



Sprache in der  
zeitgenössischen  
Kunst / Language in  
Contemporary Art

curated by ■  
vienna

15.09.-14.10.2017



**curated by\_vienna**

**Das Galerienfestival mit internationalen Kuratorinnen und Kuratoren in Wien /**  
The gallery festival with international curators in Vienna

**15.09.-14.10.2017**

**image/reads/text**

Sprache in der zeitgenössischen Kunst / Language in Contemporary Art

## curated by\_vienna

Das Galerienfestival mit internationalen Kuratorinnen und Kuratoren in Wien /

The gallery festival with international curators in Vienna



“

Bei curated by\_vienna kulminieren seit 2009 einmal jährlich das große Engagement, der Pioniergeist und die Leidenschaft Wiener Galerien für zeitgenössische Kunst. Vor acht Jahren von der Wirtschaftsagentur Wien initiiert, positioniert das Galerienfestival Wien als Ort aktuellen Kunstgeschehens und zeitgenössischer Kulturproduktion.

Jedes Jahr widmet sich curated by\_vienna einem spezifischen Thema, das in den einzelnen, von international tätigen Kuratorinnen und Kuratoren konzipierten Ausstellungen facettenreich zum Ausdruck kommt. 2017 untersucht curated by\_vienna mit Ausstellungen in 21 Wiener Galerien die Bedeutung von Sprache in der zeitgenössischen Kunst. Eine dementsprechende Auseinandersetzung erscheint vor dem Hintergrund der umfassenden Digitalisierung und den damit einhergehenden Visualisierungstendenzen besonders relevant. Sie erfordern es, die gegenseitige Durchdringung von Sicht- und Sagbarem aber auch die Differenz zwischen den beiden Sphären neu zu überdenken – Aspekte, die sich auch im Festivaltitel „image/reads/text“ abbilden, den der Künstler Heinrich Dunst eigens für curated by\_vienna 2017 erdacht hat.

Der einzigartige Festivalcharakter von curated by\_vienna wird dieses Jahr durch ein umfassendes Rahmenprogramm mit Lesungen, Talks, Filmscreenings, Performances und musikalischen Events weiter ausgebaut. Wie in den Vorjahren vermitteln

von Kunstexpertinnen geführte Touren durch die teilnehmenden Galerien die vielseitigen Ansätze des diesjährigen Themas.

Seit Beginn des Galerienfestivals haben rund 170 Kuratorinnen und Kuratoren für curated by\_vienna Ausstellungen in den jeweils beteiligten Galerien realisiert. Das Format hat sich zu einer Vernetzungsplattform etabliert, die einen nachhaltigen Ideenaustausch zwischen den heimischen und internationalen Protagonistinnen und Protagonisten des Kunstbetriebs bewirkt. Dabei geht es einerseits um Kooperation, andererseits ist curated by\_vienna auch Experiment: die Galerien öffnen ihren Arbeitsraum für eine Kuratorin, einen Kurator, und gewinnen damit die Möglichkeit für neue Blickwinkel auf das eigene Tätigkeitsfeld und Programm.

Auch 2017 haben viele Beteiligte durch ihr Engagement zur Realisierung von curated by\_vienna beigetragen – die teilnehmenden Galerien, Kuratorinnen und Kuratoren sowie die Künstlerinnen und Künstler als Quelle aller Ausstellungsformate. Ihnen allen gebührt unser Dank. Zudem freuen wir uns über die für curated by\_vienna 2017 verfassten Beiträge von Sabeth Buchmann und Franz Joseph Czernin, die das Festivalthema in der vorliegenden Publikation aus kulturtheoretischer und sprachphilosophischer Sicht beleuchten.

Elisabeth Noever-Ginthör  
Wirtschaftsagentur Wien, Kreativzentrum departure

With curated by\_vienna, the commitment, pioneering spirit and passion of Viennese galleries for contemporary art have been culminating annually since 2009. Initiated by the Vienna Business Agency eight years ago, the gallery festival positions Vienna as a location of contemporary art and cultural production.

Every year, curated by\_vienna is dedicated to a specific theme finding its multifaceted expression in the individual exhibitions conceptualised by internationally active curators. With exhibitions in 21 Vienna galleries, this year's curated by\_vienna examines the significance and function of language in contemporary art. This seems particularly relevant in view of widespread digitalisation and the associated trends towards visualisation. These tendencies require a reconsideration of the mutual conditionality and permeation of the visible and the utterable as well as the incongruity between the two. The festival's title "image/reads/text", coined by the artist Heinrich Dunst, spans a broad range of associations to this year's topic which moves along the intersections between language and art. In 2017, the unique festival character of curated by\_vienna is expanded with an extensive accompanying programme including readings, talks, film

screenings, performances and musical events. As in the years before, tours guided by art experts convey the various approaches to the festival's topic. Ever since the beginning of the gallery festival, about 170 curators have realised exhibitions in the respective galleries as part of curated by\_vienna. The format has established itself as a networking platform enabling a sustainable exchange of ideas between local and international players of the art industry. A focus of the project is on cooperation, but curated by\_vienna is also an experiment: the galleries open up their workspaces for a curator, thereby gaining new perspectives on their own activities and programmes.

A large number of persons have contributed to making this year's curated by\_vienna happen: the participating galleries, curators, and – being the sources of all exhibition formats – the artists themselves. We would like to thank all of them. Furthermore, we are happy to present two articles by Sabeth Buchmann and Franz Joseph Czernin in this publication, which are examining the festival's theme from the perspectives of cultural theory and philosophy of language.

*Elisabeth Noever-Ginthör  
Vienna Business Agency, creative center departure*

”

„Sprache ist Abschied: von jedem tieferen und verborgenen Sinn, von dem Subjekt, das sich in ihr auszusprechen meint.“ (Werner Hamacher)

Trotz der in der Gegenwartskunst zu beobachten- den Konjunktur der Poesie konnte man in den letzten Jahren den Eindruck gewinnen, dass der Diskurs der Sprache seine lange Zeit so maßgebliche Rolle für die bildende Kunst verloren hat. Zuerst, Mitte/Ende der 1990er Jahre, erweckte die Rede vom sogenannten *pictorial turn* den Anschein, den seit den 1960er Jahren vorherrschenden *linguistic turn* verdrängt und an seine Stelle die Dominanz des Bildes gesetzt zu haben. Ihm folgte seither eine Reihe neuer Paradigmen, darunter die Netzwerk-Aktanten-Theorie, der Spekulative Realismus oder auch die Post-Internet Art, die eher für eine „Wiederkehr der Dinge“<sup>1</sup>, denn für eine nennenswerte Weiterentwicklung linguistisch begründeter Verfahren sprach. Der hierin mitschwingenden Polarisierung von Kategorien des Bildes/des Objekts/der Materialität auf der einen und der Sprache/des Texts/des Zeichens auf der anderen Seite wären zeitgenössische Analysen der integrativen Steuerungsfunktion von Sprache entgegenzuhalten. So sieht etwa Kenneth Goldsmith im zeitgenössischen Kunstgeschehen nur mehr Materialisierungen von „Codes“, das heißt von „[textbasierten] Programme[n], die von Computern gelesen und in Form von Text, Sound, Bild, Film wieder ausgespuckt werden [...]“<sup>2</sup> In seiner Programmschrift *Uncreative Writing* erklärt er, dass „[...] Sprache [nie zuvor] so viel Materialität besessen habe – so viel Fluidität, Formbarkeit, Geschmeidigkeit – die geradezu danach schreit, vom Schreibenden aktiv verwaltet zu werden. [...] Der Text aus einem Microsoft-Word-Dokument kann in eine Datenbank geparkt, in Photoshop visuell verformt, in Flash Art animiert, in Online-Textwölfe gefüttert, per Spam an tausend E-Mail-Adressen geschossen, in ein Audioprogramm geladen und als Musik

wieder ausgegeben werden. Es gibt unendliche viele Möglichkeiten.“<sup>3</sup>

Für die hieraus sprechende Erkenntnis, dass der Einsatz von Sprache weniger eine „Dematerialisierung des Kunstobjekts“<sup>4</sup> als vielmehr seine „(Re-) Materialisierung“ betreibt, lieferte Martin Becks 2017 im mumok gezeigte Retrospektive ein anschauliches Beispiel: So fanden sich in *Rumors & Murmurs* Materialien aus Brian O’Dohertys 1967 herausgegebener Nummer 5/6 der Künstlerzeitschrift *Aspen*. Hierbei handelt es sich um eine dem Dichter Stéphane Mallarmé gewidmete weiße Schachtel – eine offenkundige Reminiszenz an Marcel Duchamps *Boîte-en-valise* –, die neben dem Erstabdruck von Roland Barthes’ bekanntlich weiterhin einflussreichem Essay *Der Tod des Autors* einen Entwurf von Sol LeWitts *Serial Project 1* (1966) enthält – jenes Werk, das seinen für das damalige New Yorker Avantgardemilieu bedeutsamen Wechsel von der Minimal Art zur Conceptual Art markiert und das der Künstler zum Anlass einer Revision seiner Rolle nahm: „The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of the premise.“<sup>5</sup>

LeWitts konzeptuelle Serien mit Mallarmés a-linearen „Vers-Architekturen“<sup>6</sup> assoziierend, stellte O’Doherty somit jene Profanisierung des Künstler-subjekts heraus, die in Goldsmiths Figur des post-kreativen Textadministrators nachklingt. Der in Mallarmés 1895 erschienenem Schlüsselwerk *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* („Ein Würfelwurf niemals je auslöschen wird den Zufall“) unternommene Versuch, die Poesie vom „Zufall“ und damit von auktorialer Subjektivität zu befreien, ließ Mallarmé nicht nur zur Galionsfigur der Kunst-, sondern auch der strukturalistischen Theorieavantgarde der 1960er und -70er Jahre werden.

