

frieze



ZEITGENÖSSISCHE KUNST UND KULTUR
IN DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH UND DER SCHWEIZ

CONTEMPORARY ART AND CULTURE
IN GERMANY, AUSTRIA AND SWITZERLAND

FRIEZE *d/e* NO. 12
DEZEMBER 2013 - FEBRUAR 2014



WIEN

Vienna Interiorism

von ADOLF LOOS bis VERENA DENGLER

Revisiting the Wiener Gruppe

GERHARD RÜHM, THEO ALTENBERG,
ANN COTTEN & KERSTIN CMEKA

MARTHA JUNGWIRTH *50 Jahre Malerei*

Interview LUCIE STAHL

CONSTANCE KURZ *NSA & Berlin*

Data on Display SIMON DENNY

DE €8,50 AT €9 CHF 14,50
BeNeLux €10 UK £8





2

anachronistischer Themen und Klischees, wobei die Art, in der sie Bilder und Stoffe anordnet, an Fashion-Moodboards denken lässt – zum Beispiel in der bunten Collage-Reihe *Sahara* (2013), *Los Angeles* (2013) und *Matamba* (2013). In letzterer Collage ist das Foto Phallus-förmiger archäologischer Ruinen mit einem Stück fuchsiensfarbenen Stoffs dekoriert.

Allamodas Werk hält mehr Details und Überraschungen bereit. In dem 3D-Papiermodell *Exorcist/Hatra* (2010), das die Schwebeszene aus *Der Exorzist* zeigt, versteckt sich jemand hinter der Tür, als ob er gleich eintreten wolle – womöglich ist es Offizier Guran selbst?

Wie Jörg Heiser in seiner Besprechung der Allamoda-Schau von 2008 bemerkte, könnte man Spannung als einen der zentralen Aspekte für das Werk der Künstlerin betrachten. Die Spannung zwischen Dualitäten, die Torsion, die beim Ziehen und Drücken, Dehnen und Drehen entsteht, sind für sie ein Spiel – sowohl im Hinblick auf Inhalte als auch auf Materialien. Da ist beispielsweise das verzinkte Stahlrohr, das in *Hammerblow #2* (2013) mit einem schimmernden, bläulichen Polyesterstoff umwickelt ist und übermäßig sexualisierte Begriffe von Männlichkeit und Weiblichkeit bis in die Karikatur treibt. Durch das Auseinanderziehen wird der Stoff ganz hart. Die Drapierungen von Spandex und PVC-Glitzernetzen in *Truppenbetreuung* (2010) und *Truppenbetreuung #2* (2011) vermitteln dafür eine andere Art von Zugkraft.

Selbst wenn der Galerieraum nicht besonders ansprechend genutzt wird, erscheinen Allamodas Arbeiten energisch und unheimlich. Aus der Archäologie einer Geschichte und ihrer eigenen Arbeit gräbt sie typisch phallische Motive und koloniale Konnotationen hervor: weiblich-männlich, Ost-West. Doch ihre gleichsam scharfe und verspielte Kritik sollte man schon ernst nehmen. Anstatt bloß zurückzuverfolgen, nimmt Allamoda Vorstellungen, Körper und Länder auseinander. So wie es – in ganz anderem Sinne – auch Armeen und Regierungen tun.

Übersetzt von Anna-Sophie Springer

In 2004, whilst watching William Friedkin's *The Exorcist* (1973) on a tour of duty in northern Iraq, US Army captain Nik Guran realized that the opening sequence of the film was shot in the very same ruins where he was stationed. He came up with the idea of constructing an Exorcist theme park called 'The Exorcist Experience' near the ancient Sun Temple ruins of Hatra close to Mosul. This proposal won funding from the Pentagon and garnered praise and support from Friedkin himself.

This story, which Bettina Allamoda used as the basis for a 2008 show in Berlin, gets the redux treatment for the artist's exhibition *No Go – The Exorcist Revisited / Brick Security*. The alternative title *Brick Security* refers to the name of a multi-national force that guarded the ancient archaeological sites during the Iraq war, reinforcing the strong bond between archeology and power. The layering of material, as well as the artist's decision to delve into her own exhibition archeology, exposes the hidden meanings Allamoda is teasing out.

