

gelb über apfelgrün bis zu dunklem Metall; jeder zweite Streifen wurde um 180 Grad gedreht, sodass die Arbeit zu einer akkordischen Bundfalte von dunklen und hellen Farbnuancierungen wird. Im Gegensatz dazu geht es in *Frozen Matador* ums Colour-Blocking: Das Bild besteht aus einem orange-farbigem Rechteck mit zwei dicken schwarzen diagonalen Linien, die sich in der Mitte kreuzen. Auch diese Leinwand ist in zwölf schmale, vertikale Streifen zerteilt. Auf der rechten Seite lehnen sich die Streifen nach links hinüber, als ob sie das Ganze wie Dominosteine umschmeißen möchten.

Indem sie sich bei Lewis Carroll bedient, konstruiert Comte ein alternatives Universum, in dem das Publikum unschuldig ist und dem Werk vorurteilsfrei, also mit wenig ideologischem Gepäck und einer absoluten Bereitschaft zur Gutgläubigkeit entgegentritt. Dieses ideale Publikum mag vielleicht nicht verstehen, dass die Künstlerin selbstverständlich die unangefochtene Autorin ihres Produkts bleibt, selbst wenn ein Käufer die einzelnen Elemente ihrer Bilder in der Tat so arrangieren könnte, wie er es wünscht. Dieses ideale Publikum mag vielleicht auch nicht mit der Geschichte konkreter Kunst in der Schweiz vertraut sein, deren jüngste Vertreter John M Armleder und Olivier Mosset zweifellos zu Comtes Einflüssen zählen. Obwohl Comtes Malerei sehr präzise realisiert wird und ihre Holzskulpturen das Resultat unzähliger Stunden des Bearbeitens und Schleifens sind, erfindet und belebt sie minimalistisches Erbe neu. Sie verabschiedet die verstaubte Festlichkeit ihrer Vorfahren und nimmt sich deren Vermächtnis stattdessen mit großer Freude und wenig Ehrfurcht an. Wenn es in dieser Ausstellung also um Gleichgewicht geht, dann nicht um jenes zwischen konzentriert zusammengekniffenen Augenbrauen, sondern um jenes Gleichgewicht, das entstehen kann, wenn man spielerisch alternierende Welten ausbalanciert. Übersetzt von Yael Salomonowitz

Claudia Comte's first solo exhibition at BolteLang, *If I were a rabbit, where would I keep my gloves?*, takes its title from the 1951 Disney adaptation of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* (1865). Though not verbatim Carroll, the phrase encapsulates the challenges Alice encounters in Wonderland, whose rules are indeed rational but nonetheless based on altered fundamentals. As if one could imagine a world without gravity, or, in Comte's case, rewrite the rules and history of painting.

In the gallery five low, high-gloss, oblong plinths provide bases for *Flips 1–5* (all works 2013), six dark-stained oak sculptures in sausage-like forms that Comte herself carved with a chainsaw and then sanded tirelessly, creating surfaces so smooth they beg to be stroked. As the titles suggest, these are not prostrate but appear to bounce from their plinths, like possessed wieners or whales leaping out of water, with amusing fecal connotations, too. The more solemn *Bumpy Grumpy 2, 4, 5* and *6/6* sit on shiny plinths at a traditional height; each is a sculpture of unstained black locust wood (which, despite the name, is pale). They approximate three-fingered hands, or maybe roosters' combs,

with voids at their centres. Placed in a diagonal line, they seemed as stolid and self-evident as a row of trees, as if rooted to the gallery floor for decades.

Surrounding these were six modular paintings, each an arrangement of multiple canvases spaced out on the wall. In several cases, like *Mary Pickford* and *Red Snapper*, both buzzing with colour, Comte painted these as one abutting surface before dismantling them. Each of *Pickford's* eight vertical panels is a strip, beginning with yellow and moving gradually through apple green to deep racing; now spaced out horizontally every second strip had been rotated to make the work an accordion pleat of heavy and light hues. *Frozen Matador* is, in contrast, blocked colour: an orange rectangle with two thick black diagonal lines from the corners that cross in the middle; this too had been pulled apart, this time into twelve narrow canvases hanging vertically, apart from those on the right hand side leaning in to the left, as if trying to topple the lot like dominoes.