Mallarmés Plädoyer, die „Initiative“ nicht mehr länger dem auktorialen Subjekt, sondern „den Worten (zu) überlassen“<sup>7</sup>, evozierte dem Literatur-



wissenschaftler Peter Szondi zufolge eine Vergegenständlichung der poetischen Sprache.<sup>8</sup> In der Fähigkeit der Sprache, Gegenstände nicht nur abzubilden, sondern zu erschaffen und so zu ihrem eigenen Gegenstand zu machen, erkannte Szondi das zwischen Zeichen- und Objektivität schwankende „Sein der Sprache“. Diese Sichtweise hat sich für den amerikanischen Schriftsteller und Kunstkritiker Calvin Tomkins auch Marcel Duchamp – für O’Doherty ein beehrter Stichwortgeber der damaligen Conceptual Art – zu Eigen gemacht. Die sprachliche Verlebendigung der begehrten Dinge basiert demzufolge auf einer „Sympathie, aufgrund derer man sich in das Innere eines Objekts versetzt, um mit dessen einzigartiger und deshalb unbeschreiblicher Eigenart überein zu stimmen“<sup>9</sup>. Genau dies – die Verschmelzung von Sprach- und Objektivität – veranlasste Jean-Paul Sartre wiederum, eine Analogie zwischen industrieller Produktionsform und Mallarmés dichterischer Operation zu ziehen, die auf die Korrespondenz zwischen der maschinellen Mobilisierung der Körper und der Automatisierung der Sprache abzielt<sup>10</sup> – ein Moment, das Jacques Rancière zufolge den verbreiteten Dualismus von zeichnerhafter Sprache und materieller Objektivität unterläuft: „[D]as Weiß der Seite [ist] nicht nur der materielle Träger des Gedichtes [...]. Es gehört der Bewegung und der Textur des Gedichtes selbst an.“<sup>11</sup> Es spricht also vieles dafür, dass das poetische Konzept Mallarmés dazu angetan war, ein Bewusstsein um die materielle Dinghaftigkeit einer Sprache zu schaffen, das mit der Einführung serieller (Waren-)Produktion korrespondierte: Eine Erkenntnis, die in den sprachphilosophisch inspirierten Spielarten der klassischen Konzeptkunst einen bis heute nachhaltigen Resonanzraum entfalten – konkret in jenen Werkformen, die sich durch eine programmatische Wahrnehmung linguistischer Strukturprinzipien auszeichnen, welche sich in dominanten Produktions-, Distributions- und Konsumtionscodes, mithin in gesellschaftlicher

Subjektivierung manifestieren. Entsprechend ließe sich auch sagen, dass sich das gewandelte Verständnis von Materialität nicht von jener Sprache abstrahieren lässt, die sie bezeichnet. Umso erstaunlicher, dass ein zeitgenössischer Kapitalismuskritiker wie Franco Bifo Berardi die postmoderne Rede vom Verlust der materiellen Referenz wieder aufwärmt und hierfür einmal mehr die symbolistische Dichtung, so Arthur Rimbauds „(dé)réglement des sens et des mots“<sup>12</sup>, in Stellung bringt. So legt der Postoperaist in seinem 2012 erschienenen Buch *The Uprising. On Poetry and Finance* die These dar, dass die Verflüssigung der automatisierten Sprache zu „digital-financial formats“ ein Grund für die Fähigkeit heutigen Kapitalismus sei, monetären Wert aus monetärem Wert unabhängig von seiner Realisierung in der materiellen Produktion von Gütern zu schaffen<sup>13</sup>. Als Gegenmittel gegen die Virtualisierung von Materialität im Rahmen der „global technology of the linguistic machine“<sup>14</sup> schlägt Berardi „unusual perspectives of poetry and sensibility“<sup>15</sup> vor. Aus der Sicht Sartres und Szondis stellt sich ein solcher Vorschlag indes als eine neo-romantische Stilisierung von Poesie zum Hort eines Widerstands dar, der gegen sich selbst, die strukturelle Komplizenschaft mit der Deregulierung des Marktes, gerichtet wäre. Denn schon lange bevor die Verflüssigung von Gütern zu sogenannten „digital-financial formats“ die kulturelle Logik bestimmte, erkannten bereits Sartre und Szondi, dass die Automatisierung der poetischen Sprache mit der Fähigkeit einhergeht, *Wert* unabhängig von einem materiellen Referenten zu erzeugen, allerdings deswegen, weil Sprache in der Lage ist, sich zu ihrem eigenen materiellen Gegenstand zu machen: Eine Fähigkeit, die in der von Derrida beschriebenen *Natur* der Sprache begründet liegt, räumlichen Abstand und zeitlichen Aufschub zum Gegenstand der Darstellung zu erzeugen. Entsprechend hat Kristeva am Beispiel Mallarmés, Lautréamonts und Rimbauds Sprache als ein Symbolsystem

untersucht, das jene Subjektivität, die sich in ihr materialisiert, hervorbringt: Während Mallarmés Dichtung laut Sartre für den Eintritt der Sprache in serielle Produktionslogik und damit für die Schwächung individueller Autorschaft steht, vollzog sich Mitte der 1960er Jahre, als sie von einer damals jungen Generation von Kunstschaffenden wiederentdeckt wurde, der Übergang von bild- und objekt- hin zu sprach- und handlungsorientierten Praktiken. Als ein Beispiel wären hier Yoko Onos *Line Pieces* zu nennen.<sup>16</sup>

**Line Piece I:**

Draw a line.  
Erase the line.

**Line Piece II:**

Erase lines.

**Line Piece III:**

Draw a line with yourself.  
Go on drawing until you disappear.

Auffällig die non-aktoriale Versstruktur, die ein *Du* adressiert und somit eine kommunikative Beziehung zu Leserin und Leser eingeht. Der hergebrachte Dualismus von Sprache/Zeichen und Objekt/Materialität ist durch die potenzielle Wiederholbarkeit einer Handlung angezeigt, die in einer Realisierung oder auch Derealisierung einer Linie besteht. „Go on drawing until you disappear“ impliziert dabei beides: Eine Verortung und Auflösung des Subjekts in Raum und Zeit. Onos Instruktion vollendet sich erst dann, wenn sich das Subjekt der Produktion überflüssig gemacht hat. Der linguistische Charakter der Instruktionen impliziert somit die Möglichkeit der sprachlichen Speicherung von materieller Existenz.

Die linguistische Substitution von Werk und Autorschaft durch den quasi-maschinellen Text provoziert nicht erst heute eine Analogie zwischen computergestützten Textprogrammen und Kon-

zeptkunst. So war man bereits in der Entstehungs- und Hochphase sprachphilosophisch versierter Werkformen der Überzeugung, dass nicht der sichtbare Output zählt, sondern die Variabilität der „inneren Struktur“<sup>17</sup> eines Werks. In diesem Sinne setzen Onos Instruktionen den Prozess der Decodierung fort, den Mallarmés Angriff auf die repräsentierende Funktion der poetischen Sprache vollzogen hat. Seinen Versarchitekturen vergleichbar rekurren Onos Instruktionen auf den räumlichen Abstand, der die Sprache im Sinne Rancières mit der Materialität ihres Mediums verschmilzt. Genau hierin zeigt sich zugleich das Unvermögen der Sprache zu vollständiger Repräsentation.<sup>18</sup> An der konzeptuellen Linguistik lässt sich demnach jene wechselseitige Operation der Virtualisierung des Materiellen und der Materialisierung des Virtuellen ablesen, die bereits in der avantgardistischen Poesie angelegt ist.

In diesem Sinne klingt Goldsmiths eingangs zitierte These einer zuvor nie dagewesenen „Materialität in der Sprache“ nach einem *linguistic re-turn*, diesmal als digitale Wiederbelebung des einst von LeWitt zum Datenverwalter degradierten Autors. Sprache, so scheint es, ist nunmehr Quellcode, der sich in optionalen Formaten materialisiert. Der unausgesetzte Abschied des Subjekts entlässt die Sprache, in der es sich auszusprechen meint, einmal mehr in die Welt der Spekulation: Bei Mallarmé waren dies die zu Scheinleben erweckten Gegenstände, bei Ono die vierte Dimension, und heute? Goldsmith zufolge stehen Textprogramme für Multiple Choice, das heißt für einen alternativlosen Imperativ der Wahl: Welches Format verspricht dem post-kreativen Subjekt eine optimale Schnittstelle ästhetischer, sozialer und ökonomischer Optionen? Eine mögliche Antwort liefert ein anonymes, in Karolin Meuniers 2012 erschienenem Buch *Return to Inquiry* publizierter Dialog, in dem das *Selbst* (der Autorschaft) als Zufallsoperation, die der programmierten Verwaltung unterliegt, gedacht wird.<sup>19</sup> Die „Dinge“ beziehen dabei ihren Wert aus einer



potenziellen Materialisierung in einer immer schon gegenwärtigen Zukunft: Diese Bedingung macht es uns, wie bereits Mallarmé, schwer, zwischen der Produktionslogik der Kunst und jener der Warenkultur zu unterscheiden. Doch der Symbolismus ist Geschichte, die uns lehrt, dass Sprache in jedem Moment, in dem wir uns in ihr auszusprechen meinen, räumlichen Abstand zu jener Realität produziert, die ihre ökonomische Logik kolonisiert. Vielleicht ist es das, was den selbst in

den scheinbar radikalsten Kapitalismustheorien verbreiteten Glauben an die poetische Sprache als privilegiertes Medium der Wertbildung und des Widerstands am Laufen hält.

