

Österreichischer Friedrich Kiesler-Preis für Architektur und Kunst
Austrian Frederick Kiesler Price for Architecture and the Arts

Heimo Zobernig

Preisträger | 2010
Laureate

Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung
Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation

Ausstellung 19. Oktober–12. November 2010
Kuratiert von Monika Pessler
Exhibition October 19–November 12, 2010
Curated by Monika Pessler

Vorwort

Die international besetzte Jury vergibt mit der Wahl des Künstlers Heimo Zobernig den Österreichischen Friedrich Kiesler Preis erstmals nach Österreich. Unser Dank gilt den Jurorinnen und Juroren für ihr Engagement und ihre spannenden Diskussionen, die zu dieser Entscheidung führten. Der forschend-experimentelle künstlerische Ansatz Zobernigs spiegelt sehr genau den Wunsch der Initiatorin des Preises, Lillian Kiesler, sowie den offenen, man könnte sagen „barrierefreien“ Kunstbegriff Friedrich Kieselers wider, dem daran gelegen war, die zeitgenössische Kultur immer wieder aufs Neue auf den Prüfstand zu stellen. Die Entscheidung der Jury steht aber auch in Einklang mit der programmatischen Ausstellungstätigkeit der Kiesler Stiftung Wien, deren Anliegen es ist, das Möglichkeitsfeld zeitgenössischer architektonischer, künstlerischer, performativer und musikalischer Entwicklungen auszuloten.

Heimo Zobernig folgt auf Frank O. Gehry, Judith Barry, Cedric Price, Asymptote, Olafur Eliasson und Toyo Ito. In der Heterogenität der sieben Preisträger und Preisträgerinnen bildet sich die um ein zentrales konzeptuelles Anliegen kreisende und für Kieselers Handeln charakteristische Vielschichtigkeit ab, die auch durch die in den Statuten festgehaltene Zielsetzung des Preises definiert ist. Der Österreichische Friedrich Kiesler Preis für Architektur und Kunst wird für „hervorragende Leistungen im Bereich der Architektur und der Künste vergeben, die den innovativen Auffassungen Friedrich Kieselers und seiner Theorie der ‚correlated arts‘ entsprechen, in jenem grenzüberschreitenden Sinn, der die etablierten Disziplinen der Architektur und der Künste miteinander verbindet.“ Jede neue Nominierung fügt dem Preis eine neue „Klangfarbe“ hinzu und erweitert das Spektrum möglicher Antworten auf die durch das Werk Kieselers gestellten Herausforderungen. Jeder Preisträger und jede Preisträgerin stellt aber auch für den Vorstand und das Team der Friedrich und Lillian Kiesler Stiftung eine Herausforderung und einen Maßstab für die eigene Arbeit dar.

Der Dank der Stiftung gilt dem Auslober des diesjährigen Friedrich Kiesler-Preises, dem Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur und all jenen, die der Stiftung ihre Unterstützung und ihr Wohlwollen zukommen lassen.

Vorstand und Team der Kiesler Stiftung Wien
gratulieren Heimo Zobernig!

Dieter Bogner

Vorsitzender des Vorstands
Kiesler Stiftung Wien

Preface

For the first time, the international panel of judges is awarding the Austrian Frederick Kiesler Prize to an Austrian, the artist Heimo Zobernig. Our thanks are due to the judges for their commitment and their exciting discussions which led to this decision. Zobernig's investigative, experimental artistic approach is the perfect reflection of the intention of the initiator of this prize, Lillian Kiesler, and the open – one might say “barrier-free” – conception of art of Frederick Kiesler, whose aim it was to continue to put contemporary culture to the test. However, the panel's decision is also in line with the programmatic exhibition activities of the Kiesler Foundation Vienna, whose goal it is to explore the field of possibilities of contemporary architectural, artistic, performative and musical developments.

Heimo Zobernig follows Frank O. Gehry, Judith Barry, Cedric Price, Asymptote, Olafur Eliasson and Toyo Ito. The heterogeneity of the seven prize-winners reflects the complexity that revolves around a central conceptual interest and that is characteristic of Kiesler's activities, a complexity that is also defined by the objectives of the Prize codified in the statutes. The Austrian Frederick Kiesler Prize for Architecture and Art is awarded for “extraordinary achievements in architecture and the arts that relate to Frederick Kiesler's experimental and innovative attitudes and his theory of ‘correlated arts’ by transcending the boundaries between the traditional disciplines”.

Every new nomination adds a new “colour” to the Prize, widening the spectrum of possible answers to the challenges posed by Kiesler's work. However, every prize-winner also constitutes a challenge to the Board and team of the Frederick and Lillian Kiesler Foundation and a yardstick for their own work. The Foundation's thanks are due to the promoter of this year's Frederick Kiesler Prize, the Federal Ministry for Education, the Arts and Culture, and to all those who lend their kind support to the Foundation.

The Board and team of the Kiesler Foundation Vienna
congratulate Heimo Zobernig!

Dieter Bogner

Chairman of the Board
Kiesler Foundation Vienna



«The work of Art will help to obliterate the bareness, the inhuman aspect of empty walls and standard interiors. The wanderings of the Art product is thus brought to a halt. Temporarily.»
Friedrich Kiesler, Art, Money and Architecture, 1957

Friedrich Kiesler, Ausstellungsdisplay, 1945/exhibition display, 1945

Begründung der Jury/Decision of the Jury

Die Jury würdigt mit Heimo Zobernig eine über Jahrzehnte konsistente sowie ausgesprochen interdisziplinäre Arbeitsweise, die ganz im Sinne der Statuten des Österreichischen Friedrich Kiesler-Preises für Architektur und Kunst „eine hervorragende Leistung im Bereich der Architektur und der Künste, die den innovativen Auffassungen Friedrich Kieslers und seiner Theorie der ‚correlated arts‘ entspricht“, darstellt.

Als gelernter Bühnenbildner wirkte der 1958 in Mauthen (Kärnten) geborene Künstler anfangs der achtziger Jahre an Aufführungen von u.a. Heiner Müller und Peter Handke mit. Gleichzeitig entstanden seine ersten Filme auf Super 8, abstrakte Malereien wie auch plastische Arbeiten. Die Arbeit von Heimo Zobernig verankert sich im ‚diskursiven Minimalismus‘ und umfasst neben gängigen künstlerischen Ausdrucksformen wie abstrakter Malerei, Skulptur, Performance und Video zudem auch Architektur-, Buch-, Plakat-, Display- und Möbeldesign. Sein formales Vokabular orientiert sich oft an Begrifflichkeiten wie Appropriation, Imitation, Kontext, Mimikry, Semantik und Zufall, wobei die eher lapidar aber umso präziser ausgeführten Arbeiten permanent den Wert und Stellenwert von Kunst in Frage stellen. Teil dieser Befragung bilden zudem wiederholte Kollaborationen mit Künstlern wie Albert Oehlen oder Franz West, dem Theoretiker Ferdinand Schmatz oder den Architekten PAUHOF (Wolfgang Pauzenberger, Michael Hofstätter).

Die Jury würdigt nebst dem beispiellosen Oeuvre und Werdegang des Künstlers sowie dessen inspirierender Lehrtätigkeit als Professor an der Städelschule in Frankfurt (1999-2000) und an der Hochschule der bildenden Künste in Wien (seit 2000) vor allem Heimo Zobernigs künstlerische Agilität, etablierte Sichtweisen subtil zu untergraben und Unvorhergesehenes aufzudecken.

The jury pays tribute to Heimo Zobernig for his profoundly interdisciplinary method of working, that has remained consistent for decades. Very much in keeping with the statutes of the Austrian Frederick Kiesler Prize for Architecture and the Arts, the prize is awarded for “an outstanding achievement in the sphere of architecture and the arts that corresponds to Frederick Kiesler’s innovative conceptions and his theory of ‘correlated arts’”.

