

## Inhalt / Content

---

4	Vorwort
6	Martin Guttman <i>Das Dunkel der Höhle</i>
14	Hans-Jürgen Hafner <i>Der Panther und die Farbe der Nacht</i>
20	Axel John Wieder <i>Projektionismen</i>
<hr/>	
25	Ausstellungsansichten / Exhibition Views Nadim Vardag
<hr/>	
73	Martin Guttman <i>The Darkness of the Cave</i>
80	Hans-Jürgen Hafner <i>The Panther and the Color of Night</i>
85	Axel John Wieder <i>Projectionisms</i>
<hr/>	
89	Ausstellungsansichten / Exhibition Views Nadim Vardag Augarten Contemporary, Vienna 2010
<hr/>	
105	Preface
107	Appendix



Nadim Vardag

---



Verlag für moderne Kunst Nürnberg

Nadim Vardag ist Preisträger des *Boston Consulting & Belvedere Contemporary art award* 2009, ihm ist nun eine Personale im Augarten Contemporary gewidmet. Der mit 20.000 Euro bisher höchstdotierte von der Privatwirtschaft vergebene Preis für zeitgenössische Kunst in Österreich wurde von der Boston Consulting Group gemeinsam mit dem Belvedere etabliert. Er wird in regelmäßigen Abständen verliehen und soll jungen Gegenwartskünstlerinnen und -künstlern aus Österreich durch eine Ausstellung im Augarten Contemporary, einen Katalog und die Unterstützung durch eine hochkarätige Jury zu internationaler Aufmerksamkeit und Vernetzung verhelfen. Die Jury hat Nadim Vardag für seine sehr präzise und eigenständige künstlerische Arbeit ausgezeichnet, die sich mit Formen der Wahrnehmung in Bezug auf das Kino auseinandersetzt. Vardag beschäftigt sich mit den Anfängen des Kinos, den Maschinen und Apparaten, mit denen die ersten bewegten Bilder erzeugt wurden. Das Besondere an dieser historischen Recherche liegt im zeitgenössischen Blick auf die Geschichte. Um alle technischen Möglichkeiten der Gegenwart wissend, zielt Vardag auf die Übertragungen ab, die zwischen analogen und digitalen Technologien stattfinden. Mit dem Zusammenspiel so unterschiedlicher Medien wie Fotografie, Skulptur, Zeichnung, digitale Bearbeitung und Installation verweist Vardag auf die Brüche und Differenzen genauso wie auf die ästhetischen Einschreibungen, die einer sich verändernden Bildwelt innewohnen.

Für die Ausstellung im Augarten Contemporary entwickelt Nadim Vardag eine Reihe neuer Arbeiten, die sich auf den Ort selbst beziehen. So integriert er in seine Ausstellungskonzeption Displayelemente vorangegangener Ausstellungen. Mit grauer Wandfarbe umfasste Projektionsflächen, die für die Präsentation einer Video- und einer Diainstallation angebracht wurden, werden belassen, die weißen Flächen bleiben leer, werden zu Malerei. Die Projektionsflächen, deren Maße unterschiedlichen technischen und ästhetischen Seitenverhältnissen entsprechen (wie 16:9, 4:3 oder Cinemascope), stellen Bildverhältnisse dar, die über Fernsehen, Video oder Film codiert sind. Jeder kennt die Verzerrungen der filmischen Bilder,

wenn ein Film, der im Verhältnis von 4:3 gedreht wurde, auf einem Bildschirm mit einem Verhältnis von 16:9 gezeigt wird. Diese Überlagerungen von unterschiedlichen Seitenverhältnissen überträgt Vardag wiederum in die dritte Dimension und fertigt Skulpturen aus Stahlrohren, die die Seitenverhältnisse nachzeichnen.

Das Kino als Dunkelraum bildet für Nadim Vardag einerseits ein zentrales Dispositiv, das für die Produktion von Begehren steht, zum anderen absorbiert die schwarze Projektionsfläche jeglichen Bildreiz. Der amerikanische Kunsthistoriker Michael Fried beschreibt diese Absorption am Beispiel der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts als theatralischen Effekt. Bereits Diderot habe in Bezug auf die Genrebilder von Jean-Baptiste Greuze auf die besondere Konzentration, das besondere Leben der Figuren innerhalb der Leinwand verwiesen, das wie durch eine vierte Wand vom Betrachter getrennt ist. Die hier beschriebene Selbstbezüglichkeit wird später schließlich zum großen Paradigma der Moderne, dem nicht zuletzt das Kino unterworfen ist. Vardag versucht, dem komplexen Verhältnis von Innen- und Außenraum auf die Spur zu kommen, indem er nicht nur verschiedene Medien einsetzt, sondern auch spezifische Ansätze der Kunstgeschichte wie monochrome Malerei, Abstraktion, Aneignung und Analyse von ortsspezifischen Bedingungen miteinander verschränkt. Die Skulptur, deren Korpus aus Tischgestellen des Designers Egon Eiermann konstruiert ist und die in der Ausstellung der für den *Boston Consulting & Belvedere Contemporary art award* nominierten Künstlerinnen und Künstler im Augarten Contemporary im Jahr 2009 zu sehen war, verändert Vardag für seine Personale, indem er dieselben Gestelle zu Modulen eines Ausstellungsdisplays macht.