*Sabeth Buchmann ist Professorin für Kunstgeschichte der Moderne und Nachmoderne an der Akademie der bildenden Künste Wien. Zusammen mit Helmut Draxler, Clemens Krümmel und Susanne Leeb gibt sie PolyPeN, eine bei b\_books (Berlin) erscheinende Reihe zu Kunstkritik und politischer Theorie heraus.*

## Sabeth Buchmann

Language Is Departure

**“Language is departure—from every deeper or hidden meaning, from the subject that intends to express itself in language.” (Werner Hamacher)**

Despite the boom of poetry that can be observed in contemporary art, recently one could get the impression that the discourse on language has lost the crucial role it played in the visual arts for such a long time. Initially, in the mid- to late 1990s, talk of the so-called pictorial turn suggested it had ousted the linguistic turn that had dominated since the 1960s and replaced it with the dominance of the image. It was followed by a series of new paradigms, including network-actor theory, speculative realism, and post-Internet art, which argued more for a “return of things,”<sup>1</sup> than for a significant development of procedures based on language. The overtones of a polarisation of the categories image/object/materiality, on the one hand, and of language/text/sign, on the other, should be

contrasted with contemporaneous analyses of language’s function as an integrative control. Kenneth Goldsmith, for example, sees contemporary art as more materialisations of “codes,” that is, of “[text-based] programs that are read by computers and spit out in the form of text, sound, image, or video.”<sup>2</sup> In his programmatic text *Uncreative Writing*, he declares that “never before has language had so much *materiality*—fluidity, plasticity, malleability—writing begging to be actively managed by the writer. [...] [T]ext typed into a Microsoft Word document can be parsed into a database, visually morphed in Photoshop, animated in Flash, pumped into online text-mangling engines, spammed to thousands of e-mail addresses, and imported into a sound editing program and spit out as music. The possibilities are endless.”<sup>3</sup> The insight articulated here—namely, that the use of language is less about a “dematerialisation of the art object”<sup>4</sup> than about its “(re)materialisation”—is



exemplified clearly by the Martin Beck retrospective, *Rumors & Murmurs*, presented at mumok in 2017: For example, it contained materials from the issue of the artists' journal *Aspen* (nos. 5–6) that Brian O'Doherty edited in 1967. The latter was a white box dedicated to the poet Stéphane Mallarmé (an obvious reminiscence of Marcel Duchamp's *Boîte-en-valise*), which included, in addition to the first publication of Roland Barthes's famously influential essay "The Death of the Author," a design for Sol LeWitt's *Serial Project 1* (1966)—a work that marks the switch from Minimal to Conceptual Art that was so significant for the avant-garde in New York— which the artist took as an occasion to revise his role: "The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of the premise."<sup>5</sup> Associating LeWitt's conceptual series with Mallarmé's nonlinear verse "architecture,"<sup>6</sup> O'Doherty was thus emphasising the secularisation of the artist-subject, which echoes in Goldsmith's figure of the postcreative text manager. Mallarmé's attempt in his key work, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance), published in 1895, to liberate poetry from "chance" and hence from authorial subjectivity, which made Mallarmé a figurehead not only for the art but also for the avant-garde structuralist theory of the 1960s and 1970s. According to the literary scholar Peter Szondi, Mallarmé's call "to cede initiative to the words,"<sup>7</sup> rather than to the authorial subject, evoked a concretisation of poetic language.<sup>8</sup> Szondi regarded language's ability not just to illustrate objects but to create them, and in the process make them its own object, as the "existence of language," oscillating between sign and object. The American writer and art critic Calvin Tomkins adopted this perspective as his own for Marcel Duchamp as well—whom O'Doherty saw as an admired sloganeer for the Conceptual Art of the time. In this view, using language to bring desired things to life was based on a "sympathy by which one transports oneself to the interior of an object in order to coincide with its unique and therefore ineffable quality."<sup>9</sup> Precisely this—the fusion of linguistic and objective qualities—led Jean-Paul Sartre in turn make an analogy between the form of industrial production and Mallarmé's poetic operation, which aims to create a correspondence between the mechanical

mobilisation of bodies and the automation of language<sup>10</sup>—a factor that, according to Jacques Rancière, undermines the widespread dualism of symbolic language and material objectivity: "the page is not only the material support of the poem [...]. It belongs to the very movement and texture of the poem."<sup>11</sup>

There is much to suggest, therefore, that Mallarmé's poetic concept was well suited to creating an awareness of the thing-like materiality of language that corresponded to the introduction of mass production (of commodities): an insight that continues, even today, to develop an enduring resonance chamber in the varieties of classical Conceptual Art that are inspired by the philosophy of language—specifically, in those works distinguished by a programmatic perception of the principles of linguistic structure that are manifested in the dominant codes of production, distribution, and consumption, including social subjectification. Accordingly, one could also say that the transformed understanding of materiality cannot be abstracted from the language that describes it. It is all the more astonishing that a current critic of capitalism such as Franco "Bifo" Berardi rehashes to the postmodern talk of the loss of material reference, and to that end brings to bear once again symbolic poetry such as Arthur Rimbaud's "(dé)règlement des sens et des mots."<sup>12</sup> For example, in his book *The Uprising: On Poetry and Finance* of 2012, this postoperaist advances the thesis that automated language flowing into "digital-financial formats" is one reason that capitalism today is able to create monetary value from monetary value independently of its implementation in the material production of goods.<sup>13</sup> As an antidote to the virtualisation of materiality as part of the "global technology of the linguistic machine"<sup>14</sup> Berardi proposes "unusual perspectives of poetry and sensibility."<sup>15</sup> From the perspectives of Sartre and Szondi, such a proposal nevertheless presents itself as a neo-Romantic stylisation of poetry into the stronghold of resistance directed against itself—that is, structural complicity with deregulation of the market. For long before goods flow into so-called "digital-financial formats," the cultural logic determined—as Sartre and Szondi already recognised—that the automation of poetic language went hand in hand with the ability to produce *value* independently of any material reference, albeit because language is in the position to turn itself into its own material object: an

ability that is based on the *nature* of language, as described by Jacques Derrida, to produce spatial distance and temporal displacement from the object represented. Similarly, Kristeva studied the examples of the language of Mallarmé, Lautréamont, and Rimbaud as a system of symbols that produces the subjectivity materialised in it: Whereas Mallarmé's poetry, according to Sartre, stands for the entry of language into the logic of mass production and hence for the weakening of individual authorship, in the mid-1960s, when it was rediscovered by a generation of young artists, there was a transition from practices oriented around the image and the object to those oriented around language and action. Yoko Ono's *Line Pieces* can serve as an example of this.<sup>16</sup>

#### **Line Piece I:**

Draw a line.  
Erase the line.

#### **Line Piece II:**

Erase lines.

#### **Line Piece III:**

Draw a line with yourself.  
Go on drawing until you disappear.

The nonauthorial structure of the verse is striking: it addresses a *you* and thus enters into a communicative relationship with the reader. The traditional dualism of language/sign and object/materiality is indicated by the potential repeatability of an action that consists of drawing or erasing a line. "Go on drawing until you disappear" implies both: a localisation and dissolution of the subject in space and time. Ono's instruction is completed only when the subject of production has made itself superfluous. The linguistic character of the instructions thus implies the possibility of storing material existence in language.

The linguistic substitution of work and authorship by the quasi-mechanical text provokes, not for the first time, an analogy between computer-aided text programs and Conceptual Art. Already in the initial and peak phases of works versed in the philosophy of language, artists were convinced that it was not the visible output that mattered but rather the variability of a work's "inner structure."<sup>17</sup> In that sense, Ono's instructions continue the process of decoding that Mallarmé's attack on the representational

function of poetic language initiated. Like his verse architecture, Ono's instructions appeal to the spatial distance that fuses, in Rancière's sense, language with the materiality of its medium. Precisely that simultaneously reveals the inability of language to represent completely.<sup>18</sup> Conceptual linguistics can thus be read from the reciprocal operation of the virtualising of the material and the materialisation of the virtual that is already inherent in avant-garde poetry.

In that sense, Goldsmith's thesis, cited at the beginning of the essay, of a "materiality of language" that has never before existed sounds rather like a linguistic re-turn, this time as a digital revival of the author whom LeWitt once demoted to data manager. Language, it seems, is now a source code, materialised in optional formats. The incessant departure of the subject dismisses the language in which is intended to be articulated to the realm of speculation: In Mallarmé, they were objects brought to apparent life; in Ono, the fourth dimension; and today? According to Goldsmith, text programs stand for multiple choice, that is, for an imperative choice with no alternative: What format does an optimal intersection of the aesthetic, social, and economic options promise to the postcreative subject? One possible answer is provided by an anonymous speaker in a dialogue published in Karolin Meunier's *Return to Inquiry* of 2012, in which the *self* (of authorship) is thought of as a chance operation subject to programmed management.<sup>19</sup> "Things" derive their value from a potential materialisation in an already present future. This condition makes it difficult for us, as it was already for Mallarmé, to distinguish between the logic of production in art and that in commodity culture. Nevertheless, symbolism is history that teaches us that language produces, at every moment in which we think we are expressing ourselves in it, spatial distance from the reality that its economic logic *colonises*. Perhaps that is what keeps alive the faith in poetic language as a privileged medium for both the creation of value and resistance that is found even in the seemingly most radical theories of capitalism.

*Sabeth Buchmann is professor of modern and postmodern art history at the Akademie der bildenden Künste in Vienna. With Helmut Draxler, Clemens Krümmel, and Susanne Leeb, she co-edits PolyPeN, a series of books on art criticism and political theory published by b\_books in Berlin.*

(Translation: Steven Lindberg)

**SPRACHE ALS POESIE UND BILD:** Um 1880 Stéphane Mallarmés Un coup de dés jamais n'abolira le hasard – Verse in verschiedenen Schriftgrößen und Abständen über Seiten verteilt, die daher auch Bildflächen sind.

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts antwortet manches auf Mallarmé; etwa Dieter Roths Ideogramme (1956)<sup>1</sup>: Einzelne Buchstaben über eine Seite in wie zufälligen Ballungen und Zerstreungen.