As a trained stage designer, the artist, who was born in Mauthen (Carinthia) in 1958, initially worked at the beginning of the eighties on performances by Heiner Müller and Peter Handke, among others. He began creating his first films on Super 8, abstract paintings, and sculptural works at the same time. Heimo Zobernig’s work is entrenched in ‘discursive minimalism’ and, in addition to conventional forms of artistic expression such as abstract painting, sculpture, performance and video, also includes architecture, book, poster, display and



furniture design. His formal vocabulary is often based on such concepts as appropriation, imitation, context, mimicry, semantics and coincidence; the rather terse and yet meticulously executed works constantly question the value and status of art. One part of this scrutiny involves recurrent collaborations with artists such as Albert Oehlen or Franz West, the theorist Ferdinand Schmatz or the architects PAUHOF (Wolfgang Pauzenberger, Michael Hofstätter). In addition to the artist's unparalleled oeuvre and career and his inspiring work as professor at the Städelschule in Frankfurt (1999-2000) and the Academy of Fine Arts in Vienna (since 2000), the jury above all commends Heimo Zobernig's artistic agility, with which he subtly undermines established views and unmasks unforeseen aspects.

Jurymitglieder Kieslerpreis 2010 (v.l.n.r.) / Jurors Kiesler Prize 2010 (from left to right)
Nasrine Seraji, Tony Fretton, Francesca von Habsburg, Frédéric Migayrou, Moritz Küng



Schon das von Heimo Zobernig entworfene Schriftbild DRAMADISPLAY – diesem Text und der Ausstellung vorangestellt – lässt vermuten, dass der Künstler nicht allein für das Gestaltete Interesse hegt. Bereits das Beziehungsgefüge zwischen einem *Gegenstand* und seinem *Umfeld* scheint ihm Ansatzpunkte und Denkanstoß zu liefern.

So wie sich die im Schriftbild verknüpften Begriffe DRAMA und DISPLAY als *Gegenstand* der inhaltlichen Auseinandersetzung zu erkennen geben, so beschreiben sie gleichzeitig auch das geistige *Umfeld* seiner Entstehung. Die vereinten Begriffe definieren jenen Themenbereich, in dem sich die Werkauffassungen des Kiesler-Preisträgers und des Architekten Friedrich Kiesler treffen.¹ Daher bietet der durch DRAMA und DISPLAY definierte Rahmen den hier gezeigten Arbeiten von Heimo Zobernig ein Forum, zudem lenkt er den Blick auf eine wohl kalkulierte Bandbreite von Übereinstimmungen mit Kieslers Ambitionen, die stets um die Präsentations- und Repräsentationsmöglichkeiten von Kunst kreisten.

Mit dem Schriftzug greift Zobernig auf eine meta- sowie objektsprachliche Ebene zurück. Er deutet die Problematik der Darstellbarkeit von Ideen an. Das Icon wirft in seiner geläufigen Helvetica-Typografie nicht nur die grundsätzliche Frage nach der sprachlichen Vermittlungsfähigkeit von Schriftzeichen auf. Ist DRAMA der Hinweis auf kommunikative Handlungsabläufe eingeschrieben, die sich als bewegte Wechselwirkungen zwischen den Gegenständen abspielen, so benennt DISPLAY die für die Kunst notwendige Vorbedingung einer Anzeigevorrichtung, eines gestalteten *Umfelds*.

Im Versuch den Bildsinn zu erfassen, irritiert die Bedeutungsnahe der Worte, da DRAMA ohne DISPLAY, Handlung ohne Bühne, der *Gegenstand* ohne sein *Umfeld* kaum gedacht werden kann. Die in der Grafik angedeutete Verschränkung der Zeichen bietet dieser wechselseitigen Dynamik unserer Erkenntnisbemühung ein optisches Äquivalent.

Hinsichtlich seiner konkreten Erscheinung stellt diese Kreation aber nicht nur die *Vergegenständlichung* eines gedanklichen Entwurfs dar. In ihrer Funktion als Titel weist sie über sich selbst hinaus und muss als Ankündigung verstanden werden, die zur Vermittlung ihres ideellen Hintergrunds die Verwirklichung von DRAMA und DISPLAY in Aussicht stellt. Daher lässt dieser Teaser zur Ausstellung an reale Bezugssysteme denken, die ähnlich einer theatralischen Inszenierung versprechen von bewegter und ereignisreicher Kommunikation erfüllt zu sein. Doch im Gegensatz zu Kiesler, der in seinem biomorphen Design auf die Schlagkraft bewegter Formenvielfalt und den gleichzeitigen Zusammenschluss unterschiedlichster Medien vertraute, übt sich Heimo Zobernig im buchstäblichen

Sinn des Wortes in maßvoller Zurückhaltung. Seine Interessen formuliert er mit sparsamen Mitteln, die den *Gegenstand* in seiner Funktion und Form auf seine ursächliche Bestimmung hin untersuchen. Meist sind es subtile wenn auch substanzielle Eingriffe in bestehende Situationen, die ein *Umfeld* kreieren oder den Charakter eines Displays verändern. Tatsächlich scheinen die Objekte und Rauminterventionen des Künstlers gerade dadurch zu einer Äußerung über sich selbst und ihr unmittelbares *Umfeld* gezwungen – man könnte sagen, auf ein solches Statement reduziert zu werden.

Das Dramatische in Zobernigs Werk gelangt kaum jemals in der opulenten Fülle einander überlagernder Sinnesreize zum Ausdruck – vielmehr in einer medialen Konzentration, die auf die Erscheinung der Dinge gerichtet ist. So schafft Zobernig Formationen von innerer Bewegung und Spannung, die vor allem das *Gegenständliche* selbst zu Wort kommen lassen. Über die von ihm strikt und zielgerichtet geführten Dialoge zwischen dem Gestalteten und seinem *Umfeld* werden vor allem die performativen Aspekte in seinem Werk augenscheinlich. Nicht zuletzt wegen seiner frühen Tätigkeiten im Theaterbereich, seiner Aktionen, Selbstinszenierungen und wohl auch wegen seines Engagements in der zeitgenössischen Literatur- und Musikszene bleibt die enge Verbindung zwischen dem sprachlichen und dem als Handlung verstandenen Bildausdruck nicht unbemerkt.²

Von dem im Gesamten besehen überbordenden und im Speziellen spartanisch anmutenden Oeuvre ist auch die Faszination am synergetischen Austausch von praxis- und theoriebildenden Maßnahmen in der Kunst ablesbar; ein Interesse, das Zobernig und Kiesler miteinander verbindet. Um die zukünftigen Entwicklungschancen vor allem in Bezug auf die Lehre und Ausbildung von Architekten zu verbessern, sei es laut Kiesler unabdingbar, zu kurz gegriffene Leitsätze wie „Die Form folgt der Funktion“ (Louis Sullivan, 1896) zu verwerfen. Kiesler konstatierte dabei vor allem ein mangelhaftes Bewusstsein für die „Wechselbeziehung von Form und Funktion mit Struktur“³. Daher hielt auch er die Analyse der strukturellen Beschaffenheit von Systemen in der Kunst und Architektur für notwendig.

Entsprechend stellen auch für Heimo Zobernig die Beziehungen zwischen den Elementen und ihrem Kontext einen ernst gemeinten Forschungs*gegenstand* dar, der sich in experimentellen Versuchsreihen abbildet: in materischen Aufzeichnungen über die gegenseitige Einwirkung von Farbe, Form und Struktur; in phänomenologischen Studien mit Kartonobjekten, deren tatsächliche Beschaffenheit ihren Funktionswert Lügen straft; in architektonischen Raummanipulationen, die das Ausstellungs- und Werbedisplay, das Mobiliar und die Veranstaltungsplattform in

eins setzen sowie in filmischen und fotografischen Dokumentationen, die unsere Wahrnehmungsfähigkeiten auf den Prüfstand stellen. All diese künstlerischen Untersuchungen scheuen nicht, den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit zu erheben. In jedem Fall ist Heimo Zobernigs Vorgehen ein planvolles, erkenntnis- und ergebnisorientiertes.