By borrowing from Lewis Carroll, Comte constructs an alternate universe, where the audience is comprised of innocents with few preconceptions, little ideological baggage and a complete willingness to be credulous. This ideal audience might not necessarily understand that the artist is the undisputed author of the product. Indeed these paintings can be rearranged as their buyers see fit. This ideal audience may not know the story of Swiss Concrete art, whose recent exemplars such as John M Armleder or Olivier Mosset are no doubt among Comte's influences. So even though her paintings are made with precision and her wooden sculptures are the result of countless hours' hewing and sanding, Comte reinvents and thus reinvigorates her Minimalist heritage, brushing aside her predecessors' dusty solemnity and presenting their legacy as an irreverent and joyful school. In this exhibition, equilibrium was not about furrowed brows and concentration, but rather about rediscovering the see-sawing fun of balancing alternate worlds.

CORRIDOR PLATEAU III DREI Köln

Timotheus Vermeulen

Corridor Plateau III ist die dritte Schau in einer Ausstellungsreihe, die von den Künstlern Christian Freudenberger und Markus Karstieß kuratiert wurde. Ihr Titel stammt von Detlef Weinrichs gleichnamiger Platte aus dem Jahr 2011 und suggeriert zweierlei: Auf der einen Seite deutet er an, dass die Ausstellung sich die Logik des Korridors – eines schmalen, linearen Raums des Übergangs – zu eigen macht. Auf der anderen Seite legt das Plateau einen Stabilisierungspunkt nahe, eine Ebene ohne „Kulmination“, um mit Gilles Deleuze zu sprechen. Auf einem Plateau geschehen Dinge ohne rechte Richtung oder rechten Zweck. Diese Aus-

stellung behauptet also von sich, beides zu sein und zugleich vielfältig – teleologisch und orientierungslos, endlich und unendlich im Fluss. Das ist natürlich ein hehrer Anspruch, das Teilchen und die Welle zugleich sichtbar machen zu wollen. Das Kuriose ist jedoch, dass das Konzept im Großen und Ganzen aufgeht.

Verteilt über drei angrenzende Räume, von denen zwei auf magische Weise durch einen Schrank verbunden sind, finden sich Arbeiten von zwölf mal mehr, mal weniger zeitgenössischen Künstlern, darunter Michael Bauer, Hannah Höch, Alex Jasch, Konrad Klapheck und Victor Vasarely. Auf den ersten Blick haben diese Arbeiten wenig miteinander gemein; nicht nur ihr Stil, sondern auch ihre Attribute sind höchst unterschiedlich. Gezeigt werden Arbeiten von den 1970er Jahren bis heute – und entsprechend variiert der Kontext der ausgestellten Werke von Arbeit zu Arbeit. Alexandra Hopfs avantgardistische Poster mit Titeln wie *The optimal unconscious* (2010) und *Unbuilt future* (2010) verleihen der Schau ein Register, das wenig gemein hat mit Karstieß' polychromer Keramik-Serie *Stoner* (2013), deren fettige, schaumige, Amöben-artige Ästhetik an die Skulpturen von Louise Bourgeois erinnert. Ebenso gibt es wenige Parallelen zwischen den kruden, menschengroßen, figurativen Zement-Schaum-Skulpturen von Alex Jasch (*Untitled*, 2005) und dem romantischen Konzeptualismus von Markus Sailes Gemälde (*Untitled*, 2013). Unter den Exponaten findet sich sogar ein *objet trouvé*, ein seltsames höhlenartiges Ölgemälde.

Das Bemerkenswerte an all dem ist, dass die Kuratoren die Arbeiten wie beiläufig und ohne weitere Erklärungen zusammen gruppierten – keine Wandtexte, keine zusätzlichen Erklärungen. Das laute Poster *The optimal unconscious* hängt neben den amöbenhaften Keramikskulpturen, während die robusten Zementskulpturen direkt vor der konzeptuellen Malerei aufgestellt sind. Nur wenige Arbeiten sind dagegen auf konventionelle Weise gehängt. Ein Siebdruck von Vasarely (*Koska-Vall*, 1982) hängt unpraktisch und unvorteilhaft über dem Schrankeingang, während ein Print von Christian Freudenberger (*Untitled*, 1978) auf halbem Weg zwischen eine Wand und ein zugenageltes Fenster geklemmt ist. Andere Arbeiten stehen auf dem Boden, lehnen gegen die Wand oder liegen lose auf Stühlen herum, fast so, als hätten die Kuratoren sie auf halber Strecke während der Installation einfach liegengelassen. Alles hier wirkt, als wäre es darauf angelegt, Verwirrung zu stiften. Jetzt, so scheint man als Aufforderung vernehmen zu können, ist es an uns, den Besuchern, die Dinge zusammenzufügen.