Andererseits, seit um 1900, auch kalligraphische bzw. ikonische Tendenzen; ausgehend, nicht zuletzt, von Guillaume Apollonaires Calligrammes (um 1918): Die vorgebliche Ähnlichkeit des Wortbildes mit dem, was es bezeichnet. Eine Art Wiederkehr davon in den 1950er Jahren in sogenannter visueller Poesie; etwa in Reinhard Döhls Apfel (1965), da das Wort Apfel x-mal so gedruckt ist, dass eine Apfelform entsteht – eine naive oder vielleicht auch ironische Kalligrammatik. Etwas subtiler, nämlich metaphorisch-ikonisch, Eugen Gomringer's schweigen (1953): Eine Leerstelle auf der Bildfläche steht für das ansonsten vierzehn Mal wörtlich bezeichnete Schweigen: **SCHRIFT ALS BILD UND POESIE.**

Anfang des 20. Jahrhunderts aber auch **SCHRIFT IM UND AM BILD:** Buchstaben, Zeitungsausschnitte, gemalt oder hineingeklebt, in kubistischen Gemälden Pablo Picassos und Georges Braques; Zahlen, Wörter, Zeitungsausschnitte auch in Collagen Kurt Schwitters, in Blauer Vogel etwa (1922). Auch die Dada-Plakate: Raoul Hausmann, Poster für eine Soirée des Théâtre Michel (1923) und die im doppelten Sinn revolutionäre Plakatkunst im russischen Konstruktivismus; etwa um 1920 El Lissitzky Besiege die Weißen mit dem roten Keil: Buchstaben, Wörter als politisch aufgeladene Formen; als könnte, als sollte nicht nur Sprache Bild, sondern damit auch der öffentliche, der gesellschaftliche Raum ästhetisch, der ästhetische politisch werden.

In den 1960ern **BILD FÜR UND GEGEN SCHRIFT**

**UND SPRACHE;** zum Beispiel Marcel Broodthaers Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (1969) – die Ersetzung aller Wörter von Mallarmés Gedicht durch schwarze Streifen: ein Buch als Folge schwarzweißer Bildflächen.

In den 1970er und 1980er Jahren auch die **POESIE ALS SCHRIFT IM BILD:** Vielleicht als eine Art Echo der Mallarméschen Verse bei Robert Barry<sup>2</sup>: Wörter, deren Stellung sich sowohl visuell als auch ihrem Sinn gemäß nach dem Bildformat richtet. Oder bei Sol LeWitt an Schriftzeilen erinnernde horizontale Linien, die ansonsten für die Sprache sekundäre, aber bildgemäße Regelmäßigkeit zeigen.<sup>3</sup> Oft ist auch der Konflikt, der Gegensatz von Sprache – als dem Sinnkodierenden schlechthin – und sinnlicher (Un)Gewissheit im Spiel. Besonders deutlich in Textbildern Gerhard Rühms ab den 1950er Jahren: Das Wort jetzt, in verschiedenen Schriftgrößen, fiktionalen Bildzeitraum suggerierend (1958), durch expressives Schriftzeichnen des Wortes Ich aber auch individuellen Ausdruck aufs Spiel setzend. Oder etwas später (1973) Valie Exports Schriftzeichen/Schreibversuche mit dem Übergang von Schrift in Gekritzel; vergleichbar, einigermassen, mit Cy Twomblys graffitiartigen, schlierenhaften Schriftgesten: Anmutungen individueller, manchmal wie traumartiger Kryptogrammatik. Und wieder anders: **SPRACHE IM UND ALS BILD,** und doch gegen dieses: René Magrittes La trahison des images (1929), paradigmatisch und diskursformierend durch Michel Foucaults Essay Dies ist keine Pfeife (1973). Manchmal auch ist **SCHRIFT ALS UND IM RAUM** ausgestellt: Schriftskulpturen, etwa Timm Ulrichs torso (1962), ein Wandobjekt, nur der erste Buchstabe (t) und der letzte (o) leuchten, o, r, s dazwischen bleiben unbeleuchtet. Wiederum anders: De- oder Rekontextualisierung; so durch Joseph Kosuths Präsentationen von Sätzen (etwa Wittgensteins) an Ausstellungswänden; oder auch Allen Ruppersbergs Posterprints (um 2007). Dann auch: **SCHRIFT UND SPRACHE IM**



**ÖFFENTLICHEN RAUM:** Jenny Holzers Installationen; Leuchtschriften, die endlos *Truisms* vorüberziehen lassen; auch die Schriftprojektionen auf öffentlichen Gebäuden – etwa Lawrence Weiner, in Wien, auf dem Haus des Meeres, einem Flakturm aus dem Zweiten Weltkrieg, *Smashed to Pieces (In the Still of the Night)*, 1991.

Als eine weitere Möglichkeit: **SPRACHE OHNE BILD UND SCHRIFT:** Konzepte, möglichst unabhängig von ihrer Realisierung, beispielsweise Lawrence Weiners *Statements*: Die Beschreibung von Gegenständen oder die Pläne für ihre Herstellung ersetzen diese; oder auch: Sol LeWitts *The Location of a Yellow, Red and Blue Circle* (1975): Das Ersetzen von Farben durch ihre wörtlichen Bezeichnungen auf der Bildfläche.

2

**ALS, IN, MIT, FÜR, GEGEN POESIE, BILD, RAUM, SCHRIFT UND SPRACHE,** ihre möglichen Kombinationen und Konstellationen dieser Komponenten seit dem späten 19. Jahrhundert: verwirrend vielfältige, sich ständig wandelnde einander oft bedingende, oft auch gegenläufige, kreuzende und querende Kräfte und Tendenzen; ein Feld von Unterschieden, Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten, von Anziehungen und Abstoßungen – so komplex wie Gesellschaft, Geschichte und Kultur selbst. Dennoch will – einem vielleicht unvermeidlichen ästhetischen Imperativ gemäß – jedes einzelne Kunstwerk eine Perspektive vermitteln, durch die unterschiedliche ästhetische und mit diesen auch soziale, historische Erscheinungen zueinander in bedeutsame und womöglich erkennbare Beziehungen geraten: Jedes Kunstwerk will auch *Pars pro Toto* sein.

In Heinz Gappmayrs Band *Konzepte* (1991)<sup>4</sup> finden sich auf der vertikalen Symmetrieachse im oberen Drittel einer Seite die Wörter:

*doppelt*

*doppelt*

darunter im unteren Drittel der Seite, an selber vertikaler Stelle noch einmal die Wörter:

*doppelt*

*doppelt*

Wird hier das Wort *doppelt* dreimal wiederholt?

Dass widersprüchliche Antworten möglich sind, bezeugt eine sprachphilosophische Unterscheidung, die, wie ich annehme, für Gappmayrs Bildtext und darüber hinaus für das Zusammenspiel von Sprach- und Bildkünsten elementar ist und daher auf vielfältige Weise in vielen der erwähnten Werke mitbestimmend sein mag. Jener Unterscheidung zufolge kann ein- und derselbe *Typ* eines Gegenstandes beliebig oft in einem *Token* realisiert sein.<sup>5</sup> Jedes Token aber unterscheidet sich von jedem anderen; dies schon insofern, als jedes woanders und deshalb, genau genommen, auch zu einer anderen Zeit ist. Die Token, die vier Wörter also, sind sinnlich wahrnehmbare Komponenten des Gappmayrschen Bildtexts. Der *Typ* des Wortes dagegen ist sozusagen nie und nirgends. Denn ein Wort, als *Typ* verstanden, ist gerade nicht sinnlich wahrnehmbar und weder räumlich noch zeitlich – sonst könnte es nicht token-unabhängig ein und dasselbe sein: **SPRACHE, AUCH OHNE SCHRIFT, BILD UND POESIE.**

Ganz selbstverständlich oder unbewusst gehen wir alltäglich mit Sprache oft *typ-gemäß* um: Wenn wir etwa sagen, dass das deutsche Alphabet aus 26 Buchstaben besteht, dann meinen wir zumeist nicht ihre sinnlich wahrnehmbaren Token, sondern ihre *Typen* – als wäre Sprache auch ohne Schrift und Bild. Wenn wir dagegen sagen: Der Buchstabe *A* oder das Wort *doppelt* ist hier

kaum zu sehen oder unleserlich, dann meinen wir auch das Token: *SCHRIFT UND BILD GEGEN SPRACHE*.

In Gappmayrs Text gibt es demnach einen Worttyp (*doppelt*) und vier Token, nämlich das viermal gedruckte Wort *doppelt*. Als Token also wird das Wort auf der Seite zweimal verdoppelt – *SPRACHE ALS SCHRIFT UND POESIE* –, als Typ jedoch überhaupt nicht: *SPRACHE OHNE SCHRIFT*: Der Typ von *doppelt* ist bei jedem Token ein und derselbe. Wenn man die obere oder die untere Hälfte des Bildtextes ansieht, wird die doppelte Natur des Wortes als Typ und als Token auch gezeigt: *SCHRIFT ALS BILD*.

In der Philosophie stellt sich – auch der alltäglichen Notwendigkeit der Unterscheidung von Typ und Token wegen – die ontologische Frage nach der realen Existenz von Typen, also von weder räumlichen noch zeitlichen und deshalb „abstrakt“ genannten Gegenständen. Wie immer diese Frage beantwortet wird, sie ist nicht nur der Philosophie überlassen. Gappmayrs Werk ist ein Beispiel für einen ästhetische Umgang mit ihr. Viele seiner Werke legen nahe, dass Typen real existierende Gegenstände sind. Als existierte das Unsinnliche und Raumzeitlose, etwa der Typ *Sprache*, real. *SPRACHE ALS POESIE, ABER AUCH GEGEN BILD UND SCHRIFT*.

In meiner Deutung zeigt Gappmayrs Bildtext die doppelte Natur sprachlicher Zeichen als Typ und als Token: *SPRACHE FÜR UND GEGEN SCHRIFT UND BILD*. Doch dafür reichte auch die Verdoppelung des Tokens *doppelt* aus. Das Wort *doppelt* kommt bei Gappmayr aber viermal vor. Daher sei hier eine zweite Deutung seines Bildtexts vorgeschlagen:

Der Inhalt des Wortes *doppelt* ist ein Begriff; ein Begriff bezeichnet gemeinsame Eigenschaften oder Beziehungen von Gegenständen; man kann daher vieles verdoppeln: Buchstaben, Wörter, Geld oder Quadrate, Zahlen und Zellen usw. Typ und Begriff *doppelt* haben auch etwas beide Definierendes gemeinsam: Mit Beidem kann als mit abstrakten Gegenständen, also als unabhängig von Raum und Zeit, umgegangen werden; und auch die vier Token und die vier Gegenstände des Begriffs *doppelt* haben etwas gemeinsam, nämlich sinnlich wahrnehmbar und also raumzeitlich zu sein: *BEGRIFF UND TYP GEGEN TOKEN UND SINNLICH WAHRNEHMBARE GEGENSTÄNDE*.

