not entirely sure any more, but I'll try to tell the story. Around thirty years ago, I wanted for some reason to have a mannequin, but, due to a lack of money at the time, all I could get was cheap fragments – a torso, an arm, etc. – not a whole figure, and I didn't know what to do with them. I lugged them from one studio to the next and eventually lost them. Then, many years later – and once again, I don't know why – a mannequin turned up in my studio. In any case, I made a discovery that really surprised me: that the presence of this mannequin triggered in me an awareness of a living presence. For a split second or so in my studio, especially at dawn or dusk, I didn't feel alone. The recurrence and intensity of this sensation intrigued me. This moment when I'm slightly distracted and 'there's someone there,' but it's just this mannequin...

**KB** Uncanny...

**HZ** Yes, it's absolutely uncanny. This living or not, a strange business. What can other objects the same size do by comparison? So the mannequin became more and more interesting.

**KB** Did it feel like a great leap to introduce the human figure alongside geometric paintings or Minimalist-looking sculptures?

*Obne Titel*  
Untitled  
2009  
Acryl auf Leinwand  
Acrylic on canvas  
200x200 cm

**HZ** It did take something like a leap. From the figure to abstraction – from abstraction to the figure. Before I moved in, my studio was used by a classical Modernist sculptor, Joannis Avramidis, who divided the human figure into meridians, made them abstract and turned them into rotational mouldings. With that in mind, I made a video in which my body is split up by meridians of blue adhesive tape and moves through the blue video space. I tried out the geometrical patterns for this work on that first mannequin, which paved the way for exhibiting that part of my work.

**KB** When I saw a mannequin displayed near a sculpture that looked like a bookshelf, the mannequin appeared like another standard unit, like a shelf, so it didn't look as alien as I might have expected.

**HZ** The proportions of a bookshelf follow the proportions of the human figure very closely. Or think of a wardrobe. This is a nice topos. Hanging up clothes or putting away books – these are tasks for the 'dumb servant', deputy or guard. In my video *Nr. 24* (2007), I collapse under the weight of these tasks and a great amount of colour.

**KB** There's also a tautological relationship between the viewer and a sculpture that includes this figurative element. You're watching while being watched.

**HZ** Yes, one feels observed. These architectural shelf sculptures with the mannequins inside stand guard, making sure borrowed books are returned. Then I tried out various things with these figures. Moulded my face onto one, altered the sex, made the pubic area look like it was covered by a pair of stockings or removed the breasts. The figures in Zurich are fairly neutral. Most mannequins are designed to match the tastes of a given period, from haircuts to postures. But of course there is also a notion of some ideal average beauty, a kind of classicism in the design of these mannequins. I was interested in that – classicism inspires a certain reticence, but it also enters one's artistic practice at the point where repetition of one's own work occurs.

**KB** While the Zurich show concentrated on the sculptural aspects of your work, the show at the Essl Museum will take a more architectural form and foreground questions about display or the stage as an exhibition strategy. Both exhibitions also seem to deflect attention away from a definitive reading of your work. Why this deflective strategy?

**HZ** On one hand, decisions came out of the circumstances I've already mentioned, and on the other hand, I also like to follow intuitive impulses which I don't like to rationalise. At the Essl Museum, I'm showing very small,

*'A good joke is sometimes more beautiful than a logical philosophical conclusion.'*

older sculptures in a new, large-scale installation including invitations to various musicians to perform on a stage. A central element here is a red curtain that was shown three years ago on the stage at Vienna's MUMOK as part of the performance series 'Nichts IST AUFREGEND. Nichts IST SEXY. Nichts IST NICHT PEINLICH.' (Nothing is exciting, nothing is sexy, nothing is not embarrassing), in my piece *Heimo Zobernig erklärt seinem Double wie man eine Performance macht* (Heimo Zobernig explains to his double how to make a performance). This curtain was then shown at the Tate St Ives, the Gulbenkian Foundation in Lisbon and in a very large version at CAPC in Bordeaux. Now I have the opportunity to bring a selection of texts written for these exhibitions together in a catalogue... another repetition of one's own work...  
*Translation answers: Nicholas Grindel*

Kirsty Bell ist Autorin und lebt in Berlin.  
*Kirsty Bell is a writer living in Berlin.*

*Ohne Titel*  
Untitled  
Ausstellungsansicht  
Installation view  
Galerie Meyer Kainer,  
Wien, 2011