Wie auch immer, auf jeden Fall beginnen die verschiedenen Fäden der Ausstellung zusammenkommen. Nicht auf die übliche Weise, indem sich Bedeutung einstellt oder eine bestimmte Geschichte erzählt wird – oder ganz im Gegenteil überhaupt keine Geschichte erzählt wird. Sondern auf andere Weise. Manche Arbeiten stehen aufgrund ihrer Form zueinander in Bezug, andere aufgrund der verwendeten Materialien. Manche gehen im Hinblick auf ihre Farbe (Weißtöne, Ölpalette), ihr Thema (Utopie und Dystopie) oder ihre Bezüge (Hinweise auf Freud und



Benjamin) aufeinander ein. Anstelle eines Narrativs entfaltet sich eine Fülle von potenziellen Erzählungen. Erzählungen, die unklar, unbeständig und unzusammenhängend sind. Sie deuten Korridore an, lineare Geschichten, allerdings nach Art des Plateaus: aneinander abprallend, sich ohne klare Richtung bewegend. Aber eben in Bewegung.
Übersetzt von Claudia Kotte

The title of *Corridor Plateau III*, the third show in a series curated by the artists Christian Freudenberger and Markus Karstieß, after Detlef Weinrich's 2011 audio recording of the same name, suggested two ideas. On the one hand, that the exhibition borrows the logic of the corridor: a narrow, linear space of passage. The plateau, on the other hand, suggests a point of stabilization, a level, to use the Deleuzian description, without 'culmination'. On a plateau, things happen without real direction or end. Here was an exhibition that purported to be both and multiplicitous – teleological and lacking orientation, finite and eternally in flux. This, of course, is quite a claim: to make visible simultaneously the rabbit and the duck. The odd thing was that, by and large, it worked.

Distributed over three adjoining rooms, one of which was magically connected through a cupboard, were works by 12 more or less contemporary artists, among them Michael Bauer, Hannah Höch, Alex Jasch, Konrad Klapheck and Victor Vasarely. At first glance, these works had little in common, as both their styles and adjectives varied. Works from the 1970s to the present featured and accordingly the context of the exhibited works changed from piece to piece. Alexandra Hopf's

avant-gardiste posters, carrying titles such as *The Optimal Unconscious* (2010) and *Unbuilt Future* (2010), conferred a register that had little in common with Karstieß's polychrome pottery series *Stoner* (2013), whose oily, frothy, amoebae aesthetic was reminiscent of the sculptures of Louise Bourgeois. Similarly, there were few parallels between the sturdy, figurative, human-size cement and foam sculptures of Alex Jasch (*Untitled*, 2005) and the romantic conceptualism of a Markus Saile painting (*Untitled*, 2013). Indeed, there was even an *objet trouvé* among the works: an odd, cave-like oil painting.

What was remarkable, then, was that the curators had grouped these works casually and without further explanation – no wall texts, no additional notes. The loud poster *The Optimal Unconscious* was hung next to the amoebae pottery, while the sturdy cement sculptures were positioned squarely in front of the conceptual paintings. In addition, few of the works were installed in the conventional way. A Vasarely silkscreen (*Koska-Vall*, 1982) was hung impractically, unflatteringly above the cupboard entrance, while a Christian Freudenberger print (*Untitled*, 1978) was tucked midway between a wall and a boarded up window. Other pieces were put on the floor, leaning against the wall, or laid loosely on chairs, almost as if the curators had abandoned them halfway through the installation. Everything here seemed intended to confuse: it is up to you, visitor, the setup said, to put things together.

However, the show began to come together. Not in the standard way of making sense, of telling a particular kind of story – or even, conversely, of telling no story at all. But in another sense. Certain works related because of their form, others because of the materials employed. There were works that engaged with each other because of colour (whites, oily palettes), topic (utopia and dystopia), or reference (digs at Benjamin and Freud). Instead of one narrative, a plethora of potential narratives unfolded. Narratives that were unclear, unstable and incoherent. Corridors, linear stories were suggested, but in the manner of the plateau: bouncing off of each other, moving without clear orientation. But moving nonetheless.