In Gappmayrs Bildtext nun wird das, was das Wort *doppelt* bedeutet, durch seine Wiederholung auch gezeigt: Man kann auf der Seite etwas sehen, worauf der Begriff *doppelt* zutrifft. Man sieht also nicht nur vier Token eines Worttyps, sondern man sieht auch zwei Gegenstände des Begriffs *doppelt*: *BEGRIFFE GEGEN IHRE GEGENSTÄNDE*.

Dass der Begriff sichtbar zutrifft und wie und wo dies auf der Seite geschieht – auch das macht diese zur Bildfläche: *GEGENSTÄNDE GEGEN IHRE BEGRIFFE*.

So wie in Gappmayrs Bildtext ein Worttyp in vier Wort-Token gegeben ist, ist auch ein einziger Begriff Inhalt von vier Token eines einzigen Worttyps. Manche Wörter – nicht alle Wörter sind Begriffe – sind also vierfältig: Sie sind Typ, sie sind Token, sie sind Begriff und sie sind, in Gappmayrs Bildtext, auch Gegenstände, auf die ihr Begriff zutrifft.<sup>6</sup>

So komplex und kontroversiell die philosophische Diskussion zu den Beziehungen zwischen Typen und Begriffen auch ist<sup>7</sup>, anhand von Gappmayrs Werk lässt sich ein wichtiger Unterschied zwischen ihnen festhalten: In *textes visuels*<sup>8</sup> stehen auf einer, ansonsten leeren Seite untereinander die Wörter *égal uguale equal gleich*. Hier wird ein einziger Begriff durch vier unterschiedliche Wörter ausgedrückt. Dagegen kann ein Token seines Typs nur das Wort *doppelt* sein, jedoch kein synonymes *deux fois*, *due volte* oder *double*. Doch auch in Gappmayrs Bildtext selbst sind – gerade wegen des viermal gedruckten Wortes *doppelt* – auch mögliche Beziehungen zwischen Typ, Token, Begriff und Gegenstand, wenn nicht erkennbar, so doch zu erahnen. Und wenn auch dieser Bildtext jenem ästhetischen Imperativ des *Pars pro Toto* folgt, dann steht seine komplexe vierfältige Konstellation auch in vielfältigen und konfliktreichen Beziehungen zu dem, was uns viele Kunstwerke des 20. Jahrhunderts als und durch Sprache oder Schrift gegen, für, mit, in Bild und Raum als zu Erfahrendes aufgeben.

Franz Josef Czernin (\*1952 in Wien) schreibt neben Aphorismen, Prosa und Essays vor allem Gedichte. Zuletzt erschienen: *Das telepathische Lamm. Essays und andere Legenden*. Klever, Wien 2011. *Metamorphosen. Die kleine Kosmologie*. Droschl, Graz 2012. *zungenenglisch. visionen, varianten*. Hanser, München 2014.

*LANGUAGE AS POETRY AND PICTURE*: Around 1880, Stéphane Mallarmé's *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*—verses in various type sizes distributed at different intervals across pages that are therefore also picture planes.

From the mid-twentieth century, there were several responses to Mallarmé, such as Dieter Roth's *Ideogramme* (*Ideograms*, 1956):<sup>1</sup> single letters across a page in seemingly random concentrations and dispersions.

On the other hand, since around 1900, calligraphic and iconic trends, not least starting with Guillaume Apollinaire's *Calligrammes* (ca. 1918): the supposed similarity of the shape of the word to what it describes. A kind of return from there in the so-called visual poetry of the 1950s, such as Reinhard Döhl's *Apfel* (*Apple*, 1965), in which the word "Apfel" is printed umpteen times, forming an apple—a naive or perhaps ironic calligram. A little subtler, namely, metaphorically iconic, Eugen Gomringer's *schweigen* (*Silence*, 1953): a blank space on the picture plane stands for the silence otherwise literally described fourteen times—*WRITING AS PICTURE AND POETRY*.

In the early twentieth century, however, *WRITING IN AND ON THE PICTURE* as well: letters, newspaper clippings, painted or glued on, the Cubist paintings of Pablo Picasso and Georges Braque; numbers, words, and newspaper clippings in the collages of Kurt Schwitters as well, such as *Blauer Vogel* (*Blue Bird*, 1922). Dada posters too: Raoul Hausmann's *poster for a soirée at the Théâtre Michel* (1923) and the revolutionary—in two senses—art of the poster in Russian Constructivism, for example, El Lissitzky's *Beat the Whites with the Red Wedge* of around 1920: letters, words as politically charged forms; as if not only language could, even should, become picture but also public, social space become aesthetic and the aesthetic become political.

In the 1960s, *PICTURE FOR AND AGAINST WRITING AND LANGUAGE*, for example, Marcel Broodthaer's *Un coup de dés jamais n'abolira*

*le hasard* (1969)—replacing all the words of Mallarmé's poem with black stripes: a book as a sequence of black-and-white picture planes.

In the 1970s and 1980s, *POETRY AS WRITING IN THE PICTURE*: perhaps as a kind of echo of Mallarmé's verse in the work of Robert Barry:<sup>2</sup> Words whose position is oriented, both visually and according to their sense, around the picture format. Or, in the work of Sol LeWitt, horizontal lines that recall lines of text but feature a picture-like regularity that is otherwise secondary for language.<sup>3</sup> Often, the conflict, the antithesis of language—as the epitome of encoding meaning—and sensory (un)certainty is in play. This is especially clear in the text pictures of Gerhard Rühm from the 1950s onward: the word *jetzt* (now) in various type sizes, suggesting fictional picture-time space (1958), but also putting individual expression at risk by means of expressively writing the word *Ich* (I). Or somewhat later, Valie Export's *Schriftzeichen/Schreibversuche* (*Writing characters/Writing Efforts*), with its transition from writing to scribbling, comparable, somewhat, to Cy Twombly's graffiti-like, streaky, writing gestures: intimations of individual, sometimes dreamlike cryptograms. And different yet again: *LANGUAGE IN AND AS PICTURE* and yet contrary to this: René Magritte's *La trahison des images* (*The Treachery of Images*, 1929), paradigmatically and influentially discussed in Michel Foucault's essay "Ceci n'est pas un pipe" (*This Is Not a Pipe*, 1973). Sometimes, too, *WRITING AS AND IN SPACE* is exhibited: text sculptures, such as Timm Ulrich's *torso* (1962), a wall object with just the first letter (t) and last (o) are illuminated, while o, r, and s remain unilluminated between them. Different yet again: de- or recontextualising, such as by Joseph Kosuth's presentations, of propositions (by Ludwig Wittgenstein, for example) on exhibition walls or Allen Ruppersberg's *posters* (ca. 2007).

Then also: *WRITING AND LANGUAGE IN PUBLIC SPACES*: Jenny Holzer's *installations*, illuminated displays with her *Truisms* passing by endlessly; also

writing projected onto public buildings, by Lawrence Weiner, for example, on the Haus des Meeres (House of the Sea) in Vienna, a flak tower from the Second World War: *Smashed to Pieces (In the Still of the Night)*, 1991.

As another possibility: *LANGUAGE WITHOUT PICTURE OR WRITING*: concepts as independent as possible from their realisation, for example, Lawrence Weiner's *Statements*: the object is replaced by a description of it or plans to make it; or also: Sol LeWitt's *The Location of a Yellow, Red and Blue Circle* (1975): replacing colors on the picture plane with descriptions of them.

## 2

AS, IN, WITH, FOR, AGAINST POETRY, PICTURE, SPACE, WRITING, AND LANGUAGE—the possible combinations and constellations of these components since the late nineteenth century: confusingly diverse, constantly changing, often conditioning one another, often contradictory as well, crossing and traversing forces and trends; a field of differences, similarities, and commonalities, of attractions and repulsions—as complex as society, history, and culture themselves. Nevertheless, in accordance with a perhaps inevitable aesthetic imperative, every single work seeks to convey a perspective by means of different aesthetic and with them social and historical phenomena can gain significant and, if possible, recognisable relationships to one another: every work of art seeks to be a *pars pro toto* as well. In Heinz Gappmayr's volume *Konzepte* (Concepts, 1991),<sup>4</sup> the following words are found on the upper third of the vertical axis of symmetry of one page:

*doppelt*

*doppelt*

beneath that, on the lower third of the page, in the same vertical location, once again the words:

*doppelt*

*doppelt*

Is the word "doppelt" (double) repeated here three times? The fact that contradictory answers are possible here testifies to a distinction in the philosophy of language that, I assume, is elementary to Gappmayr's text picture and, beyond that, to the interplay of the arts of images and language and therefore may help shape, in diverse ways, many of the aforementioned works.

According to that distinction, one and the same type of an object can be realised in a *token* any number of times.<sup>5</sup> Each token, however, differs from every other one, already insofar as each one is somewhere else and, strictly speaking, in another time. The tokens—that is to say, the four words—are components of Gappmayr's text picture that can be perceived by the senses. The type of the word, by contrast, is, so to speak, never, and nowhere. Since a word, understood as a type, cannot be perceived by the senses and is neither spatial nor temporal—otherwise it could not be one and the same independently of its token: *LANGUAGE EVEN WITHOUT WRITING, PICTURE, OR POETRY*.

In our daily lives, very matter-of-factly or unconsciously, we often deal with language as a type: for example, when we say that the alphabet comprises twenty-six letters, usually we do not mean its tokens that can be perceived by the senses, but rather its types—as if language were also without writing and picture. By contrast, when we say that the letter "a" with the word "double" can scarcely be seen here or is illegible, then we mean the token: *WRITING AND PICTURE AGAINST LANGUAGE*.