Ich freue mich sehr, dass es durch die großzügige Unterstützung der Boston Consulting Group möglich ist, junge Künstlerinnen und Künstler zu fördern und ihnen mit einer Ausstellung wie dieser die Möglichkeit zu geben, neue Arbeiten zu produzieren, und möchte mich bei Antonella Mei-Pochtler nochmals herzlichst für diese Kooperation bedanken. Danken möchte ich auch allen, die an der Umsetzung dieser Ausstellung mitgewirkt haben, allen voran dem Künstler Nadim Vardag für seine Arbeit. Mein besonderer Dank gilt Eva Maria Stadler, die die Ausstellung wie gewohnt mit großem Feingefühl kuratorisch betreut hat, den Autoren Hans-Jürgen Hafner, Axel John Wieder und Martin Guttman, die sich in ihren Aufsätzen eingehend mit Nadim Vardags künstlerischer Arbeit beschäftigen, Dorothea Brunialti, die in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler die grafische Gestaltung des vorliegenden Katalogs übernommen hat, sowie der Galerie Georg Kargl Fine Arts für ihre Unterstützung.

Martin Guttman

## DAS DUNKEL DER HÖHLE

---

### Teil I: Der Geist der Moderne

#### Im Dunkel der Höhle

„Da hat nun endlich die Philosophie der neueren Zeit [...] sich darauf besonnen, daß [die Vorstellung] zunächst doch nur ein *Gehirnphänomen* und mit so großen, vielen und verschiedenen *subjektiven* Bedingungen behaftet sei, daß die gewöhnliche absolute Realität desselben verschwindet [...]“<sup>1</sup>

Alle unsere Sinne sind darauf ausgerichtet, Eigenschaften von Dingen außerhalb von uns aufzuzeichnen, aber nur der Sehsinn scheint in der Lage, diese Dinge an und für sich und nicht bloß ihre sinnlichen Spuren zu vergegenwärtigen. Auf dieser Illusion beruhte der Naturalismus in den bildenden Künsten; er leistete ihr sogar noch weiter Vorschub, indem er zahllose Bilder angeblicher Objekte der Außenwelt präsentierte. Gründet die moderne Philosophie auf dem Bestreben, die Metaphysik zu rehabilitieren, indem sie die grundlegenden Fehler des Naturalismus bloßlegt, so kam ihm die moderne Kunst insofern zu Hilfe, als sie diese Verirrungen im Bereich des Visuellen gänzlich eliminierte. Dementsprechend versetzt uns die philosophische Kunst, die um eine Kritik unserer Vorstellungen bemüht ist, oft in einen hypothetischen Raum, der in Dunkel gehüllt ist – eine Höhle ohne Licht, in der jedes Bild, das wir sehen, mit Sicherheit eine Konstruktion ist, wodurch die Neigung unseres Verstands, von sich aus Bilder zu kreieren, verdeutlicht wird.

#### Träumen

„Dies klingt sehr schön; aber bin ich nicht ein Mensch, der des Nachts zu schlafen pflegt und Alles dies im Traume erfährt? Ja mitunter noch Unwahrscheinlicheres als das, was [den Wahnsinnigen] im Wachen begegnet? Wie oft kommt es nicht vor, dass der nächtliche Traum mir sagt, ich sei hier, mit dem Rock bekleidet, sitze am Kamin, während ich doch mit abgelegten Kleidern im Bette liege! – Aber jetzt schaue ich sicher mit wachen Augen auf das Papier; [...] Aber entsinne ich mich nicht, dass ich von ähnlichen Gedanken auch schon im Traume getäuscht worden bin? – Indem ich dies aufmerksamer bedenke, bemerke ich deutlich, dass das Wachen durch kein sicheres Kennzeichen von dem Traume unterschieden werden

kann, so dass ich erschrecke, und dieses Staunen mich beinahe in der Meinung bestärkt, dass ich träume.“<sup>2</sup>

Descartes, der weithin als der erste moderne Philosoph gilt, begann seine Kritik des Erfahrungswissens mit einer Beschreibung seiner selbst: Er sitzt nachts in seinem Zimmer am Kamin und fragt nach Beweisen für die Wirklichkeit seiner Sinneseindrücke – und danach, ob er je sicher sein kann, nicht zu träumen.

### **Im Licht**

„Das Gesicht ist ein *aktiver*, das Gehör ein *passiver* Sinn. Daher wirken Töne störend und feindlich auf unsern Geist ein [...]: sie zerreißen alle Gedanken, zerrütten momentan die Denkkraft. Hingegen giebt es keine analoge Störung durch das Auge, keine unmittelbare Einwirkung des Gesehenen, *als solchen*, auf die denkende Thätigkeit [...] Demzufolge lebt der denkende Geist mit dem Auge in ewigem Frieden, mit dem Ohr in ewigem Krieg.“<sup>3</sup>

Draußen, im Sonnenlicht, erscheint die Welt, als würde sie aus unabhängigen Gegenständen bestehen, denen gleichgültig ist, ob der Verstand sie wahrnimmt oder nicht. Zahlreiche Faktoren tragen dazu bei, dass dieser Eindruck entsteht. Zum einen verdeckt die oben erwähnte Harmonie zwischen unserem Sehsinn und unserem Verstandesvermögen die tätige Natur ebendieses Sinnes. Darüber hinaus übersieht man aufgrund der Tatsache, dass das, was wir sehen, unmittelbar weder Lust noch Schmerz verursacht, allzu leicht, in welchem Verhältnis unsere Vorstellungen und unser Wille stehen. Schließlich verschleiert die Immaterialität des Lichts den Mechanismus der visuellen Wahrnehmung, was das Bewusstsein seiner Anwesenheit und seines Wesens noch weiter schwächt.