Dies wird besonders in seiner Art der Verwendung von Modellen offensichtlich. Als wissenschaftliches Instrumentarium findet das Modell in der Vorbereitung im Besonderen aber in der Nachbearbeitung der Idee Verwendung. Für Heimo Zobernig bleibt der Konzeptentwurf bis hin zu seiner gültigen Ausformung eine Angelegenheit der reinen Vorstellung. Das geistige Produkt wird vor seiner praktischen Umsetzung lediglich zum Zweck der Kommunikation mit den Beteiligten in Modellform gebracht.⁴

Zobernigs Arbeitsmethode sieht jedoch häufig eine über die (erste) Präsentation des Werks hinausgehende Behandlung des Themas vor. Diese bedient sich der modellhaften Darstellung, in der einerseits Ergebnisse dokumentiert, andererseits weiterführende Nutzungsmöglichkeiten des Entwurfs erprobt werden können. Oft gipfelt der im Modell fortgeschriebene Werkprozess in der Rückbesinnung auf die formalästhetischen Eigenschaften des *Gegenstands*. Aus ihrem *Umfeld* herausgelöst und befreit von dessen Einfluss, werden diese hinsichtlich ihrer Wirk-Beziehungen neu verhandelt.

Das in der Ausstellung gezeigte Stahl-Objekt von 1981 belegt dies eindrucksvoll. Obwohl diesem, das eine gekrümmte schiefe Ebene zur Ansicht bringt, kein reales Pendant vorangeht und ein solches auch nicht folgen wird, gefällt es sich in der Anmutung eines Architekturmodells. Diese Objekt gewordene Besinnung auf den Ausschnitt einer vermeintlich baulichen Konstruktion liest sich wie eine Betrachtungsanleitung, die es versteht die Aufmerksamkeit aufs Detail zu lenken. Aus statischen Gründen kann der hier präsentierte Entwurf 1:1 nicht verwirklicht werden. Daher wird das dem Modell immanente Versprechen auf eine gefühlte Aneignung im größeren Maßstab nicht eingelöst. Geht man zudem davon aus, dass sich das Objekt als Kunst*gegenstand* jedweder haptischen Erkundung entzieht, so wird das konkrete Erleben auf den visuellen Eindruck beschränkt bleiben; nicht so die mentale Form-Erfahrung. Der Einbildungskraft bezüglich des Settings und/oder der Verwendungsmöglichkeiten sind keine Grenzen gesetzt. Der marginale Eindruck, den das verschweißte Stahlblech hinterlässt, scheint die geistige Handhabe des *Gegenstands* noch zu befördern. Wie in anderen Arbeiten von Zobernig, gibt auch hier das Objekt Auskunft über die ihm eigene Machart. Indem der *Gegenstand* über seine Fertigung und damit über sich



ohne Titel/untitled, 1981, Stahl, 9 x 12 x 12 cm



Cuna, La Grancia, Monumento Storico
Nel Segno della Scala, 1999 (Videostills)

selbst Zeugnis ablegt, kommuniziert er letztendlich auch die Unvereinbarkeit zwischen seinem Auftreten als Architektur und seiner Objekt-Gegenwart, stellt die Differenz zwischen Schein und Sein bloß.

Dem Thema der „Produktionsbedingung“ verpflichtet sieht sich auch ein Projekt, das Heimo Zobernig 1999 während eines einmonatigen Aufenthalts für das Kulturzentrum „Santa Maria della Scala“ in Siena entwickelte. Die in einem aufgelassenen Getreidespeicher untergebrachte Institution soll als Zentrum künstlerischer Aktivitäten ausgewiesen werden. Dafür entwirft Zobernig Schriftplakate, die in einem altertümlichen dort noch praktizierten Buchdruckverfahren hergestellt werden.⁵ In der dazugehörigen Videoarbeit „Cuna, La Grancia, Monumento Storico, Nel Segno della Scala“ wird der Kunst-Produktionsort zum Inhalt erhoben. Der Getreidespeicher und mit ihm die Leiterin des Kulturzentrums, der Bürgermeister, die Kuratorin, Künstlerkollegen u.a. sind *Gegenstand* der künst-

lerischen Ermittlungen und repräsentieren gleichzeitig die dort herrschenden Produktionsbedingungen. Mit empor gerichtetem Objektiv filmt Heimo Zobernig seinen Rundgang durch die mittelalterliche Anlage. In einem weiteren Schritt werden die Filmsequenzen des Himmels mit Hilfe des Bluebox-Verfahrens durch die Personenaufnahmen ersetzt.

Die existierenden Größenverhältnisse sind im Video vertauscht – die Architektur erscheint als Miniatur ihrer selbst, die Ausmaße der oft nur im Ausschnitt wiedergegebenen Gesichter und Körper hingegen gewaltig. Um die besondere Bindung zwischen dem Ort, seiner Bestimmung und seinen Protagonistinnen aufzuzeigen, wird der Eindruck vermittelt als würden sich die Mitwirkenden über ein Modell des Kulturzentrums beugen und dieses begutachten. Raffiniert wendet Zobernig das simple, aber eindeutige Verfahren der Relationen-Umkehr an, um die dem Projekt zugrunde liegenden inhaltlichen Dimensionen ins Bild zu setzen.

Institutionell bedingte Präsentationsmechanismen bilden auch den Ausgangspunkt eines 1998 entstandenen Pavillons. Diese Installation schreibt sich Raum füllend, den Ort der Kiesler Stiftung Wien beinahe sprengend, in den auch hier etablierten Diskurs „Die Ausstellung als Kunst“⁶ ein. Das aus Holzlatten zusammengefügte und mit Jute bespannte Objekt stellt dezidiert Bezüge zu historischen Inszenierungen wie zum Beispiel der Armory Show 1913 in New York her, in der ebenfalls Jute zur Gestaltung einer Labyrinth-artigen Ausstellungssituation verwendet wurde. Doch weder der Rückblick in die Geschichte der Displaygestaltung noch die materialsprachliche Übereinkunft mit Kieslers Ausstellungsdesign, der für die „Exposition Internationale du Surréalisme“⁷ 1949 unter anderem Kunstwerke von Marcel Duchamp und Max Ernst in eine höhlenartige Architektur aus schwarzem Stoff einpasste, geben hier den Ausschlag. Es ist der Drang, die bestehenden Kategorien der Disziplinen aufzuweichen und zumindest im Sinne des Gesamtkunstwerks „Skulptur, Architektur und Malerei ineinander zu verwandeln“⁸.

Dieses Vorhaben trieb die Entwicklung des damaligen Ausstellungswesens voran und liefert auch einen Grund, sich ihrer zu erinnern. Die in der Arbeit von Heimo Zobernig angelegte Kehrtwendung zwischen den unterschiedlichen Bedeutungs- und Funktionsebenen unterstreicht die ungebrochene Aktualität dieses Anliegens. Vor allem aber reizt die visionäre Ausrichtung der historischen Konzepte. Im Nachzeichnen der Geschichte des Zur-Schau-Stellens streift Zobernig auch jüngere Vorstellungswelten.

So hat auch Stanley Kubricks Film „2001: Odyssee im Weltraum“ Anteil an der Entstehung des Pavillons. Dem utopistischen Wunschenken der 1968er Jahre folgend ist die fiktive Raumstation mit allem nur erdenklichen Equipment zur



ohne Titel/untitled, 1998, Jute/Holz/wood, 320 x 525 x 525 cm
Ausstellungsansicht/exhibition view 2010

Kommunikation im und mit dem Universum ausgestattet und wird damit zum Inbegriff der Hoffnung auf einen erweiterten Erfahrungs- und Lebensraum. Der kosmischen Verbindungszentrale verleihen der Regisseur und seine Bühnenbildner die Form eines oktagonalen Raumkörpers.