In Gappmayr's text, accordingly, there is one word type (*doppelt*) and four tokens, namely, the word "doppelt" printed four times. As a token, therefore, the word is doubled twice on the page—*LANGUAGE AS WRITING AND POETRY*—but as a type not at all: *LANGUAGE WITHOUT WRITING*. The type of "doppelt" is one and the same for each token. If one looks at the top or the bottom half of the text picture, the dual nature of the word as type and as token is also shown: *WRITING AS PICTURE*. In philosophy, in part because of the everyday necessity of distinguishing between type and token, this raises the ontological question of the real existence of types, that is, of objects that are neither spatial nor temporal and are therefore called



“abstract.” However one answers this question, it is not just a matter of philosophy. Gappmayr’s work is an example of an aesthetic approach to it. Many of his works suggest that types are objects that exist in reality. As if that which cannot be perceived by our senses and is without space and time—for example the type language—existed in reality. *LANGUAGE AS POETRY BUT ALSO AGAINST PICTURE AND WRITING*.

In my interpretation, Gappmayr’s text picture reveals the dual nature of linguistic signs as type and as token: *LANGUAGE FOR AND AGAINST WRITING AND PICTURE*. But the doubling of the token “doppelt” would be enough to do that. The word “doppelt,” however, occurs four times in Gappmayr’s poem. For that reason, I propose a second interpretation of his text picture:

The content of the word “doppelt” is a concept; a concept specifies common properties or relationships of objects. One can therefore double many things: letters, words, and money or squares, numbers, and cells, and so forth.

The type and concept “doppelt” both have something defining in common. With both one can deal as if they were abstract objects, that is, as if they were independent of space and time. And the four tokens in the four objects of the term “doppelt” have something in common too, namely, that they can be perceived by the senses and therefore exist in space and time: *CONCEPT AND TYPE AGAINST TOKEN AND OBJECTS THAT CAN BE PERCEIVED BY THE SENSES*.

In Gappmayr’s text picture, what the word “doppelt” means is also shown by its repetition: one can see something on the page to which the concept of double applies. One does not, therefore, just see four tokens of a word type but also sees the objects of the concept doubled: *CONCEPTS AGAINST THEIR OBJECTS*.

The concept can be seen applying and how and where this happens on the page also turns the page into a picture plane: *objects against their concepts*. Just as in Gappmayr’s text picture one word type appears in four word tokens, a single concept is also the content of four tokens of the single word type. Some words—not all words are concepts—are therefore fourfold: they are type; they are token; they are concept; and they are, in Gappmayr’s text picture, also objects to which their concept applies.<sup>6</sup> As complex and controversial the philosophical discussion of the relationships between types and concepts is,<sup>7</sup> using Gappmayr’s oeuvre as an example, an important distinction between them can be observed: In *textes visuels*, the words “égal uguale equal gleich” appear on an otherwise blank page.<sup>8</sup> Here a single concept is expressed by four different words. By contrast, only the word “doppelt”—and not a synonymous “deux fois,” “due volte,” or “double”—can be a token of its type. In Gappmayr’s text picture itself too, precisely because the word “doppelt” is printed four times, possible relationships between type, token, concept, and object become, if not recognisable, at least imaginable. And if this text picture also follows the aesthetic imperative of the *pars pro toto*, then its complex, fourfold constellation also stands in diverse and conflicted relationships to that which many twentieth-century works of art offer as something to experience as and through language or writing against, for, with, in picture and space.

Franz Josef Czernin (b. 1952 in Vienna) writes, in addition to aphorisms, prose, and essays, above all poems. Recent publications: *Das telepathische Lamm: Essays und andere Legenden* (Vienna: Klever, 2011), *Metamorphosen: Die kleine Kosmologie* (Graz: Droschl, 2012), *zungenenglisch: visionen, varianten* (Munich: Hanser, 2014).

(Translation: Steven Lindberg)



## Sabeth Buchmann, Sprache ist Abschied / Language is Departure

- <sup>1</sup> In Anlehnung an / following Friedrich Balke, Maria Muhle, Antonia von Schöning (Hg./ eds.), *Die Wiederkehr der Dinge*, (Berlin: Kadmos, 2011), ein Sammelband, der Bruno Latours Netzwerk-Aktanten-Theorie zum Gegenstand hat/ an anthology on Bruno Latour's network-actor theory.
- <sup>2</sup> Wolfgang Farkas: „Literatur im Digitalen Zeitalter. Es ist alles gesagt“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21. Juli / 21 July 2017, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-im-digitalen-zeitalter-hoert-auf-zu-schreiben-1.3596496> (abgerufen am 21. August 2017 / accessed 21 August 2017).
- <sup>3</sup> Ebd. / *ibid.*
- <sup>4</sup> In Anlehnung an / following Lucy R. Lippard, John Chandler, *The Dematerialization of Art*, in: *Art International*, 12, Nr. / no. 2, 1968, 31–36, hier / esp.: 31.
- <sup>5</sup> Sol LeWitt: *Serial Project No. 1 (ABCD)*, in: *Aspen* 5+6 (1967), o.P./n.p.
- <sup>6</sup> In Anlehnung an / following Jacques Rancière, *Die weiße Mühe*, in ders., *Mallarmé. Politik der Sirene*, (Berlin: diaphanes, 2012), 22–27, hier: 22. / in idem, *The Politics of the Siren*, trans. Steven Corcoran (New York: Continuum, 2011), 4–7.
- <sup>7</sup> Stéphane Mallarmé, „qui cède l'initiative aux mots,“ zitiert nach / quoted in: Stéphane Mallarmé, „Crisis of Verse,“ in ders. / in idem, *Divagations*, übersetzt von / trans. Barbara Johnson (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 201–11, hier / esp.: 208.
- <sup>8</sup> Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de Siècle*, (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975), 81.
- <sup>9</sup> Henri Bergson, zitiert nach / quoted in: Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, (München, Wien / Munich, Vienna: Carl Hanser Verlag, 1999), 83/ *Marcel Duchamp. A Biography* (New York: Henry Holt, 1996), 67.
- <sup>10</sup> Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La Ilucidité et sa face d'ombre*, (Paris: Gallimard, 1986), 167 / *Mallarmé, or, The Poet of Nothingness*, trans. Ernest Sturm (University Park: Pennsylvania State University Press, 1988), 145.
- <sup>11</sup> Jacques Rancière, „Die Pflicht des Buches“, in: ders. / in idem, *Mallarmé. Politik der Sirene*, (Zürich / Zurich: diaphanes, 2012), 77–79, hier / esp.: 77.
- <sup>12</sup> Franco Bifo Berardi, *The Uprising. On Poetry and Finance*, (Cambridge Mass. & London, Engl., 2012, The MIT, Reihe / series: semiotext(e), intervention series # 14, 2012, 28.
- <sup>13</sup> Ebd., / *ibid.*, 17–18.
- <sup>14</sup> Ebd., / *ibid.*, 26.
- <sup>15</sup> Ebd. / *ibid.*, 13.
- <sup>16</sup> Abgedruckt / reprinted in Yoko Ono, *Grapefruit. A Book of Instructions and Drawings*, (New York: Simon & Schuster, 1970), o.P. / n.p.
- <sup>17</sup> Siehe z.B. / see, for example Alfred Schug, *Kunst-Sprache-Denken-Wirklichkeit*, in: *Kunst bleibt Kunst. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre, Projekt '74*, Ausst.-Kat. / exh. cat. (Köln / Cologne, 1974), 38–51, hier / esp.: 51.
- <sup>18</sup> Diese Feststellung folgt den Grundthesen poststrukturalistischer Sprachtheorie. / This observation follows the basic theses of the poststructuralist theory of language.
- <sup>19</sup> Karolin Meunier, *Return to Inquiry*, (Maastricht: Jan van Eyck Academy, 2012), 28.

20

## Franz Josef Czernin, Poesie. Schrift. Bild. Sprache / Poetry. Writing. Picture. Language

- <sup>1</sup> Dieter Roth, *Ideogramme* (Hellnar, Köln / Cologne, London, 1971: Edition Hansjörg Mayer).
- <sup>2</sup> *Jenseits des Bildes / Beyond the Picture* (Kunsthalle Bielefeld, 1987), 102–116.
- <sup>3</sup> Ebd. / *ibid.*, 138–139.
- <sup>4</sup> Heinz Gappmayr, *Konzepte* (Innsbruck: Ottenhausen Verlag, 1991).
- <sup>5</sup> Das von Charles Sanders Peirce (1839–1914) in die Sprachphilosophie eingeführte Begriffspaar *Typ* und *Vorkommnis* (englisch: *type* und *token*) wird verwendet, um zwischen dem *Typ* eines Gegenstandes und dessen einzelner Vorkommnis ontologisch zu unterscheiden. / The two terms “type” and “token,” introduced into the philosophy of language by Charles Sanders Peirce (1839–1914), are used to distinguish ontologically between an object's type and its specific occurrence.
- <sup>6</sup> In der Philosophie werden Begriffe bekanntlich oft *Universalien* genannt und spätestens seit Platon (etwa im Dialog *Phaidon*) fragt die Philosophie nach der Existenz von Universalien und ihrer Rolle für die Erkenntnis (Universalienproblem). / In philosophy, concepts are, famously, often called *universals*, and philosophers at least since Plato (for example, in the dialogue *Phaedo*) have been asking about the existence of universals and their role in understanding (the problem of universals).
- <sup>7</sup> Die Diskussion zu Typen und Token und zur Unterscheidung von Typen und Begriffen (Universalien) ist komplex und kontroversiell. Einen guten Überblick und Literaturhinweise gibt ein Eintrag in der Stanford Encyclopedia of Philosophy: Wetzel, Linda, „Types and Tokens“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), Edward N. Zalta (Hg.), <https://plato.stanford.edu/entries/types-tokens/> (abgerufen am 19. August, 2017). / The discussion of types and tokens and of the distinction between type and concepts (universals) is complex and controversial. For a good overview and a bibliography, see Linda Wetzel, “Types and Tokens,” in Edward N. Zalta, ed., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 edition), <https://plato.stanford.edu/entries/types-tokens/> (accessed August 19, 2017).
- <sup>8</sup> Heinz Gappmayr, *textes visuels*. (Brüssel/Brussels: Edition Tilmann, Fesler & Coufo, 1991).