### **Das Chiaroscuro**

Im Grenzbereich zwischen Dunkelheit und Licht sind die Gegenstände nur zum Teil klar konturiert; die Mannigfaltigkeit des Sinnlichen ist voller dunkler Flecken, tintenschwarzer Pfützen des Nichts – vergleichbar mit schlecht entwickelten Fotos. Leonardo erklärte einmal, dass der Einsatz solcher Effekte in der Porträtkunst, *chiaroscuro* oder Helldunkelmalerei genannt, die Dargestellten wie auf der Schwelle ihres Hauses erscheinen lässt, als wären sie von Besuchern überrascht worden und hätten keine Zeit gehabt, sich sorgfältig zurechtzumachen.

In der eingehenden Beschäftigung mit dem Helldunkel kann man eine künstlerische Manifestation der kartesischen Denkweise erkennen. Tatsächlich führten Caravaggio und Rembrandt ihre Experimente mit teils undeutlichen Darstellungen im selben Zeitraum durch, in dem Descartes an seiner Kritik des Naturalismus arbeitete. Ihre Gemälde sind von einem ähnlichen Geist geprägt wie

Descartes' Philosophie. Die Dramatik, mit der die Porträtierten aus dem Dunkel heraustreten, schärfte das Bewusstsein der Betrachter für die Tatsache, dass ohne Licht das Sehen unmöglich wäre und dass eine andere Beleuchtung zu einem anderen Erscheinungsbild geführt hätte. Ja mehr noch: Die Betrachter mussten die Bilder selbst vervollständigen, mussten Einzelheiten in die dunklen Bereiche der Leinwand hineinprojizieren, um das Dargestellte als im Halbdunkel verschwindende menschliche Gestalt deuten zu können – woraus folgte, dass zur visuellen Wahrnehmung auch die selbsttätige Konstruktion gehört. Überraschenderweise irritierte diese zusätzliche Verstandestätigkeit die Betrachter nicht, sondern führte dazu, dass sie noch mehr in die Gemälde hineingezogen wurden.

### **Der Geist des Individualismus**

„Die rein menschliche, die zutiefst individuelle und typische Eigenart [der Gestalten der realistischen Literatur] ist mit ihrem konkreten Verwurzelte sein in den konkret historischen, menschlichen, gesellschaftlichen Beziehungen ihres Daseins untrennbar verknüpft. Völlig entgegengesetzt ist die ontologische Intention, das menschliche Wesen ihrer Gestalten zu bestimmen, bei den führenden Schriftstellern der avantgardeistischen Literatur. [...] Für sie ist ‚der Mensch: das [...] seinem Wesen nach einsame, aus allen menschlichen und erst recht aus allen gesellschaftlichen Beziehungen herausgelöste [...] Individuum.“<sup>44</sup>

Ein weiterer Aspekt der modernen Denkweise war das Aufkommen des Individualismus im Allgemeinen und die Betonung des individuellen Gesichtspunkts im Besonderen – der Welt, wie sie von einzelnen Menschen wahrgenommen wird. Die kartesianische Kritik des Naturalismus steht in engem Zusammenhang mit dieser Betonung des Individuellen. Gründeten unsere Vorstellungen, wie die Naturalisten behaupteten, auf passiver Rezeptivität und lieferten uns meist getreue Abbilder der Außenwelt, so würde daraus folgen, dass die Bilder, die sich verschiedene Beobachter von derselben Umwelt machen, einander notwendig ähnelten. Sind dagegen die verschiedenen Wahrnehmungen der Individuen hochgradig subjektiv, weil selbsttätige und eigenwillige Konstruktionen in sie einfließen, dann gibt es keinen Grund zu der Annahme, dass sie zwangsläufig übereinstimmen müssen. Jeder Betrachter sieht die Welt aus seiner eigenen Perspektive; aber selbst im Hinblick auf dieselben Ereignisse verhalten sich diese verschiedenen Gesichtspunkte zur Wirklichkeit eher so wie Träume.

Infolge des modernen Individualismus erwachsen Zweifel an der Gültigkeit vieler fest eingewurzelter Ideen und der Legitimität verschiedener kultureller und wissenschaftlicher Praktiken. Insbesondere war dadurch die Möglichkeit inter-



subjektiver Kommunikation grundlegend infrage gestellt. Die Analyse unserer Vorstellungen mochte sich am Ende nicht von der Traumdeutung unterscheiden.

## **Teil II: Moderne Kunst**

### **Kunst und Innenleben**

„Vermittelst des äußeren Sinnes (einer Eigenschaft unsres Gemüths) stellen wir uns Gegenstände als außer uns und diese insgesamt im Raume vor. [...] Der innere Sinn, vermittelt dessen das Gemüth sich selbst oder seinen inneren Zustand anschauet, giebt zwar keine Anschauung von der Seele selbst als einem Object; allein es ist doch eine bestimmte Form, unter der die Anschauung ihres inneren Zustandes allein möglich ist, so daß alles, was zu den inneren Bestimmungen gehört, in Verhältnissen der Zeit vorgestellt wird. Äußerlich kann die Zeit nicht angeschaut werden, so wenig wie der Raum als etwas in uns.“<sup>45</sup>