Dass die architektonische Kulisse einem Kubo-Oktaeder gleicht, verwundert nicht. Schon R. Buckminster Fuller stellt in seinen Studien zum Aufbau von Materie in den 1940ern fest, dass alles, was sich gleichmäßig nach allen Seiten ausbreitet, in dieser Struktur organisiert sei. Fuller über das schichtende Modellieren räumlicher Konfigurationen: „Diese aufeinander folgenden Schichten, die einander in alle Richtungen durchdringen, können als Energiewellen identifiziert werden, die von einem Nukleus in alle Richtungen ausgestrahlt werden.“⁹ Als ein Energie geladenes Verströmen und Verbinden in und mit unbekannten Hemisphären möchte auch Kubriks Science-Fiction verstanden werden.

Im kritischen Nachvollzug modernistischer Erwartungshaltungen verschließt Heimo Zobernig die vormals begehbare Objekt-Architektur des Pavillons. Zudem bietet sich das Werk durch die nach außen verlegte Struktur der gezimmerten Holzlatten den Betrachterinnen ungeschönt dar. Dadurch gibt es sich selbst als konstruierte Realität, als Utopie zu erkennen, deren Verwirklichung noch aussteht.

Um sowohl die Differenzen als auch die strukturellen Gemeinsamkeiten von Vision und Wirklichkeit zu erkunden, ist und bleibt die Arbeit von Heimo Zobernig der Befragung von synergetischen Wirkungsweisen zwischen dem *Gegenstand* und seinem *Umfeld* geschuldet – ungeachtet ob diese rein geistiger oder von konkreter Natur sind.

Monika Pessler



Anmerkungen:

¹ In diesem Zusammenhang mag es genügen, nur kurz auf Friedrich Kieslers zahlreiche Theaterentwürfe und auf seine Überlegungen zu „Contemporary Art applied to the Store and its Display“ von 1929 sowie seine Ausstellungsgestaltungen der 1940er hinzuweisen, um den hier evidenten Kontext in Erinnerung zu rufen.

² Unter anderen von Matthias Dusini, Im weißen Kubus – Heimo Zobernigs Pragmatischer Konzeptualismus, in: Ausstellung Katerlog, Hrsg. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2003, S. 271 ff.

³ „ (...) the inter-relation of form and function with structure.“, Friedrich Kiesler, On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design, in: Architectural Record, 86/3, September 1939, S. 66.

⁴ Aus einem Gespräch mit Heimo Zobernig am 2. September 2010.

⁵ Siehe dazu auch: Eva Badura-Triska, Wer oder was ist Heimo Zobernig? Diesem Katalog zum Geleit, in: Ausstellung Katerlog, Hrsg. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2003, S. 195.

⁶ Die Ausstellung als Kunst, 1998, EA Bonner Kunstverein, Galerie für zeitgenössische Kunst in Leipzig und Münchner Kunstverein.

⁷ Friedrich Kiesler erhält 1947 von Marcel Duchamp und André Breton den Auftrag die Surrealisten-Ausstellung „L'Architecture magique de la salle de superstition“ in der Galerie Maeght zu gestalten, die neben der Gestaltung der Ausstellung „Blood Flames“ in der Hugo Galerie im selben Jahr und seinem vorangegangenen Design der „Art of This Century Gallery“ 1942 für Peggy Guggenheim zu den einflussreichsten Ausstellungsinszenierungen seiner Zeit zählt.

⁸ Friedrich Kiesler, L'Architecture magique de la salle de superstition, in: Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Maeght, Paris 1947. (Ausst. Kat.)

⁹ R. Buckminster Fuller, Energetic Geometry, 1947, in: YPS, S. 289, zitiert nach: Joachim Krause, Claude Lichtenstein, Earthwalking – Skyriding, in: Your Private Sky. R. Buckminster Fuller. Diskurs. Hrsg.: Joachim Krause und Claude Lichtenstein, Lars Müller und Museum für Gestaltung Zürich, Baden, 2001, S. 30.



ohne Titel/untitled 1999, Papier/paper, 9 x 12 x 12 cm

The typography DRAMADISPLAY created by Heimo Zobernig – that precedes this text and the exhibition – already suggests that the artist is not interested in design alone. The mesh of relationships between an object and its setting in itself seems to provide him with starting points and food for thought.

Just as the terms DRAMA and DISPLAY in the typography manifest themselves as the object of the discussion, at the same time they describe the intellectual setting in which it evolved. The concatenated terms define the subject area in which the Kiesler prize-winner's understanding of the work coincides with that of the architect Frederick Kiesler.¹ Hence, the frame defined by DRAMA and DISPLAY provides a forum for Heimo Zobernig's works presented here and, at the same time, draws our attention to a carefully calculated range of correspondences with Kiesler's ambitions, that always revolved around the possibilities of presenting and representing art.

Zobernig uses the typography to recourse to a level of metalinguistics and object language, hinting at the problem of representing ideas. With its familiar Helvetica typography, the icon not only raises the fundamental question as to the capacity of written characters for communicating language. Where DRAMA contains an inherent reference to communicative processes that take place in the form of eventful interactions between objects, DISPLAY denotes a presentation device required for art, a designed setting, on which art is preconditioned.

An attempt to grasp the visual meaning is hampered by the semantic closeness of the words, with it being hardly possible to conceive DRAMA without DISPLAY, action without stage, an object without its setting. The link between the signs suggested in the graphic creates a visual equivalent to this mutual dynamic of our effort to understand.

With regard to its specific manifestation, however, this creation not only constitutes an objectification of an intellectual draft. In its function as a title, it points beyond itself and must be seen as an announcement heralding the realisation of DRAMA and DISPLAY in order to transport its ideational base. This exhibition teaser thus puts us in mind of real terms of reference that, similar to a theatre production, promise to be filled with stirring, eventful communication. But unlike Kiesler, who trusted in the potency of a catholic diversity of forms in his biomorphic design and the simultaneous fusion of a wide range of different media, Heimo Zobernig exercises moderate restraint, in the literal sense of the word. He formulates his interests with economical means, exploring the object with regard to its causal determination in terms of function and form.

Mostly it is subtle, if substantial interventions in existing situations that create a setting or modify the character of a display. This very fact seems to force the artist's objects and spatial interventions to make a statement about themselves and their immediate setting – one might say, to be reduced to such a statement.

The dramatic aspect in Zobernig's work hardly ever finds expression in the opulent profusion of overlapping stimuli – but rather in a concentration of media directed at the appearance of things. In this way, Zobernig creates formations of inner motion and tension that above all allow the object itself to be expressed. The dialogues that he conducts stringently and purposefully between the design and its setting above all reveal the performative aspects in his work. Not least due to his early activities in theatre, his actions, self-enactments, and probably also due to his commitment in the contemporary literature and music scene, the close link remains salient between the linguistic expression and the pictorial expression understood as action.²

His oeuvre, that appears exuberant when viewed as a whole and Spartan when viewed specifically, also reflects a fascination with the synergetic exchange of practice- and theory-forming measures in art; an interest that Zobernig and Kiesler share. In order to improve future opportunities above all with regard to teaching and training architects, according to Kiesler it is essential to discard such inadequate maxims as "form follows function" (Louis Sullivan, 1896). Kiesler noted in this context above all a lack of awareness of the "inter-relation of form and function with structure"³. Which is why he also felt the analysis of the structural composition of systems in art and architecture to be necessary.



Accordingly, for Heimo Zobernig the relationships between the elements and their context also constitute a serious object of research that presents itself in experimental series: in painted records of the mutual effect of colour, form and structure; in phenomenological studies with cardboard objects whose actual make-up belies their functional value; in architectural manipulations of space that fuse the exhibition and advertising display, the furniture and the event platform; and in cinematic and photographic documentations that put our perceptive faculties to the test. All of these artistic studies do not eschew the claim to being scientific. Heimo Zobernig's approach is in any case methodical, knowledge-driven and goal-oriented.