Gerüst Mix (2010) shows steel barricades and female cage dancers in night-clubs. Inevitably barricades recall borders and control; in the same manner pink and glitter point to boorish stereotypes of femininity. The way the artist assembles images and fabrics, such as in the colourful series of collages including *Sahara* (2013), *Los Angeles* (2013) and *Matamba* (2013) – which shows a photograph of phallus-shaped archeological ruins embellished with a piece of fuchsia fabric – is reminiscent of fashion style boards; the artist seems to delight in the manipulation of anachronistic tropes and clichés.

Allamoda's work contains further details and surprises. In the 3D paper pop-up, *Exorcist/Hatra* (2010) which shows the levitation scene from *The Exorcist*, there is someone hidden behind the door about to enter the room – Guran, himself, perhaps?

As has been noted by Jörg Heiser in his review of her 2008 show, tension may be considered one of the key aspects of Allamoda's works. The tension between opposite dualities, the force occurring as a result of pulling and pushing, stretching and twisting –

both context and material – is a game for the artist. Consider the galvanized steel pipe wrapped in shimmering bluish polyester material in *Hammerblow #2* (2013), which summons up overly-sexualized notions of masculinity and femininity to the point of caricature. The fabric becomes rigid through the act of stretching. Conversely *Truppenbetreuung* (2010) and *Truppenbetreuung #2* (2011) fashion another traction with the draping of spandex and PVC glitter nets.

Despite a rather unappealing use of the gallery space, Allamoda's works are vigorous and uncanny. The artist takes the archeology of a story, and her own work, and digs out typical phallic notions and colonialist connotations: female-male; East-West. But Allamoda's sharp and playful critique should not be taken with a pinch of salt. Instead of deducing, Allamoda dismantles ideas, bodies and lands. Just as armies and governments have done before her.

JERONIMO VOSS

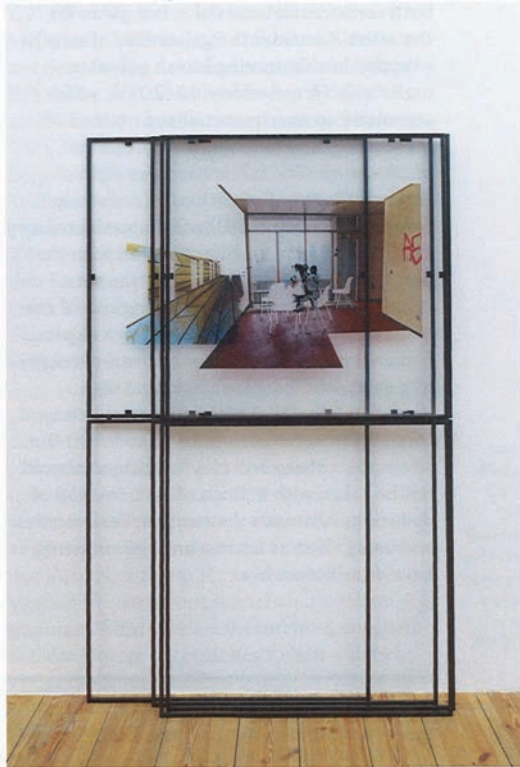
Cinzia Friedlaender

Berlin

Mark Prince

Das Scheitern vieler angewandter Spielarten des Modernismus – Architektur und Design zum Beispiel – wurde in der europäischen Kunst nach 2000 zum Klischee. Künstler wie Martin Boyce und David Maljkovic schienen in ihrem Werk die Übereinstimmung zwischen formalistischer Kunst und modernistischem Design durch historische Kritik zu bekräftigen. Nachdem der Formalismus jahrzehntelang im Ruf gestanden hatte, nichts als selbstgefällige Dekoration zu sein, durfte er in seiner Rolle als Kommentar auf die utopistischen Ideologien des 20. Jahrhunderts wieder aufleben. Die Ironie daran ist, dass die formalistischen Stile beibehalten und im Hinblick auf kritisches Potential wieder respektabel gemacht wurden, indem sie mit Narrativen kontaminiert wurden – also genau jenem Element, das ursprünglich kategorisch ausgeschlossen wurde.