Als die bildenden Künstler der modernen Philosophie zu Hilfe kamen, um den Naturalismus der Unwahrheit zu überführen, schufen sie Werke, die von den Betrachtern einen aktiven und konstruktiven kognitiven Beitrag statt bloß passiver Erfassung forderten. Aber noch schwieriger war es für die modernen Maler, einen Schritt darüber hinaus zu machen, sich neu zu orientieren und das Innenleben des „Gemüths“ unmittelbar darzustellen: also auf die Darstellung äußerer Gegenstände insgesamt zu verzichten und sich ganz auf rein innerliche Effekte – die Regungen der Seele – zu konzentrieren. Das Problem dabei ist, dass räumliche Darstellungen welcher Art auch immer – selbst die, die eine gewisse Konstruktionsleistung erfordern – darauf beruhen, dass die Welt außerhalb unseres Geistes gelegen ist. Um unser Innenleben darzustellen, müssen die Elemente des Werks auf irgendeine Art den Bezug zum Raum überwinden und als zeitliche begriffen werden. Als abstrakte und zutiefst zeitbezogene Kunst ist die Musik für den Ausdruck unseres Innenlebens ideal geeignet. Daher haben viele Künstler der Moderne, die versuchten, die nach außen gerichtete Perspektive ihrer Werke einzuschränken, ihre Kunst als visuelle Musik neu definiert.

### **Symbolismus**

„Das Bedürfnis, das Gefühlsleben zum Ausdruck zu bringen [...], veranlasste die Maler alsbald, über die bloße Wiedergabe ihrer Empfindungen in völlig realistischer Manier hinauszugehen. [...] Das heißt, Farben und Linien [...] nahmen für die Seele einen Gefühlswert an unabhängig von den Gegenständen, die sie darstellten. [...] Sie setzten Farben und Linien zu rein symphonisch-kompositorischen Zwecken ein, ohne dabei Rücksicht auf die unmittelbare Darstellung eines

sichtbaren Gegenstands zu nehmen [...]. Ungeachtet der Gegenstände, die diese Farben und Linien darstellen, [setzen die Maler] sie vielmehr als Zeichen des emotionalen Ausdrucks ein und verknüpfen sie so miteinander, dass sie in uns vermittels ihrer freien Kombination einen Gesamteindruck hervorrufen, der dem einer Symphonie vergleichbar ist.“<sup>6</sup>

Der Symbolismus sprach sich ausdrücklich für die Vorstellung einer Kunst aus, die sich an unser Seelenleben wendet – die Kernidee dessen, was heute Abstrakter Expressionismus genannt wird, spricht von Gemälden, die jeglichen Verweis auf äußere Gegenstände ausblenden und ganz auf die innerlichen Gefühle setzen, die durch Farben und Linien wachgerufen werden. In gewisser Weise griff auch die formale Abstraktion diesen Ansatz der Symbolisten auf; ihr Versuch, eine reine visuelle Sprache unabhängig von den dargestellten Inhalten zu schaffen, kann als Hinwendung zur inneren Verfasstheit des Geistes begriffen werden.

### **Die linguistische Wende**

„Eben weil Worte bloße Allgemeinbegriffe, welche von den anschaulichen Vorstellungen durchaus verschieden sind, mittheilen, werden z. B. bei der Erzählung einer Begebenheit, zwar alle Zuhörer die selben *Begriffe* erhalten; allein wenn sie nachher sich den Vorgang veranschaulichen wollen, wird jeder ein anderes *Bild* davon in seiner Phantasie entwerfen, welches von dem richtigen, das allein der Augenzeuge hat, bedeutend abweicht.“<sup>7</sup>

Der moderne Individualismus wird beharrlich vom Gespenst des Solipsismus verfolgt. Wenn schon die Natur keine Gewähr für die Gültigkeit unserer Vorstellungen bietet, wie können wir dann je unsere Auffassung der Welt miteinander teilen? Dieses Problem betrifft auch moderne Kunstwerke, die sich an unser Innenleben wenden. Wie können wir sicher sein, dass die Farben und Formen auf der Leinwand bei verschiedenen Menschen dieselben Gefühle wachrufen? Eine Antwort auf diese Frage, die zugleich eine neue Phase im modernen Denken einleitete, geht von der sprachlichen Kommunikation als allgemein verbindlichem Modell aus: Wenn ich dir mit Worten ein Ereignis beschreibe, so ist die übermittelte Information abstrakt und einseitig, es gibt keine Garantie, dass du und ich auch nur entfernt dasselbe Bild vor unserem inneren Auge sehen. Dennoch ist es möglich, bestimmte Aspekte der Situation zu vermitteln, und für viele Zwecke ist das ausreichend. Wenn ich dich beispielsweise vor einem Wachhund warne, so wird meine Äußerung wahrscheinlich die gewünschte Wirkung auch dann zeitigen, wenn sich unsere inneren Bilder unterscheiden. Die Sprache hilft uns dabei, inmitten unserer heillos subjektiven Eindrücke ein

abstraktes, „strukturelles“ Skelett auszumachen, das auch anderen vermittelt werden kann, um so eine wenn auch unvollständige Öffentlichkeit herzustellen. Eine Leinwand ist demnach ein Satz in der Sprache der Linien und Farben – eine strukturelle Aussage, die jeder Betrachter um seine eigenen Gefühle ergänzt.

### **Bewegte Bilder**

Das Kino lieferte einen wichtigen Beweis für die Macht abstrakter, struktureller Kommunikation im visuellen Bereich. Eine Folge statischer „Momentaufnahmen“ ist zweifellos eine unvollständige und höchst reduzierte Beschreibung eines dynamischen Ereignisses. Wie dem auch sei: Werden die Bilder der Reihe nach mit einer bestimmten Geschwindigkeit abgespielt, so kann der Geist des Betrachters aus dieser formalen und skelettartigen Beschreibung ein vollständiges Bild der betreffenden Bewegung rekonstruieren. Auch in diesem Fall führt die aktive Konstruktionsleistung, die uns abverlangt wird, nicht zu einer Ermüdung des Verstandesvermögens, sondern im Gegenteil zu seiner Belebung.