**01**

**Charim Galerie Wien**

Dorotheergasse 12/1, 1010 Wien

T +43 1 512 09 15, [charimgalerie.at](http://charimgalerie.at)



01



15.09.-14.10.2017

**CHARIM GALERIE WIEN**  
curated by **\_ Abaseh Mirvali**

**image/reads/text**

Sprache in der zeitgenössischen Kunst / Language in Contemporary Art



curated by ■  
■■■■ vienna

## UNTITLED (2017)

SHIRIN SABAHİ (\*1984, lebt in / lives in Berlin)

DOMINIK STEIGER (1940–2014, Wien / Vienna)

Vor dem Hintergrund der Prämisse, dass alle Kommunikationsformen Zeichensysteme verkörpern, erkunden wir das Werk zweier KünstlerInnen, deren Werk jeweils unterschiedlichen sprachlichen Belangen galt.

Das Werk des Wiener Künstlers Dominik Steiger ist für seine Experimente literarischer Art, aber auch mit Bild, Form und Klang bekannt, mit denen er sich auf die Suche nach neuen Kommunikationssystemen machte. Die iranische Künstlerin Shirin Sabahi wiederum verwendet geläufige Zeichen, mit deren Definitionen sie durch eine Rekontextualisierung spielt, was bisweilen zu völlig neuen Bedeutungen führt.

Roland Barthes untersuchte in seinem Essay „Rhetorik des Bildes“ die Wirkung von Bildern auf den modernen Alltag und unsere Kommunikation. Für Barthes sind auch Bilder sprachliche Mitteilungen, weil sie dechiffrierbar sind. Dies ist natürlich der Grund, warum so viele Künstlerinnen und Künstler bei der Wahl der Zeichen, mit denen sie in ihren Bildern Bedeutung konstruieren, äußerst sorgsam vorgehen.

Dominik Steiger kommt ursprünglich von der Prosa und Lyrik. So wurde er ein rhetorischer Meister des Bildes noch bevor er überhaupt mit Bildmaterial zu arbeiten begann. Steiger war sich der Wirkung seiner Werke auf das Publikum immer stark bewusst. Als vielseitiger Künstler interessierte er sich sehr für das Spontane und Unbewusste. Seine Zeichnungen, Collagen, Bricolagen, bildhauerischen Assemblagen und Gemälde verstand er als erweiterte Sprachformen, die es ihm ermöglichten, bestimmte, sonst unverständliche Phänomene, zu artikulieren.

Steiger war auch ein Sammler. Zeitlebens häufte er Objekte an, von Postkarten und Fotos über Flaschen, Holzreste bis zu Stoffen, die er später zu Kunst verarbeitete. Alte Gegenstände waren seine kreative Quelle. Auch die Serien *Rollbilder*, *Bois* und *Kulturcollagen* gehen jeweils von vorgefundenen alten Objekten aus, die Steiger hier entweder als Material oder als Arbeitsgerät benutzte.

Shirin Sabahi arbeitet vorwiegend mit Film und Video. Ihr Werk umfasst jedoch auch verschiedene Nebenprodukte, die manchmal Ausgangspunkte, manchmal überhaupt Ersatz für ihre Filmplakate, Daumenkinos, Untertitel, Trailer, Standbilder, Requisiten oder Kostüme sind. Einzig der Film selbst bleibt davon ausgeschlossen. Da die Künstlerin sowohl als Ausgangsmaterial als auch als Endprodukt zumeist fotografische oder filmische Bilder benutzt, beginnt ihr Schaffensprozess nicht selten schriftlich oder in Reaktion auf das Lesen als produktivem Akt.

In vielen Projekten Sabahis stehen Fragen nach Repräsentation und Kommunikation im Mittelpunkt. So erzählt die Protagonistin der Filminstallation *We Came Here to Swim* eine Geschichte in Zeichensprache. Es ist eine Geschichte über nonverbale Kommunikation, die mit einem außersinnlichen Dialog endet.

Auch das Zweckentfremden und Recyceln sind Methoden, auf die Sabahi in ihrer Kunst immer wieder zurückgreift, wobei die dadurch bewirkte Rekontextualisierung letztendlich zu neuen Bedeutungen führt. Die Serie *Window Session* nimmt zum Beispiel ein vorgefundenes geometrisches Muster auf und deutet es um. Es erinnert an leere, instabile Gebäude in Erdbebengebieten oder während der großen Bombenkriege im 20. Jahrhundert. Um die Anzahl an Toten und Verletzten durch zersprungenes Glas zu verringern, sicherte man die Fenster mit Klebeband. Sabahis Arbeit spielt durch die Verwendung eines nicht mehr allgemein gebräuchlichen Musters indes auf die Verletzlichkeit wie auch

**auf die ideologische Vorbelastung des Ausstellungsraums an. Sowohl Sabahi als auch Steiger maximieren die Möglichkeiten ihrer Ausdrucksmittel durch die Thematisierung ihrer Grenzen. Steigers kreative Vorstellungskraft machte die Herstellung unendlich vieler Formen möglich, die ihn letztlich zur Erfindung einer außergewöhnlichen, aber nichtsdestoweniger schlüssigen Privatsprache brachten. Ähnlich selbstreflexiv sind auch die Filme und anderen Werke Sabahis. Ihre schonungslos selbstkritische Kunst beleuchtet filmische und architektonische Sprachen und zeigt deren mögliche Berührungspunkte.**

*Abaseh Mirvali ist freie Kuratorin für Gegenwartskunst und Architektur, die in Berlin und Mexico City tätig ist.*

Based on the premise that all forms of communication embody a system of signs, we explore the work of two artists whose practice involves different sets of lingual concerns.

The work by the Austrian artist Dominik Steiger is known for experimenting with written language as well as with image, form, and sound, in the search for new systems of communication. Meanwhile, Iranian artist Shirin Sabahi makes use of established signs, playing with their original definitions by transferring them into new contexts, which at times leads to new meanings.

In his essay, "The Rhetoric of the Image", Roland Barthes looked into the impact that images have had in our contemporary daily lives and the ways in which we communicate. To him, images transmit as much as linguistic messages, as they too are composed of a series of signs. This certainly is the reason for the special care that so many artists take when selecting the signs for constructing meaning through their visual work.

Coming from the realm of literature and poetry, Dominik Steiger mastered the rhetoric of the image before he began working with visual materials, and was highly aware of the impact that his works had when meeting their viewer. Steiger was a multifaceted artist interested in spontaneity as well as the unconscious. He considered his drawings, collages, bricolages, sculptural assemblages and paintings as extended forms of language that enabled him to communicate certain phenomena, unintelligible otherwise.

Steiger was also a collector. Throughout his life he accumulated objects, from postcards and photographs to bottles, wood residues, and fabrics, that he later used in some of his works. He viewed existing used materials as a source for creation. His series *Rollbilder*, *Bois*, and *Kulturalcollagen* have as a point of departure found and worn objects that the artist used either as primary material or as tools of creation.

Working mainly in film and video, Shirin Sabahi's body of work contains various by-products that sometimes precede or altogether replace the actual film posters, flip-books, subtitles, trailers, film stills, props, costumes and other things, but excluding the film itself. Though relying heavily on camera-based imagery as both source material and end product, Sabahi's works often start from writing and from responding to reading as a productive act.

Questions of representation and communication recur in many of Sabahi's projects. In her film installation, *We Came Here to Swim*, the protagonist tells a story through sign language, a story about non verbal communication, which ends in an extrasensory dialogue.

Repurposing and recycling are also tools to which Sabahi has returned in her practice, with the change of context ultimately bringing about a different meaning. *The Window Session* series repeats and consequently codifies anew a geometrical pattern. The pattern is reminiscent of buildings in crisis, abandoned, in earthquake zones, or during bombing wars of the 20th century, where to minimize the casualties caused by flying glass, windows would be secured by tape. Hinting at the vulnerability of the physical as well as the ideological space of the exhibition, the work plays with a generally discontinued pattern.

Both artists maximize the possibilities of their medium and amplify its limitations. Steiger's deep imagination and creativity made it possible for him to create an infinity of forms that led him to the inception of an unusual yet meaningful self-language. Similarly, Sabahi's works, filmic or otherwise, are self-reflexive if not unapologetically self-conscious pieces that expose filmic and architectural languages, while presenting their possible mergers.

*Abaseh Mirvali is an independent contemporary art and architecture curator and project producer based in Berlin and Mexico City.*



**SHIRIN SABAHİ** | *Window Session* (46 Khosrow Alley, Villa St., 1698814315 Tehran), 2016 |  
Installationsansicht / installation view | Foto / photo: Hamed Farhangi





**SHIRIN SABAHİ** | *We Came Here to Swim*, 2012 |  
 Installationsansicht / installation view: De Hallen, Bruges 2014

25



**SHIRIN SABAHİ** | Still aus / still from *We Came Here to Swim*, 2012 |  
 16 mm Film-Installation, S/W, tonlos, asynchroner Telepromter, 3'45" / 16 mm film installation, b/w, no sound,  
 asynchronous teleprompter, 3'45" Maße variabel / dimensions variable



**DOMINIK STEIGER** | *Ohne Titel*, Ende der 1990er late 1990s |

Unter Verwendung einer ausgeschnittenen Farbabbildung eines informellen Werkes von Günter Brus /  
 using a cut-out color image of an informal work by Günter Brus | Tixo-Collage, Offsetdruck auf Papier /  
 offset print on paper | 11,4 x 13,7 cm | Foto / photo: Lisa Rastl

26

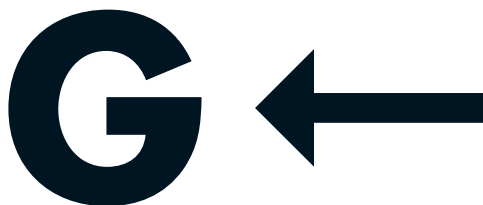


**DOMINIK STEIGER** | *Flaschen-Multiples*, 2003–2011 |

Darunter das Unikat *Wir haben geheiratet*, 2001, S/W-Kopie auf Folie, in Glasflasche, verkorkt,  
 Höhe 32 cm, Durchmesser 15,5 cm / including the unique piece *Wir haben geheiratet* [We got married],  
 2001, b/w copy on foil, in glass bottle, corked, height 32 cm, diameter 15,5 cm | Foto / photo: Lisa Rastl