Die Installation des jungen deutschen Künstlers Jeronimo Voss *In Dependent Gravity* wirkt wie eine direkte Rückkehr zu diesen Vorstellungen. Bei der Ausstellung handelt es sich um eine Studie über die Ziele jener Architekten und Stadtplaner, die in den 1950er und 60er Jahren sogenannte „brutalistische“ Stadsiedlungen errichten ließen, sowie über die neo-konservativen Stile, die diese später ablösten. Für *Phantascopia (In Dependent Gravity)* (2013) wirft ein Diaprojektor eine Reihe Werbebilder für Architekturprojekte an die Wand. Zuerst sieht man Schwarzweißfotos aus den 1960ern, die glückliche Kinder beim Spielen in Betonsiedlungen zeigen. Voss leitet unseren Blick auf die Künstlichkeit dieser Vision, indem er die Abbildungen der Kinder aus den Bildern herauschneidet und lediglich ihre Silhouetten übrig lässt, als geisterhaft weiße Schemen. Den Originalfotos fügt er



animierte Elemente hinzu; so gleiten die Kinder zum Beispiel nach oben aus den Bildern hinaus. Als zweite Kategorie von „Projektionen“ werden zeitgenössische digitale Farbgrafiken von Wohnhäusern im Stil des späten 19. Jahrhunderts gezeigt, wie sie in Berlin und Frankfurt heutzutage als Ersatz für Nachkriegswohnprojekte vorgeschlagen werden. Voss hat diese beiden Narrative in einer gelungenen Spiegelung zusammengeführt. Beide werden sie in gleicher Weise als fadenscheinig porträtiert. Zudem wird das Ganze mit Fragmenten propagandistischer Formulierungen bestückt, die beide Erzählstränge jeweils begleitet haben könnten: „Machines for Living“ oder „Sun-drenched Boxes“.

Die Kinder tauchen als Aufdrucke auf den quadratischen Glasflächen von fünf Skulpturen wieder auf, die aus schwarzen Stahlrahmenmodulen gebaut sind und entweder auf dem Boden stehen oder an der Wand hängen. Durch mehrere Glasschichten entsteht ein Doppelfenster-Effekt, die Bilder überlagern sich. *Model Room* (2013) positioniert die Kinder im Inneren einer Wohnung, die zu einem der Gebäude gehören könnte, vor denen sie ursprünglich fotografiert wurden. Die Wohnung ist in einem verfallenen Zustand, Fenster und Wände sind mit Graffiti besprüht, der Linoleumboden ist übersät mit Müll und mit Stiefelabdrücken verschmutzt. Aber die Überlagerung halbtransparenter Bilder als Metaphern für Nostalgie, Pathos und Verlust ist als Geste allzu glatt, sodass man sich zu einer Reaktion genötigt fühlt, die die Objekte an sich gar nicht in der Lage sind zu evozieren. Gleichzeitig bedienen sich die quadratischen Modelle genau der modernistischen Formensprache, die das kritische Narrativ der Ausstellung eigentlich herausfordern wollte. Bilder, deren Bedeutung bereits durch die Diaprojektion bestimmt ist, werden durch

Wiederholung und Überlagerung nicht weiter verwandelt. Die Skulpturen wirken wie ein Vorwand zur Anordnung einer Reihe eleganter, geometrischer Flächen, die angebrachten Bilder hingegen sind als Signifikanten kaum stark genug, um den dekorativen Formalismus der Skulpturen um eine kritische Ebene zu ergänzen. Man hat den Eindruck, Voss sei sich seiner Narrative ganz sicher, doch die formalen Kombinationen der Bildflächen verfügen nicht über die Flexibilität, seine Idee zu erweitern oder zu hinterfragen. Die in *Ivory Tower* (2013) auf das Glas gedruckten, über Betonwolkenkratzer hinwegschwebenden Fallschirme mögen für den Wunsch des Künstlers stehen, sich von den Einschränkungen seiner übernommenen formalistischen Sprache zu lösen – ähnlich wie irgendwann die fehlgeleiteten Ideologien verabschiedet wurden, welche die Bewohner brutalistischer Gebäude zu ihrer „Haft“ verdammt. Aber die Ausstellung schafft es leider nicht, diese transzendentalen Symbole tatsächlich einzubringen, und so repräsentieren sie eher künstlerische Sentimentalität denn gesellschaftliche Befreiung.