This becomes particularly clear when one considers his use of models. As a scientific instrument, he uses the model particularly to prepare, but also to post-process the idea. For Heimo Zobernig, the conceptual draft remains a matter of pure imagination up to the point of achieving its final form. He translates the intellectual product into a model solely for the purpose of communication with those involved, prior to its practical realisation.⁴

Zobernig's working method, however, often also involves a treatment of the subject that goes beyond the (first) presentation of the work. It is based on a representation in the form of a model that is used to document results and, at the same time, to test other possible uses of the design. Often, the work process continued in the model culminates in a return to the formal aesthetic properties of the object. Detached from their setting and emancipated from its influence, these properties are renegotiated with regard to their interactions.

Kataloggestaltungen, Catalogue layouts (s. Bildindex/Cf. list of illustrations 1-12)



Cuna, La Grancia, Monumento Storico
Nel Segno della Scala, 1999 (Videostills)

The steel object from 1981 on show at the exhibition illustrates this impressively. Although this object, that displays a curved, angled plane, is not preceded by a real counterpart, nor will it be followed by one, it enjoys giving the impression of being an architectural model. This objectified focus on a detail of a supposedly architectural structure reads like instructions for viewing that are capable of drawing attention to details.

For reasons of stability, it is not possible to carry out the design presented here on a scale of 1:1. Therefore, the model's inherent promise of palpable appropriation on a larger scale is not redeemed. If one assumes that the object, as an object of art, eludes any kind of haptic scrutiny, the concrete experience will remain limited to the visual impression; not so the mental experience of form. The power of imagination regarding the setting and/or possible uses is limitless. The marginal impression left by the welded sheet



steel seems to further encourage an intellectual handling of the object. As in other works by Zobernig, here again the object gives an insight into its making. By attesting to its production and thus to itself, the object ultimately also communicates the irreconcilability of its manifestation as architecture and its object presence, unmasking the difference between appearance and reality.

"Production conditions" is also the subject of a project that Heimo Zobernig developed during a one-month stay in Siena for the "Santa Maria della Scala" culture centre in 1999. The aim was to identify the institution, that is housed in a disused grain silo, as a centre of artistic activities. To this end, Zobernig designed typographical posters created by means of an antiquated book printing process still used there.⁵ The associated video "Cuna, La Grancia, Monumento Storico, Nel Segno della Scala" focuses on the art production

site. The grain silo and with it the director of the culture centre, the mayor, the curator, fellow artists, etc. are the object of the artistic investigations and, at the same time, represent the local production conditions. With an upward-pointing lens, Heimo Zobernig films his tour of the mediaeval complex. In another step, the film sequences of the sky are replaced with the footage of people using the bluescreen technique. The existing proportions are switched in the video – the architecture appears as a miniature version of itself, while the dimensions of the faces and bodies, often shown as details only, are gigantic. In order to demonstrate the special tie between the place, its purpose, and its protagonists, he creates the impression as if the participants are bending over a model of the culture centre to examine it. Ingeniously, Zobernig uses the simple, but clear-cut process of inverting relations so as to visualise the content aspects underlying the project.

Institutional presentation mechanisms are also the starting point of a pavilion created in 1998. This installation inscribes itself in the discourse on "exhibition as art"⁶ established here too, filling space, almost bursting the seams of the venue at the Kiesler Foundation Vienna.

The object assembled from wooden battens and covered with jute makes emphatic reference to historical enactments, for example the Armory Show in New York in 1913, where jute was also used to design a maze-like exhibition situation. And yet the crucial factor here is neither a retrospective view of the history of display design, nor the agreement in terms of the language of material with Kiesler's exhibition design, in which he couched art works by Marcel Duchamp and Max Ernst, among others, in a cave-like architecture of black fabric for the "Exposition Internationale du Surréalisme"⁷ in 1949. It is above all the urge to weaken the existing categories of the disciplines and, at least in the sense of the total art work, to "transform sculpture, architecture and painting into each other"⁸.

This project advanced the development of contemporary exhibiting and is also one reason to recall this development. The about-face inherent in Heimo Zobernig's work between the different layers of meaning and function underscores the continuing relevance of this interest.

But the main appeal is the visionary orientation of the historical concepts involved. In retracing the history of displaying, Zobernig also touches on more recent worlds of imagination. Stanley Kubrick's film "2001: A Space Odyssey", for example, played a part in the creation of the pavilion. In keeping with the utopian wishful thinking of 1968, the fictional space station is equipped with every conceivable piece of equipment for communication in and with the universe, making it the epitome of hope for an extended space of experience and habitat.



ohne Titel/untitled, 1998, Jute/Holz/wood, 320 x 525 x 525 cm
Installationsdetail/detail of installation

The director and his set designers give this cosmic transfer point the form of an octagonal space structure. It is no surprise that the architectural backdrop resembles a cuboctahedron. In his studies on the structure of matter in the 1940s, R. Buckminster Fuller already ascertained that everything that extends equally on all sides is organised in this structure. Fuller on the layered modelling of spatial configurations: "These successive layers, which permeate each other in all directions, may be identified with energy waves radiant in all directions from a nucleus."⁹

Kubrick's science-fiction is also to be understood as an energy-charged effusion and connection in and with unknown hemispheres. In a critical retracing of modernist expectations, Heimo Zobernig seals the previously open object architecture of the pavilion. What is more, as a result of the structure of wooden battens moved to the outside, the work presents itself to the viewer unadorned. As such, it reveals itself as constructed reality, as a utopia yet to be realised.

In order to explore both the differences and common structural features of vision and reality, Heimo Zobernig's work is and remains dedicated to a scrutiny of synergetic modes of action between the object and its setting – be they of a purely intellectual or concrete nature.

Monika Pessler

Notes:

¹ In connection with this, it may suffice to make brief mention of Frederick Kiesler's numerous theatre designs, his contemplations on "Contemporary Art applied to the Store and its Display" from 1929, and his exhibition designs from the 1940s so as to recall the context that becomes evident here.

² Among others by Matthias Dusini, *Im weißen Kubus – Heimo Zobernigs Pragmatischer Konzeptualismus*, in: *Ausstellung Katerlog*, ed. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2003, p. 271 ff.

³ Frederick Kiesler, *On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design*, in: *Architectural Record*, 86/3, September 1939, p. 66.

⁴ From an interview with Heimo Zobernig on 2 September 2010.

⁵ Cf. also: Eva Badura-Triska, *Wer oder was ist Heimo Zobernig? Diesem Katalog zum Geleit*, in: *Ausstellung Katerlog*, ed. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2003, p. 195.

⁶ *Die Ausstellung als Kunst*, 1998, EA Bonner Kunstverein, Galerie für zeitgenössische Kunst in Leipzig and Münchner Kunstverein.

⁷ In 1947, Frederick Kiesler was commissioned by Marcel Duchamp and André Breton to design the surrealist exhibition "L'Architecture magique de la salle de superstition" at the Maeght Gallery, an exhibition which, alongside the design for "Blood Flames" at the Hugo Gallery the same year and his previous design for "Art of This Century Gallery" in 1942 for Peggy Guggenheim, ranks among the most influential exhibition presentations of his time.

⁸ Frederick Kiesler, *L'Architecture magique de la salle de superstition*, in: *Exposition Internationale du Surréalisme*, Maeght Gallery, Paris 1947. (exhibition catalogue)

⁹ R. Buckminster Fuller, *Energetic Geometry*, 1947, in: *YPS*, p. 289, quoted after: Joachim Krause, *Claude Lichtenstein, Earthwalking – Skyriding*, in: *Your Private Sky*. R. Buckminster Fuller. *Diskurs*. Ed.: Joachim Krause and Claude Lichtenstein, Lars Müller and Museum für Gestaltung Zürich, Baden 2001, p. 30.