„EK: Eine achtundvierzigstel Sekunde lang ist es dunkel, eine achtundvierzigstel Sekunde lang ist ein Bild belichtet. Das ist für das Hirn eine interessante Bewegungsart. [...] Es ‚sieht‘ das Schwarz kontinuierlich, während dasselbe Hirn das ‚Bild‘ als kontinuierlich, wenn auch ‚flimmernd‘ sieht. Ein polyphoner Eindruck. [...] AK: Der Reiz, der das Hirn träumen macht, liegt in dem raschen Wechsel?

EK: Der aber bei zwei Stunden Filmlänge eine Stunde lang Dunkel (das Hirn arbeitet autonom) und eine Stunde lang Bild (das Hirn antwortet auf Reize) ergibt.

AK: Und das ist besser als Wirklichkeit?

EK: Viel besser.“<sup>48</sup>

## **Teil III: Jenseits von Absorption und Theatralität**

### **Der Eskapismus und seine Kritiker**

„Die literalistische [d. h. minimalistische] Anschauung ist theatralisch zunächst, weil sie die tatsächlichen Umstände berücksichtigt, unter denen der Betrachter literalistischen Arbeiten begegnet. [...] Während in früherer Kunst alles, was ein Werk hergibt, stets in ihm selbst lokalisiert ist, wird in der literalistischen Kunst *ein Werk in einer Situation* erfahren – und zwar in einer, die geradezu definitionsgemäß den Betrachter mit umfaßt.“<sup>49</sup>

Ursprünglich wurde der Naturalismus im Namen der Aufklärung verworfen; man sollte für sich selbst denken, Autoritäten anzweifeln und hinterfragen, ob die Berufung auf die sogenannten Naturgesetze nicht bloß dazu diene, Veränderungen zu verhindern und den Status quo zu erhalten. Der kritische

Individualismus wich schließlich dem Kult des Individuums. War die Betonung des subjektiven Wesens unserer Vorstellungen aus einer Kritik unbegründeter Vorurteile und vorgefasster Ideen hervorgegangen, so geriet sie gegen Ende des 19. Jahrhunderts ins Fahrwasser des Nihilismus und wurde zur Feier des Eigenwilligen um seiner selbst willen: „Wenn nichts wahr ist“, so Oscar Wilde, „dann lasst uns die schönste Lüge wählen.“ Tatsächlich wurden viele Künstler dieser Zeit zu ungenierten Sensualisten. Wenn weder Wahrheit noch die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit als Idealvorstellungen für die Kunst taugen, argumentierten sie, dann besteht das einzige Kriterium für die Qualität eines Kunstwerks darin, inwieweit es die Betrachter in sich hineinzieht, sie erregt und fesselt; alles andere zählt nicht. Mit anderen Worten: Künstlerische Größe wurde mit dem Maßstab des Eskapismus gemessen. Die modernistische Avantgarde gründete auf dem Wunsch, diesen Prozess umzukehren und das Ziel der modernen Kunst neu zu bestimmen. Die junge Generation stand dem überbordenden Individualismus und Eskapismus der „bourgeois Modernisten“ kritisch gegenüber und entwickelte Techniken der Irritation, um die absorbierende Kraft der Kunst zu untergraben, die Betrachter zu fesseln und so auf die Wirklichkeit zurückzuwerfen – auf die „tatsächlichen Umstände, unter denen sie den Arbeiten begegnen“.

Mitte der 1960er-Jahre erwuchs aus dem erneuten Aufgreifen dieser Ideen das Programm des Minimalismus: Kunstwerke, in die ein Widerstand gegen die Möglichkeit kontemplativer Versenkung seitens der Betrachter eingebaut war. Manche dieser Arbeiten waren so einfach, dass den Betrachtern nichts anderes übrig blieb, als ihre Aufmerksamkeit der Umgebung zuzuwenden. Andere griffen Eigenschaften des Ausstellungsraums auf – den Boden, die Beleuchtung usw. – und wiederholten diese innerhalb des Werks. Aus dieser Strategie gingen Kunstwerke hervor, die die Aufmerksamkeit der Betrachter auf die institutionelle Umgebung, in der sie ausgestellt waren, lenkten und so zu kritischer Reflexion anregten.

### **Permanent**

„Während [...] die abstrakte Möglichkeit sich bloß im Subjekt ausleben kann, hat die konkrete Möglichkeit dessen Wechselwirkung mit den objektiven Tatsachen und Kräften des Lebens zur Voraussetzung. [Die] literarische Darstellung der konkreten Möglichkeit setzt eine konkrete Darstellung konkreter Menschen in konkreten Beziehungen zur Außenwelt voraus. [...] Das ist das alleinige Prinzip der Auswahl des Konkreten aus der Unsumme von Abstraktionen.“<sup>410</sup>

Was geschieht, wenn der frustrierte Blick des Betrachters eines minimalistischen Kunstwerks gezwungen ist, durch den Galerieraum zu schweifen

anstatt sich innerhalb des Werks zu bewegen? Warum sollten die Irritationen, die die Minimalisten einsetzen, zu kritischer Reflexion führen? Unter welchen Bedingungen werden gelangweilte Betrachter anfangen, alternative institutionelle Kontexte in Erwägung zu ziehen? Seit dem Auftreten des Minimalismus sind 40 Jahre vergangen, und es ist höchste Zeit, die kognitiven Annahmen der Theorie der Institutionskritik einer Überprüfung zu unterziehen.