THE CONTENT OF FORM

Generali Foundation
Wien

Dominikus Müller

Kann man einer Ausstellung vorwerfen, sie sei „zu gut“? Ihr ankreiden, so intelligent zu sein, dass sie beinahe jeden möglichen Einwand vorwegnimmt? Angesichts von *The Content of Form* stellen sich Fragen dieser Art permanent. Die von Helmut Draxler kuratierte Schau ist der Mittelteil einer dreiteiligen Ausstellungsserie, mit der die Wiener Generali Foundation ihr 25-jähriges Jubiläum begeht. Und es ist eine Ausstellung, die angesichts des Anlasses wirklich alles

„richtig“ macht – und dann irgendwie doch auch wieder nicht.

Draxlers Schau kommt weniger als wie auch immer geartete kuratorische Auswahl aus der Generali-Sammlung daher, denn als, wie es im Begleitheft heißt, „kuratorisch-diskursives Projekt über die Sammlung als Prinzip“: eine Art Meta-Ausstellung also über das Verhältnis von Inhalt und Form als Parallele zum Verhältnis von Kunstwerk und Sammlung. Entsprechend trägt die Ausstellung den sperrig-ironischen Untertitel „The Collection Represented by Helmut Draxler“.

Das Ausstellungs-Display spielt dabei die tragende Rolle: Entlang der von den Räumen der Generali Foundation vorgegebenen Dreiteilung identifiziert Draxler drei Themenschwerpunkte: „Repräsentation“, „Kommunikation“ und „Genealogie“, jeweils angezeigt durch unterschiedliche Wandfarben und je ein kunsthistorisches Motiv, als schwarzweiße Fototapete aufgebracht: *Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie in Brüssel* (um 1651) von David Tenier d. J., eine Darstellung des Herzogs in seiner Sammlung, für Repräsentation; Johann Zoffanys *La Tribuna degli Uffizi* (1772–7) mit seinen Bürgern, die in einen angeregten Kunstdisput vertieft sind, für Kommunikation; und für Genealogie steht Hubert Roberts Bild *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* von 1796, das die Louvre-Galerie als langen, in die Zukunft reichenden Tunnel zeigt.

Zusätzlich sind auf Wand-Prints ausgesuchte Installationsansichten von Werken aus früheren Generali-Ausstellungen zu sehen (von denen einige gerade nicht in den Bestand der Sammlung übernommen wurden). Diese Arbeiten, unter anderem von Lygia Clark, Thomas Eggerer, Hélio Oiticica, Anna Oppermann oder Florian Pumhösl, tauchen auf der Werkliste ebenso auf wie die „in the flesh“ ausgestellten Arbeiten. Auch letztere bieten einen erstaunlich bunten Querschnitt durch den Sammlungsbestand: Neben den institutionskritischen und konzeptuellen Ansätzen, für deren Erwerb und Unterstützung die Generali Foundation bekannt ist, kommt auch anderes zum Vorschein, etwa kleine Zeichnungen von Walter Pichler (*Eigenartige Räume*, 1966) oder Drucke von Franz West (*Nur heute!?*, 1997).

Ansonsten finden sich hier: Harun Farockis *Bilder der Welt und Inschriften des Krieges* (1988), vergessene Klassiker wie Oswald Oberhubers Skulptur *Die konzentrierte Veränderung* (1964) oder Stephen-Willats-Diagramme (*Wie ich meine Fluchtwege organisiere*, 1979–80). Zum Stichwort institutionskritischer Kunst ist Erwartbares, aber lange nicht Gesehenes dabei, etwa Videos von Fareed Armaly (*Vox*, 1994) und Dorit Margreiter (*Into Art*, 1998). Hinzu kommen Wand-Slogans aus verballhornten Titeln ehemaliger Shows (z.B. „Die Gewalt ist der Rand aller Dinge, die wir nicht verstehen“ – eine Verschränkung aus *Dinge, die wir nicht verstehen* von 2000, kuratiert von Ruth Noack und Roger M. Buegel, sowie *Die Gewalt ist der Rand aller Dinge* von 2002, kuratiert von Alice Creischer und Andreas Siekmann). Als Namensschriftzug erscheinen Akteure, die für die Sammlung von großer Bedeutung sind, aber nicht mit ausgestellt sind, etwa die Künstlerinnen Andrea Fraser