Kataloggestaltung/Catalogue layout (s. Bildindex/Cf. list of illustrations 13)

Laudatio

Als Juryvorsitzender des siebten Friedrich Kiesler-Preises fällt mir sowohl die Ehre als auch Bürde zu, Sie mit einer Laudatio – meiner ersten überhaupt – für Heimo Zobernig bei Laune zu halten... bis der Schankmeister die Flaschen am Buffet entkorckt und Sie mögen sich jetzt fragen: „Wer ist dieser Typ?“. Aber diese Frage stellte sich bereits 2002 die Kunsthistorikerin und Kuratorin Eva Badura-Triska in ihrem Geleitwort zur ersten umfassenden Werkübersicht Heimo Zobernigs, die anlässlich seiner Mid-Career-Survey-Show im Museum Moderner Kunst in Wien, im K21 in Düsseldorf und in der Kunsthalle in Basel erschien.

Das Cover dieser Publikation gibt zu einigen Spekulationen Anlass. Es zeigt ein etwas unscharfes Schwarz-Weiß-Porträt des heute hier Geehrten als ungezwungen flamboyanten Bohemien im offenen, weißen Hemd, mit vintage Aviator-Sonnenbrille und Kinnbart und darüber steht groß und fett geschrieben der Titel „Austellung Katerlog“. Das Bild seiner selbst wie auch die falsche orthographische Schreibweise von „Ausstellungskatalog“ gehören zu den gängigen Irritationen, mit denen Heimo Zobernig arbeitet und mit welchen er wie in diesem Falle die neutrale Informationsvermittlung in Frage stellt. Tatsächlich handelt es sich bei dem Foto nicht um ein aktuelles oder repräsentatives Bildnis, sondern um eine Pose aus dem Jahre 1987 und beim Titel-Lapsus – des immerhin 468 Seiten umfassenden Werkes – um einen unter-, oder besser gesagt durchtriebenen 'semantischen Pleonasmus', mit welchem Zobernigs schelmenhafte, hinterlistige und doppelbödige Art zum Ausdruck kommt.

Nicht zufällig verfasste er in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Ferdinand Schmatz 1992 ein – beachten Sie den *contradictio in adiecto* – subjektives Lexikon der Kunst, welches – ganz im Sinne seiner künstlerischen Praxis – 1997 in einer revidierten und ergänzten Ausgabe ein zweites Mal erschien. Darin finden sich unter anderem Schlüsselbegriffe seines strategischen Vokabulars wie Attrappe, Duplikat, Ego, Kopie, Metapher, Mimesis, Persiflage, Referenz, Surrogat, Widerspruch oder Zitat, die ich an dieser Stelle zum besseren Verständnis durch die folgenden nicht aufgeführten Begriffen ergänzen möchte: Alter Ego, Doppelgänger, Ersatz, Imitation, Proxy, Remake und... Wiederholung.

Und so stelle ich noch einmal die Frage: „Wer ist dieser Typ?“

Als ausgebildeter Bühnenbildner lernte er bereits in jungen Jahren das Spiel mit Wirklichkeiten und anderen Identitäten. Aber noch während der laufenden Vorbereitungen zur deutschen Erstaufführung 1983 von Peter Handkes „Über die Dörfer“ in der Regie von Horst Zankl, wofür Heimo Zobernig die Bühne gestalten sollte, entschied er sich – wie er selbst sagt – aus einer Laune heraus den erlernten Beruf aufzugeben um Künstler zu werden. Als solcher begann er auf

unterschiedlichsten Gebieten zu wirken: Zeichnung, Malerei und Farbenlehre; Skulptur und Land-Art; Typografie, Cover- und Buchgestaltung; Möbel, Einrichtung und Display; Film, Video und Computeranimation; Performance, Musik und Theater; und nicht zu vergessen Kunst am Bau und Architektur – unter anderem in Zusammenarbeit mit PAUHOF (Wolfgang Pauzenberger & Michael Hofstätter), Norbert Steiner (SPUTNIK Architekten) und Michael Wallraff.

Seine seit jeher bevorzugten Materialien – Holzbalken, Pressspan- und Hartfaserplatten; Papier, Karton, Leinwand, Nessel, Molton und Jute; Aluminium, Stahl und Beton; Dispersion, Öl und Kunstharz; Fotokopie, Sieb-, Offset- und Laserdruck; Kunststoff, Styropor, PVC-Folien und Spiegelglas; Glühlampen und Leuchtstoffröhren... neuerdings auch Diamantstaub, Schaufensterpuppen, Vorhänge und Kleider... aber vor allem und seit jeher... Leim! – sind oft lapidar und prekär, aber handelsüblich.

Seine Produktivität ist dabei geradezu erschreckend und die Fülle von Ausstellungen, auch außerhalb Österreichs ist beeindruckend. So wurden seine Arbeiten in den letzten Jahrzehnten nicht nur in Amsterdam, Antwerpen, Arnhem, Barcelona, Basel, Berlin, Bern, Bordeaux, Brisbane, Brügge, Brüssel, Busan, Chicago, Düsseldorf, Frankfurt, Gent, Hamburg, Helsinki, Istanbul, Kassel, Köln, Lissabon, London, Luzern, Los Angeles, Madrid, Malmö, Melbourne, Miami, Milwaukee, Monaco, Moskau, München, Münster, New York, Oslo, Paris, Porto, Prag, Rotterdam, Sydney, Valencia, Venedig, Wien, Zürich, sondern für den versierten Kunsttouristen auch in abgelegenen Orten wie Unterpremstätten gezeigt.

Also nochmals, „Wer ist dieser Typ“, der 1993 den Otto-Mauer-Preis, 1997 den Preis der bildenden Künste, 2009 das Goldene Ehrenzeichen der Stadt Wien erhalten hat und dem heute ein bedeutender und hoch dotierter Preis für Kunst und Architektur überreicht wird?

Er ist, wie sich zeigt, ein Künstler, aber eben ein kompletter Künstler. Und hier ergeben sich einige Parallelen zum Namensträger des Preises. Auch Friedrich Kiesler studierte an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, begann vorerst zu malen, entwickelte alsdann sein erstes Bühnenbild für Karel Capeks Stück R.U.R., das vor Wien seine Premiere 1923 in Berlin hatte. Einmal in New York angelangt, realisierte er vorerst Ausstellungs- und Schaufensterdisplays für das Grand Central Palace, das Warenhaus Saks oder den Laden Jay's Shoes. Nebst ersten Architekturprojekten für das Kino der Film Guild (1929), dem Space House (1933) oder dem Endless House (1947), entwarf er auch Lampen, Stühle und Tische und layoutete Artikel, unter anderem für Vogue oder das Buch von André Breton „Ode à Charles Fourier“. Kieslers theoretische Hauptthese galt den „Correlations“, also den Wechselbeziehungen, was sich 1936 an seiner

Teilnahme an Alfred Barrs Ausstellung im Museum of Modern Art „Cubism and Abstract Art“ gut illustrieren lässt: seine Arbeiten wurden nicht nur in der Sektion Architektur, sondern auch in den Sektionen Theater und Möbel gezeigt.

Dieses Wechselhafte, vielleicht auch Launische, aber immer überaus präzis Durchdachte, das rhyzomartige Brücken zwischen verschiedenen Disziplinen schlägt, charakterisiert auch die Werke Heimo Zobernigs. Eines davon, das er für seine erste von insgesamt drei documenta-Teilnahmen vor 18 Jahren, 1992, realisierte, illustriert dies beispielhaft. In einem vom britischen Architekten James Stirling entworfenen Zelt für die Karlsau, baute er einen in weiß gehaltenen monumentalen Sockel mit Rückwand, auf die in Schwarz die Helvetica-Versalien des Veranstalters "documenta 9" geschrieben waren. Dieser Sockel, dessen Setzung auch für Jazz-Konzerte verwendet wurde, war zugleich Skulptur, Leitsystem, Logoträger, temporärer Aktionsraum und vor allem – ganz im Sinne Kieslers und seiner Theorie des „correlative of time and space“ – eine Bühne.

Das Szenario, in dem Heimo Zobernig in wenigen Minuten auftreten wird, entzieht sich wohl seiner Regie, doch wird es ihm ermöglichen, seine außerordentlichen Recherchen fortzusetzen und vielleicht auch neue, unverhoffte Register zu finden, um uns als Publikum mit der sich ständig verändernden Objekthaftigkeit der Künste vertraut zu machen.