Zunächst einmal dürfen die idealen Betrachter des minimalistischen Kunstwerks nicht bloß vom gegebenen institutionellen Kontext ausgehen, sondern sie müssen ihn in einen Raum möglicher Alternativen einbetten. Ein Mittel, sie dazu anzuregen, besteht darin, sie zu zwingen, ihre Aufmerksamkeit zwischen dem „von sich ablenkenden“ Kunstobjekt und dem Kontext hin- und herpendeln zu lassen; eine *fortwährende* Polyphonie herzustellen, bei der der tatsächliche Umräum eine Stimme, der Kontext eine andere ist. Mit anderen Worten: Die einmalige Irritation muss durch eine fortlaufende rhythmische Beziehung ersetzt werden.

53T

Genau dies geschieht in *Permanent* – einem von Stroboskoplicht erhellten leeren Galerieraum, der in der Dunkelheit der Nacht von außen betrachtet werden kann. Mit jeder Erhellung erhält man einen partiellen Eindruck des tatsächlichen Raumes; während der Dunkelintervalle dagegen ist man eingeladen, eine eigene Projektion zu kreieren – ein Akt der Einbildungskraft, dem Träumen verwandt.

- 
- 1 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, in *Werke in zehn Bänden*, Bd. 3, Zürich 1977, S. 9.
  - 2 René Descartes: *Untersuchungen über die Grundlagen der Philosophie*, in *René Descartes' philosophische Werke*, Abt. 2, Berlin 1870, Meditation I, S. 21.
  - 3 Schopenhauer, op. cit., S. 38.
  - 4 Georg Lukács: „Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus“, in *Essays über Realismus*, in *Werke*, Bd. 4: *Probleme des Realismus I*, Darmstadt 1971, S. 470.
  - 5 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (zweite Auflage), in *Akademie-Ausgabe*, Berlin 1900ff., Bd. 3, S. 51f.
  - 6 Tédor de Wyzewa: „Wagnerian Paintings“, in Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Art in Theory, 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 1994, S. 19 (Übers.: G. J.).
  - 7 Schopenhauer, op. cit., S. 82.
  - 8 Alexander Kluge im Gespräch mit Eric Kandel: „Das Kino im Kopf des Zuschauers“, in Alexander Kluge: *Geschichten vom Kino*, Frankfurt am Main 2007, S. 42f.
  - 9 Michael Fried: „Kunst und Objektivität“, in Gregor Stemmerich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995, S. 342.
  - 10 Lukács, op. cit., S. 474.

## DER PANTHER UND DIE FARBE DER NACHT

---

### 1.

Zwei Lichtkegel zerschneiden nach rechts das Querformat einer sonst schwarzen Bildfläche. Der Ausgangspunkt der beiden Lichter lässt sich zwar anhand einer dem Bild hinterlegten geometrischen Struktur exakt lokalisieren. Diese Geometrie zeichnet sich noch auf der Oberfläche der unbetitelten Kohlezeichnung nachdrücklich als gewollt durchscheinender Bauplan ab. Doch bleibt deren Auslöser buchstäblich im Dunkeln. Im Dunkeln verläuft sich allmählich auch die Helligkeit der beiden Lichtkegel. 500

Es steht bei uns, Worte wie „Licht“ oder „Finsternis“ als Hinweise auf ein mögliches Motiv dieser offensichtlich ziemlich aufwändig entwickelten und sorgfältig umgesetzten Zeichnung anzunehmen. Es ist unsere Sache, ob wir der Fährte des Technischen, wie sie uns die indirekt auf der Bildoberfläche aufscheinende Konstruktionsunterzeichnung auslegt, folgen wollen, um sie gegen die verführerische Lichtillusion auszuspielen.

Das Sublime („Jakobsleiter“?) oder Triviale (Autoscheinwerfer?) dieser geheimnisvoll schönen Lichterscheinung scheint gleichermaßen auf in der banalen Produktionsrealität des Reißbretts, auf dem das Blatt entstanden sein muss. Dieses betont „technische“ Zeichnen mittels Zirkel und Lineal, dies gleichmäßig homogene, jede Handbewegung sorgfältig vertuschende Ausschraffieren, hat zugleich etwas Bemühtes oder sogar strapaziert Kunsthandwerkliches. Schauen wir uns eine Zeichnung normalerweise denn nicht genau deshalb an, weil wir in ihr die authentisch-unmittelbare Spur ihrer Macher (und eben nicht produktionstechnische Finessen oder konzeptuelle Brechung) auszumachen glauben?

Vielleicht lohnt es sich dennoch, dem Gedanken nachzugehen, dass sich die Idee des Sublimen tatsächlich auf die enttäuschende Banalität einer technischen Zeichnung, eine ebenso mechanische wie konzeptuelle Abstraktion festlegen ließe. Wenn das Erhabene, entgegen der berühmten Lyotard'schen Maximalforderung, diesseitig trivial, ja völlig berechenbar wäre? Und wenn

zugleich diese Berechenbarkeit den Effekt des Erhabenen in keiner Weise schmälern würde?