Übersetzt von Anna-Sophie Springer

The failure of many of Modernism's socially-assimilated forms, such as architecture and design, became a cliché of European contemporary art of the 2000s. In the work of artists such as Martin Boyce and David Maljkovic, formalist art's congruences with modernist design allowed it to be reinforced by historical critique. Having previously languished for decades under a reputation for being mere self-indulgent decoration, formalism was revitalised by doubling as commentary on the wane of 20th-century utopian ideologies. Ironically, formalist styles were sustained, and made critically respectable again, by being adulterated with narrative – the very thing they had originally defined themselves by relinquishing.

The young German artist Jeronimo Voss's installation *In Dependent Gravity* appeared as a direct throwback to these assumptions. The exhibition was a study of the aspirations of the architects and city planners responsible for the 'Brutalist' urban housing schemes of the 1950s and '60s, and the neo-conservative styles pitched as their replacement. A slide carousel, *Phantoscope (In Dependent Gravity)* (2013), projected a series of promotional representations of architectural projects. First, black and white images of 1960s concrete urban housing are shown, inhabited by happy, playing children. Tendentiously, Voss coerces our sense of this vision's artifice by cutting out the children's images and leaving their silhouettes as ghostly white absences. Animated elements were added to the original stills, showing, for example, the children slid out of the pictures to which they belonged. The second type of 'projections' were contemporary full-colour digital graphics of the late-19th-century-style apartment houses which cities such as Berlin and Frankfurt are now proposing as replacements for these postwar housing projects. Voss summoned a neat inverse correspondence between the two fictions, showing them to be equally specious, interspersing it with fragments of the propaganda-speak which

would have accompanied the proposals: 'Machines for Living'; 'Sun-drenched Boxes'.

The children reappeared, printed onto the square glass panels of a series of five sculptures constructed out of a repeating black steel frame module, hinged together into freestanding or wall-mounted configurations. Layers of glass formed a 'double-glazing' effect, which allowed images to be superimposed. *Model Room* (2013) places the children into the interior of a flat that might belong to one of the buildings they were photographed in front of. The flat is in a state of disrepair, its walls and windows graffitied, its linoleum floor littered and filthy with boot prints. But the layering of semi-transparent images, as a metaphor for nostalgia, pathos, and loss, is so glib a conceit one felt manipulated into a response that the objects were not capable of evoking; while the square modules exploited the modernist formal aesthetics which the exhibition's critical narrative was proposing to challenge. Images which had already had their meanings determined by the slide projection were left untransformed by their reiteration and superimposition.

The sculptures seemed pretexts for the shuffling of a series of elegant, geometric planes, with the adhered images functioning as barely integrated signifiers aimed at sanctioning the decorative formalism of the sculptures with a critical agenda. Voss's mind appeared to have been made up about his narrative, and the formal combinations wrought by the screens did not have the flexibility to extend or revise that idea. Printed onto the glass panels of *Ivory Tower* (2013), images of parachutes floating above concrete high-rises might have signified his wish to free himself from the limitations of his adopted formalist language, as much as the shucking of the misguided ideologies which condemned inhabitants to the confinement of such housing. But the exhibition had failed to earn these transcendental symbols, leaving them to represent artistic sentimentality rather than social liberation.

1
Jeronimo Voss
Model Room
2013
Celluloid on acrylic glass
and steel frames
224 × 145 × 13 cm

2
Bube Dame König Ass
2013
Exhibition view
Neue Nationalgalerie