Meine Damen und Herren, als langjähriger Bewunderer und mittlerweile Freund des heute Geehrten bleibt mir nur noch zu sagen: Bühne frei für Heimo Zobernig!

Moritz Küng



Portrait, 1987

Award presentation speech

As Chairman of the seventh Frederick Kiesler Prize it is both an honour and a burden for me to keep you entertained with an award presentation speech – in fact, my very first one – for Heimo Zobernig... until the barman uncorks the bottles at the buffet. Now you may be wondering: “Who is this guy?” But the art historian and curator Eva Badura-Triska already asked this question in 2002 in her preface to the first comprehensive overview of Heimo Zobernig's works, that was published on the occasion of his mid-career survey show at the Museum of Modern Art in Vienna, at K21 in Düsseldorf, and at the Kunsthalle in Basel.

The cover of this publication gives rise to some speculations. It shows a rather blurred black-and-white portrait of the artist we are now honouring as a casual, flamboyant Bohemian in an open white shirt, with vintage aviator sunglasses and a chin-beard, with the title “Ausstellung Katerlog” in large, bold print above. The picture of himself and the misspelling of “Ausstellungskatalog” are among the usual disconcerting devices with which Heimo Zobernig operates and, as in this case, with which he questions the impartial provision of information. In fact, the photo is not a current or representative portrait but rather a pose from 1987, and the slip in the title – of this hefty 468-page book – is an understated, or rather cunning, ‘semantic pleonasm’ expressing Zobernig's impish, guileful and ambiguous manner.

It is no coincidence that he joined forces with the author Ferdinand Schmatz in 1992 to write a subjective lexicon of art – note the contradiction in terms – that, firmly in keeping with his artistic practice, was republished in a revised and amended edition in 1997. The lexicon includes key concepts of his strategic vocabulary such as dummy, duplicate, ego, copy, metaphor, mimesis, persiflage, reference, surrogate, contradiction or quotation, to which I would like to add the following terms, that are not listed, for a better understanding: alter ego, doppelgänger, substitute, imitation, proxy, remake and... repetition.

And so I return to the question: “Who is this guy?”

As a trained stage designer, he already learned to play with realities and other identities at an early age. But during preparations for the 1983 German première of Peter Handke's “Walk about the Villages”, directed by Horst Zankl, for which Heimo Zobernig was to design the set, he decided – on a whim, as he says – to give up his trained profession and become an artist. As such he began working in a wide range of disciplines: drawing, painting and theory of colours; sculpture and land art; typography, cover and book design; furniture, furnishings and display; film, video and computer animation; performance, music

and theatre; and, not to forget, Per Cent for Art, and architecture – co-operating, among others, with PAUHOF (Wolfgang Pauzenberger & Michael Hofstätter), Norbert Steiner (SPUTNIK Architects) and Michael Wallraff.

His preferred materials – wooden beams, chipboard and hardboard; paper, cardboard, canvas, grey cotton cloth, molleton and jute; aluminium, steel and concrete; emulsion, oil and synthetic resin; photocopying, screen, offset and laser printing; plastic, polystyrene, PVC foils and mirror glass; light-bulbs and neon tubes... and, recently, diamond dust, mannequins, curtains and dresses... but above all and ever since he started... glue! – are often succinct and precarious, but readily available.

His output is downright alarming and the profusion of exhibitions, not only in Austria, is impressive. His works have been on show over the past decades not only in Amsterdam, Antwerp, Arnhem, Barcelona, Basel, Berlin, Bern, Bordeaux, Brisbane, Bruges, Brussels, Busan, Chicago, Düsseldorf, Frankfurt, Ghent, Hamburg, Helsinki, Istanbul, Kassel, Cologne, Lisbon, London, Lucerne, Los Angeles, Madrid, Malmö, Melbourne, Miami, Milwaukee, Monaco, Moscow, Munich, Münster, New York, Oslo, Paris, Porto, Prague, Rotterdam, Sydney, Valencia, Venice, Vienna and Zurich, but also, for the well-travelled art tourist, in such remote locations as Unterpremstätten.

So again, “Who is this guy”, who received the Otto Mauer Prize in 1993, the Prize for Fine Arts in 1997, the Golden Order of Merit of the City of Vienna in 2009, and who today is being awarded an important and lucrative prize for art and architecture?

He is, as it evolves, an artist, but, more precisely, a complete artist. And this is where we can see parallels with the eponym of the prize. Frederick Kiesler also studied at Vienna Academy of Fine Arts, starting out as a painter before developing his first stage design for Karel Capek's play R.U.R., that premièred in Berlin in 1923 before being performed in Vienna. Having arrived in New York, he began creating exhibition and shop-window displays for the Grand Central Palace, Saks or Jay's Shoes. In addition to initial architecture projects for the Film Guild's cinema (1929), the Space House (1933) or the Endless House (1947), he also designed lamps, chairs and tables and laid out articles, for example for Vogue, or André Breton's book “Ode à Charles Fourier”. Kiesler's main theory concerned “Correlations”, as illustrated very well by his participation in Alfred Barr's “Cubism and Abstract Art” exhibition at the Museum of Modern Art in 1936: his works were not only showcased in the architecture section but also in the theatre and furniture sections.

This mercurial, perhaps capricious, but always meticulously thought-out approach, that builds rhizome-like bridges between different disciplines, is

equally characteristic of Heimo Zobernig's works. One, that he created for the first of his three documenta appearances eighteen years ago, in 1992, is a perfect example of this. In a tent designed by British architect James Stirling for Karlsaeue park, he installed a monumental white plinth with a back wall, on which the name of the organiser "documenta 9" was written in black Helvetica capitals. This plinth, which was also used for jazz concerts, was at one and the same time a sculpture, guidance system, logo carrier, temporary action space, and, above all – very much in line with Kiesler and his theory of the "correlative of time and space" – a stage.

The scenario in which Heimo Zobernig will be appearing in a few minutes' time does not follow his direction, but it will allow him to continue his extraordinary research and perhaps find new, unexpected registers with which to familiarise us, the audience, with the constantly changing object nature of the arts.

Ladies and gentlemen, as a long-standing admirer and now friend of the prize-winner, it only remains for me to say: please welcome on stage, Heimo Zobernig!

Moritz Küng



documenta 9, Kassel 1992

Biografie Biography

Heimo Zobernig, geboren 1958 in Mauthen; lebt und arbeitet in Wien
Heimo Zobernig, born 1958 in Mauthen, Austria; lives and works in Vienna

Studium 1977–80 an der Akademie der bildenden Künste Wien und von 1980–83 an der Hochschule für angewandte Kunst Wien. 1994–95 Gastprofessor an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. 1999–2000 Professor für Bildhauerei an der Hochschule für bildende Künste, Städelschule Frankfurt/Main. Seit 2000 Professor für Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Ausstellungen (Auswahl)