## 2.

„In all my work ‚seeming‘ and ‚appearing as if‘ play a large role, but this ‚looking like‘, this chameleonic means of achieving my purpose is, on surface, a first impression. The images, often through irony, offer commentary upon the medium in which they are placed and cultural images (clichés) in general.“ (Barbara Bloom)

50P Eine zweite und wiederum unbetitelte Kohlezeichnung führt uns näher an den Plot, wie ihn Nadim Vardag seinem künstlerischen Projekt unterlegt. Sie erlaubt uns zugleich eine exaktere Eingrenzung, in welchem ästhetischen Spannungsverhältnis dieses Projekt insgesamt gründet.

Wieder folgt die Zeichnung dem Prinzip einer sozusagen genauso ort- wie grundlosen Lichterscheinung, die aus dem unendlichen Nichts eines nachtschwarzen Bildgrundes herausgleißt. Diesmal verliert sich das Licht allerdings nicht nach und nach im Dunkel, vielmehr beschreibt es ein strahlendes Lichtfeld. Konkretisiert sich zu einem scheinbar geisterhaft frei im Bildraum schwebenden, hell leuchtenden (Projektions-)Screen.

Ob in Form von Zeichnungen, als skulpturales Objekt oder in installierten Formaten, der Screen, die – entfunktionalisierte – Bild- oder Projektionswand, ist ein notorisch immer wiederkehrendes Thema Vardags, das außerdem ganz verschiedene Weisen formaler und inhaltlicher Durcharbeitung und Zuspitzung erfährt.

Generell scheint der konkrete wie metaphorische „Ort bzw. Raum der Projektion“ eine Art übergeordnetes Modell für die ansonsten medial, formal und inhaltlich nicht gerade leicht festzulegende Arbeitsweise des Künstlers abzugeben. Dieses Modell bietet sich auch insofern an, als es sich einer (allzu) schnellen Festlegung auf eine künstlerische Thematisierung des kinematografischen Apparats verweigert. Ebenso wenig sitzt es einer (nur) medienreflexiven oder gar -kritischen Lesart des Projekts auf.

Notieren wir einstweilen den Screen, wie er geisterhaft aus dem dunklen Nichts hervorstrahlt. Dass darauf kein Film laufen kann, liegt auf der Hand. Dieser Screen markiert vielmehr eine Nullstelle. Zeigt eine bloße Potenzialität an. Fungiert als Platzhalter. Die Frage könnte nun sein, welche Art Projektionsmaschinerie ihm

zugrunde liegen könnte oder welches Bild ihn füllen würde. Halten wir zudem die wiederkehrenden (und meist unbetitelten) schwarzen Screen-Skulpturen fest, die der Künstler aufwändig auf Basis metallener oder hölzerner Trägerkonstruktionen aus Stahlrohren oder vorgefundene Tischgestellen entwickelt. Mit mehr oder weniger blickdichtem schwarzem Stoff bespannt, werden auch sie sozusagen notwendig „blinde“ Projektionsleinwände. Verzeichnen wir hier auch den raumfüllenden, im maßstabsgetreuen 16:9-Format aufgebauten *Screen* (2006), der als eigentliche Projektionsfläche vollständig mit Leuchtstoffröhren besetzt ist. Selbst zu einer grellen Lichtquelle geworden, ist er in der Ausstellungssituation zur Wand gerückt. Natürlich würde er ohnehin jede Projektion überblenden. Würde er das Licht der Projektion mit seiner eigenen Strahlkraft auslöschen.

### 3.

„We are not in search of sources of origins, but of structures of signification: underneath each picture is always another picture.“ (Douglas Crimp)

Allerdings schließt Vardag formal wie inhaltlich an die Themenfelder „Kino“ und „Film“ an. Diese Themen stoßen bereits Ende der 1970er-Jahre, im Umfeld der *Appropriation Art*, auf gesteigertes Interesse. Doch sind es weniger der technische Apparat Kino oder, wie zwei Jahrzehnte zuvor, Film als künstlerisches Medium, die hierfür zur Disposition stehen. Es sind Rolle und Funktion von Bild und Visualität unter massenmedialen und allgemein kulturindustriellen Bedingungen, die für die Künstlerinnen und Künstler der sogenannten *Pictures Generation* von Bedeutung werden.

Die Neuverhandlung künstlerischer Bildkonzepte passiert dabei aus einer strukturellen Perspektive: Im Verfahren der Aneignung trennen sich Bild und Träger, und gleichzeitig löst sich, wie besonders für die Fotografie angenommen, die indexikalische Beziehung zwischen Abbildung und Wirklichkeit auf. Die Kunst, in ihrer *post-medium condition*, ist nicht mehr an exklusive Medien gebunden. Medien unterliegen historisch, ökonomisch und sozial regulierten Vereinbarungen, wie sich Status und Bedeutung von Zeichen je nach Kontext ändern. Dahinter wird die Kunst selbst als Apparatur sichtbar – ist sie ein Zeichensystem unter anderen. Deshalb gilt es die Apparaturen kultureller Produktion und Vermittlung sowie deren Effekt auf unsere Bewusstseinsbildung insgesamt in den Fokus zu nehmen.

Etwa in den kurzen Filmsequenzen, die Jack Goldstein zwischen 1975 und 1978 unter Rückgriff auf professionelle Studioteknik (Kamera- und Lichttechnik,



Synchronisation, Animationsverfahren, dressierte Filmtiere) produziert, sowie in seinen verschiedenen ab 1976 entstandenen Editionen von Vinylplatten, die *library sounds* zur Nachvertonung von Filmen enthalten. Oder in den inszenierten Selbstporträts, die Cindy Sherman auf Basis von Szenenfotos, Standbildern oder Starporträts der 1940er- und 1950er-Jahre herstellt. Ihre Serie der *Untitled Film Stills* (1977–1980) nimmt entsprechend die visuellen Codes der Filmindustrie auf und imitiert geradezu die Typen des Hollywood-Kinos, wenn Sherman sich in der Rolle der Lolita, als Diva oder als Hausfrau fotografisch in Szene setzt.