**DOMINIK STEIGER** | *Letterfall AUTOMAT*, ca. / approx. 2001 |  
Rollbild | Foto / photo: Renate Ganser



- 01**  
**Charim Galerie Wien**  
Dorotheergasse 12/1, 1010 Wien  
T +43 1 512 09 15  
charimgalerie.at
- 02**  
**Galerie Crone**  
Getreidemarkt 14/Eschenbachgasse, 1010 Wien  
T +43 676 8783 2537  
galeriecrone.com
- 03**  
**Croy Nielsen**  
Parkring 4, 1010 Wien  
T +43 676 6530074  
croynielsen.com
- 04**  
**Galerie Nathalie Halgand**  
Stiegegasse 2/3, 1060 Wien  
T +43 650 244 47 79  
galeriehalgand.com
- 05**  
**Hilger NEXT + Hilger BROT**  
**Kunsthalle**  
Absberggasse 27, 1100 Wien  
T +43 1 512 53 15-200, hilger.at
- 06**  
**Galerie Martin Janda**  
Eschenbachgasse 11, 1010 Wien  
T +43 1 585 73 71  
martinjanda.at
- 07**  
**Georg Kargl Fine Arts**  
Schleifmühlgasse 5, 1040 Wien  
T +43 1 585 41 99  
georgkargl.com
- 08**  
**Knoll Galerie Wien**  
Gumpendorfer Straße 18  
1060 Wien  
T +43 1 587 50 52, knollgalerie.at
- 09**  
**Christine König Galerie**  
Schleifmühlgasse 1A, 1040 Wien  
T +43 1 585 74 74  
christinekoeniggalerie.com
- 10**  
**Krinzinger Projekte**  
Schottenfeldgasse 45, 1070 Wien  
T +43 1 512 81 42  
galerie-krinzinger.at
- 11**  
**Krobath Wien**  
Eschenbachgasse 9, 1010 Wien  
T +43 1 585 74 70  
galeriekrobath.at
- 12**  
**Galerie Emanuel Layr**  
Seilerstätte 2, 1010 Wien  
T +43 1 945 17 91  
emanuellayr.com
- 13**  
**Mario Mauroner**  
**Contemporary Art Vienna**  
Weihburggasse 26, 1010 Wien  
T +43 1 904 20 04  
galerie-mam.com
- 14**  
**Galerie Meyer Kainer**  
Eschenbachgasse 9, 1010 Wien  
T +43 1 585 72 77  
meyerkainer.com
- 15**  
**Galerie nächst St. Stephan**  
**Rosemarie Schwarzwälder**  
Grünangergasse 1, 1010 Wien  
T +43 1 512 12 66  
schwarzwaelder.at
- 16**  
**Galerie Raum mit Licht**  
Kaiserstraße 32, 1070 Wien  
T +43 1 524 04 94  
raum-mit-licht.at
- 17**  
**Gabriele Senn Galerie**  
Schleifmühlgasse 1A, 1040 Wien  
T +43 1 585 25 80  
galeriesenn.at
- 18**  
**Galerie Steinek**  
Eschenbachgasse 4, 1010 Wien  
T +43 1 512 87 59  
galerie.steineck.at
- 19**  
**Galerie Elisabeth & Klaus Thoman**  
Seilerstätte 7, 1010 Wien  
T +43 1 512 08 40  
galerieithoman.com
- 20**  
**untfild contemporary**  
Schleifmühlgasse 5, 1040 Wien  
T +43 676 7650 866  
untfild-contemporary.com
- 21**  
**Galerie Hubert Winter**  
Breite Gasse 17, 1070 Wien  
T +43 1 524 09 76  
galeriewinter.at

### Ausstellungsreihe / Exhibitions

Die Publikation erscheint anlässlich des Galerienprojekts curated by\_vienna, das von der Wirtschaftsagentur Wien mit seinem Kreativzentrum departure koordiniert und finanziert wird. Nach einem erfolgreichen Start im Jahr 2009 findet curated by\_vienna von 15. September bis 14. Oktober 2017 zum neunten Mal statt.

*This publication accompanies the gallery project curated by\_vienna, which is coordinated and financed by the Vienna Business Agency with its creative center departure. Successfully launched in 2009, curated by\_vienna is taking place for the ninth time from 15 September to 14 October 2017.*

### Projektinitiative und Finanzierung / Project initiative and funding

Wirtschaftsagentur Wien  
[www.wirtschaftsagentur.at](http://www.wirtschaftsagentur.at)

Vienna Business Agency  
[www.viennabusinessagency.at](http://www.viennabusinessagency.at)

Die Wirtschaftsagentur Wien ist erste Anlaufstelle für die Wiener Wirtschaft. Sie unterstützt die Vielfalt der Wiener Creative Industries mit monetären Förderungen, Immobilien und Stadtentwicklungsimpulsen, Initiativen und kostenlosen Service- und Vernetzungsangeboten. Im intensiven Austausch werden Zukunftsthemen der Wiener Kreativszene entwickelt und vorangetrieben, Lücken geschlossen und Bewährtes fortgesetzt.

*The Vienna Business Agency is the first point of contact for companies in Vienna. It supports the Vienna creative industries' diversity by providing financial support, real estate and urban development incentives, as well as free service and networking offers. Through intensive dialogue, future issues that are relevant to the city's creative scene are developed and promoted, gaps are bridged while tried and tested initiatives are continuously supported.*

**curated by ■**  
**vienna**



A service offered by  
the City of Vienna

**Herausgeber / Editor**  
ARGE Österreichische Galerien

**Redaktion / Editing**  
Manisha Jothady  
Alena Schmuck

**Design**  
3007  
Eva Dranz  
Jochen Fill

**Texte / Texts**  
Die digitale Publikation „image/reads/text“ umfasst Texte von Sabeth Buchmann, Franz Josef Czernin und allen Kuratorinnen und Kuratoren von curated by\_vienna 2017.

*The digital publication "image/reads/text" contains texts by Sabeth Buchmann, Franz Josef Czernin and all curators of curated by\_vienna 2017.*

© 2017 für die Texte bei den Autorinnen und Autoren  
© 2017 for the texts by the authors

© 2017 für die Abbildungen siehe entsprechende Credits innerhalb der kuratorischen Beiträge  
© 2017 for the images see the respective credits accompanying the curatorial texts.

Alle Rechte, auch die der Übersetzung, der fotomechanischen Wiedergabe und des auszugsweisen Abdrucks, vorbehalten.  
*All rights reserved, including those of translation, photomechanical reproduction, or selective reprinting.*

Mit freundlicher Unterstützung von  
Kindly supported by

BUNDESKANZLERAMT ■ ÖSTERREICH

**Kostenloser Download / free download:**  
[www.curatedby.at](http://www.curatedby.at)





Unter dem Titel *image/reads/text* vereint **curated by\_vienna 2017** Ausstellungen in 21 Wiener Galerien für zeitgenössische Kunst, die von internationalen Kuratorinnen und Kuratoren konzipiert wurden. Dieses Jahr liegt der thematische Fokus des Galerienfestivals auf der Bedeutung von Sprache in der Gegenwartskunst. Eine dementsprechende Auseinandersetzung erscheint vor dem Hintergrund der umfassenden Digitalisierung und den damit einhergehenden Visualisierungstendenzen besonders relevant.

Mit **curated by\_vienna** stärkt die Wirtschaftsagentur Wien seit 2009 Wien als Galerien- und Wirtschaftsstandort im internationalen Wettbewerb und unterstützt die Zusammenarbeit von Wiener Galerien zeitgenössischer Kunst mit internationalen Kuratorinnen und Kuratoren.

Under the title *image/reads/text*, **curated by\_vienna 2017** unites exhibitions in 21 Vienna art galleries that are conceptualised by international curators. This year's thematic focus of the gallery festival is on the significance of language in contemporary art. This seems particularly relevant in view of widespread digitalisation and the associated trends towards visualisation.

With **curated by\_vienna**, the Vienna Business Agency has been strengthening Vienna as a gallery and business location and supporting the collaboration between Vienna galleries for contemporary art and international curators since 2009.

- 01 Charim Galerie Wien  
→ curated by\_ **Abaseh Mirvali**
- 02 Galerie Crone → curated by\_ **Paul Feigelfeld**
- 03 Croy Nielsen → curated by\_ **Laura McLean-Ferris**
- 04 Galerie Nathalie Halgand  
→ curated by\_ **Samuel Leuvenberger**
- 05 Hilger NEXT + Hilger BROTKunsthalle  
→ curated by\_ **Matthias Arndt**
- 06 Galerie Martin Janda → curated by\_ **Jacob Proctor**
- 07 Georg Kargl Fine Arts → curated by\_ **Gregor Jansen**
- 08 Knoll Galerie Wien → curated by\_ **Adrian Notz**
- 09 Christine König Galerie  
→ curated by\_ **Moritz Wesseler**
- 10 Krinzinger Projekte → curated by\_ **Gabriela Rangel**
- 11 Krobath Wien → curated by\_ **Gunter Reski & Hans-Jürgen Hafner**
- 12 Galerie Emanuel Layr → curated by\_ **Béatrice Gross**
- 13 Mario Mauroner Contemporary Art Vienna  
→ curated by\_ **Stefano Collicelli Cagol**
- 14 Galerie Meyer Kainer → curated by\_ **John Rajchman**
- 15 Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder  
→ curated by\_ **Robert Fleck**
- 16 Galerie Raum mit Licht → curated by\_ **Sabine Folie**
- 17 Gabriele Senn Galerie  
→ curated by\_ **Sabine Schaschl + Michael Riedel**
- 18 Galerie Steinek → curated by\_ **Eva Fabbris**
- 19 Galerie Elisabeth & Klaus Thoman  
→ curated by\_ **Johannes Wohnseifer**
- 20 untld contemporary → curated by\_ **MÉLANGE (Patrick C. Haas & Jonas Schenk)**
- 21 Galerie Hubert Winter  
→ curated by\_ **Michael Bracewell**