1980– 8 Freitagsaktionen (mit Alfons Egger), Dramatisches Zentrum Wien; 1982– Quartett, Kammerspiele Schauspielhaus, Frankfurt/Main; 1984– Zeichen, Fluten, Signale – neukonstruktiv und parallel, Galerie nächst St. Stephan, Wien; 1995– Galerie Peter Pakesch, Wien; 1986– De Sculptura, Messepalast, Wien; Sonsbeek '86, Arnheim; 1988– Aperto 88, Biennale, Venedig; Galería Juana de Aizpuru, Madrid; 1990– Galerie Christian Nagel, Köln; 1991– Villa Arson, Nizza; Andrea Rosen Gallery, New York; Apt Art International, Moskau; 1992– documenta 9, Kassel; Amerikaner, Forum Stadtpark, Graz; 1993– Neue Galerie, Graz; Salzburger Kunstverein, Salzburg; 1994– Kunsthalle Bern; 1995– Secession Wien; 1996– Renaissance Society at The University of Chicago; 1997– documenta 10, Kassel; Skulptur Projekte, Münster; 1998– Galerie Meyer Kainer, Wien; 1999– Katalog, Portikus Frankfurt/Main; 2001– Biennale, Venedig; Shigemori Residence, Kyoto; 2002– MUMOK, Wien; 2003– Kunsthalle Basel; K21, Düsseldorf; Galerie Nicolas Krupp, Basel; 2004– Pestorius Sweeney House, Brisbane; Biennale of Sydney; 2005– Kunstverein Braunschweig; 2006– Artspace Sydney; Public Furniture, Biennale Busan; Le Désir de la Beauté – la Wiener Werkstätte et le Palais Stoclet, Palais des Beaux-Arts, Brüssel; 2007– 10 Jahre Skulpturenpark, Köln; Haus der Kunst, Budweis; 2008– Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpen; Friedrich Petzel Gallery, New York; Galleria Civica, Modena; Tate St. Ives; Total Design, MAK, Wien; Stellproben, de Singel Antwerpen; Galerie Chantal Crousel, Paris; 2009– Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon; CAPC Bordeaux; VIDEO, haubrokshows, Berlin; Le Festival, Centre Pompidou Paris; 2010– Art Public. Art 41 Basel.

Studied at Vienna Academy of Visual Arts from 1977 to 1980 and then at Vienna Academy of Applied Arts from 1980 to 1983. 1994–95 Visiting professor at the Academy of Visual Arts in Hamburg. 1999–2000 Professor of sculpture at the Städelschule Academy of Visual Arts, Frankfurt/Main. Since 2000, professor of sculpture at the Vienna Academy of Visual Arts.

Exhibitions (selection)

1980- 8 Freitagsaktionen (with Alfons Egger), Dramatisches Zentrum Wien; 1982- Quartett, Kammerspiele Schauspielhaus, Frankfurt/Main; 1984- Zeichen, Fluten, Signale - neukonstruktiv und parallel, Galerie nächst St. Stephan, Vienna; 1995- Galerie Peter Pakesch, Vienna; 1986- De Sculptura, Messepalast, Vienna; Sonsbeek '86, Arnheim; 1988- Aperto 88, Biennale, Venice; Galería Juana de Aizpuru, Madrid; 1990- Galerie Christian Nagel, Cologne; 1991- Villa Arson, Nice; Andrea Rosen Gallery, New York; Apt Art International, Moscow; 1992- documenta 9, Kassel; Amerikaner, Forum Stadtpark, Graz; 1993- Neue Galerie, Graz; Salzburger Kunstverein, Salzburg; 1994- Kunsthalle Bern; 1995- Vienna Secession; 1996- Renaissance Society at The University of Chicago; 1997- documenta 10, Kassel; Skulptur Projekte, Münster; 1998- Galerie Meyer Kainer, Vienna; 1999- Katalog, Portikus Frankfurt/Main; 2001- Biennale, Venice; Shigemori Residence, Kyoto; 2002- MUMOK, Wien; 2003- Kunsthalle Basel; K21, Düsseldorf; Galerie Nicolas Krupp, Basel; 2004- Pestorius Sweeney House, Brisbane; Biennale of Sydney; 2005- Kunstverein Braunschweig; 2006- Artspace Sydney; Public Furniture, Biennale Busan; Le Désir de la Beauté - la Wiener Werkstätte et le Palais Stoclet, Palais des Beaux-Arts, Brussels; 2007- 10 Jahre Skulpturenpark, Cologne; Haus der Kunst, Budweis; 2008- Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpen; Friedrich Petzel Gallery, New York; Galleria Civica, Modena; Tate St Ives; Total Design, MAK, Vienna; Stellproben, de Singel Antwerpen; Galerie Chantal Crousel, Paris; 2009- Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon; CAPC Bordeaux; VIDEO, haubrokshows, Berlin; Le Festival, Centre Pompidou Paris; 2010- Art Public. Art 41 Basel.

Dank an Thanks to

Juana de Aizpuru, Sirikit Amann, Chantal Crousel, Anselm Dreher, Tony Fretton, Gianluca Gentili, Bärbel Grässlin, Bernd Hartmann, Renate Kainer, Nicolas Krupp, Moritz Küng, Simon Lee, Christine Mayer, Christian Meyer, Frédéric Migayrou, Christian Nagel, Anton Ovidiu, David Pestorius, Gernot Petjak, Friedrich Petzel, Michaela Rapp Zobernig, Astrid Sabotnik-Watts, Nasrine Seraji, Martha Stutteregger, Charlotte Sucher, Micheline Szwajcer, Francesca von Habsburg, Richard Watts, Hans Widauer, Sigrid Wilhelm, Heimo Zobernig.

Bildindex/List of illustrations

Kataloggestaltungen von/Catalogue layouts by Heimo Zobernig

- 01 Amerikaner, steirischer herbst 92, Forum Stadtpark, Graz 1992
- 02 Lexikon der Kunst 1992, Ferdinand Schmatz/Heimo Zobernig, Edition Patricia Schwarz, Stuttgart 1992
- 03 Heimo Zobernig, Kunsthalle Bern, Bern 1994
- 04 Farbenlehre, Ferdinand Schmatz/Heimo Zobernig, Springer-Verlag Wien New York, 1995
- 05 Text und Kunst, Bonner Kunstverein, Bonn 1998
- 06 Farbenlehre. Heimo Zobernig, Galerie & Edition Artelier, Graz 2000
- 07 Heimo Zobernig, David Pestorius Projects, Brisbane 2006
- 08 Heimo Zobernig. Display, Kunstraum Innsbruck, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln/Cologne 2006
- 09 Heimo Zobernig, Ambient of Aesthetics, Onestar Press, Paris 2006
- 10 Heimo Zobernig, Stellproben, deSingel, Internationaler Kunstcampus, Antwerpen, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln/Cologne 2008 (Design: Mevis & van Deursen)
- 11 VIDEO. Heimo Zobernig, Argobooks, Berlin 2009
- 12 Heimo Zobernig and the Tate Collection/Heimo Zobernig and the Calouste Gulbenkian Foundation Modern Art Centre, Tate St Ives, Calouste Gulbenkian Foundation Modern Art Centre, Lisbon and Tate Publishing 2009 (Design: APFEL)
- 13 Ausstellung. Katerlog, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln/Cologne 2003

Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation

Stifter und Förderer
Founders and Donors

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur
Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung
Kunstsektion/Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur
Kulturabteilung der Stadt Wien
Österreichische Nationalbank
UniCredit Bank Austria AG
BAWAG PSK Gruppe
Österreichische Lotterien
Wittmann Möbelwerkstätten
Wiener Städtische Versicherung AG
Hannes Pflaum
John Sailer
Gertraud Bogner
Dieter Bogner

Vorstand
Board of Directors

Dieter Bogner (Vorsitzender Head of the Board)
Thomas Drozda
Sylvia Eisenburger
Michael P. Franz
Monika Hutter
Peter Kowalski
Christoph Thun-Hohenstein

Direktorin
Director
Monika Pessler

Archiv/Kuratorische Assistenz
Archive/curatorial assistance
Gerd Zillner
Tatjana Okresek-Oshima

Administration
Sabina Prudic-Hartl

Medieninhaber: Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung
Proprietor: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation
T +43 1 513 0775 F +43 1 513 0775-5 office@kiesler.org www.kiesler.org

Herausgeber und für den Inhalt verantwortlich Editor and responsible for content
Monika Pessler

Bildnachweis falls nicht anders angegeben Unless otherwise indicated, all images are
© Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien
© Archiv/archive HZ
© Lena Deinhardstein

Texte von Texts by Moritz Küng, Monika Pessler
Übersetzung Translation Richard Watts
Lektorat Proof reading Sabina Prudic-Hartl
Herstellung Production Schreier und Braune G.m.b.H.

Unterstützt von Supported by **bm:uk**