Diese mittlerweile kanonischen – und in der kunsthistorischen Rezeption immer wieder auf ihre medienkritischen, dekonstruktiven Anteile gebuchten – Verfahren scheinen in der Tat für Vardags Aneignung historischer Filmszenen – digital hergestellte Loops kurzer Sequenzen etwa aus Joe Mays *Asphalt* (1929), Jacques Tourneurs *Cat People* (1942), *Lifeboat* (1944) von Alfred Hitchcock oder *Le salaire de la peur* (1953) von Henri-Georges Clouzot – Vorbilder zu sein. Und auch die kürzlich entstandenen (unbetitelten) Zeichnungen und fotografischen Retuschen von Starporträts und Szenenfotos der Hollywood-Golden-Age-Ära könnten sich in dieser Beziehung sehr wohl diskutieren lassen. Doch halte ich den immerhin möglichen medienkritischen bzw. dekonstruktiven Anteil daran dennoch für weniger vielversprechend als die von Douglas Crimp ursprünglich für die Verfahren der *Pictures*-Künstlerinnen und -Künstler in Stellung gebrachte Auseinandersetzung mit den „structures of signification“. Darin nämlich besteht das spezifische Potenzial dieses künstlerischen Ansatzes.

Eine Problematisierung der Wesenszüge von Bedeutung kennzeichnet nämlich – von der thematischen Auswahl und der formalen Bearbeitung ihres Ausgangsmaterials bis hin zu ihrer dezidierten Präsentation und Einrichtung, etwa im Display der Ausstellung – diese gestenhaften, locker zwischen Zeiten und Atmosphären, Methoden und Medien, Genres und Kontexten flanierenden Arbeiten. Arbeiten freilich, die eine *strange* Latenz zwischen Augenblicken des Fasziniertseins und Momenten des Entropischen aufrecht halten. Bilder, die auf penetrante Weise präsent und zugleich um Distanz bemüht sind.

#### 4.

„While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems that they have usurped it.“ (Douglas Crimp)

Form und Inhalt, Träger und Bild sind in den Arbeiten Vardags kaum voneinander zu trennen. Den metaphorischen „Ort bzw. Raum der Projektion“ umkreisen gezeichnete und gebaute (Re-)Konstruktionen des Kinoapparats. Optische Effekte, Techniken des Illusionistisch-Täuschenden werden einesteils analysierend offengelegt und ihrerseits offensiv eingesetzt, wie etwa in dem kurzen Loop *Zoetrop* (2009) und der ebenso betitelten Fotoserie (2010), die sich beide mit Funktionsweise und Effekt des Zoetrops, einer frühen optisch-tricktechnischen Anordnung, um Bewegungsillusion zu schaffen, beschäftigen. Obwohl der Referenzrahmen „Kino“ nicht direkt ausgesprochen, die Herkunft der Plots und Quellen nur selten benannt wird, resoniert in den Film- und Fotoaneignungen das eher atmosphärische Timbre des Film noir oder das technisch bedingte Rauschen, das wir als Nostalgie mit der wackelig flackernden Frühzeit des Kinos verbinden. Fast möchten wir den Glanz, wie er immer und immer wieder auf den vibrierenden Lippen der Stummfilmschönheit aus *Asphalt* aufscheint, festhalten; die Lichterscheinung entlang des Swimmingpools aus *Cat People* konkretisieren – so verlieren diese Bilder in ihrer endlosen Wiederholung jegliche Substanz, verschleifen sie sich ihrerseits zu einer unbestimmten, atmosphärischen Projektionsfläche.

66Q

37U

Demgegenüber wäre die harsche Präsenz der Objekte und Skulpturen zu verzeichnen – ihre schiere Erhabenheit, aber auch ihre gleichzeitige Trivialität als Ding an und für sich. Da wären Vardags in ihrer ironischen Plakativität geradezu unmissverständlich missverständlich getroffene Investitionen in die modernistische Tradition filmisch struktureller Experimente wie *Permanent* (2009) und *The Night* (2005) zu nennen. Beides betont „wörtliche“ Übersetzungen: einmal *The Flicker* von Tony Conrad als permanentes Stroboskopgewitter in einem, freilich, unzugänglichen Raum; das andere Mal der ums Filmbild getilgte und nur auf seine englischen Untertitel vor schwarzem Screen reduzierte Antonioni-Klassiker *La Notte*. Dazu zählen auch die offenbar dramaturgisch gestalteten Display-Situationen, die diese Objekte im Ausstellungsraum errichten. Ihre planerisch-konzeptuelle Detail- bzw. technische Ausführungsverliebtheit steht dabei in seltsamem Widerspruch zu ihrer offensichtlichen, ja ziemlich ambivalent vorgetragenen Funktionslosigkeit. Die Leere, wie sie hier in Szene gesetzt wird,

53T

25A

die willentlichen Nullstellen, das Übercodiert-Artifizielle, das ein besonderes Augenmerk auf Verschraubungen und Lackierungen, Textil- und Metallqualitäten, formalen Anspielungsreichtum und luxusindustrielle Finessen zu legen vorgibt, all dies tritt umso provokanter hervor, je hartnäckiger sich daran die Frage aufzäumt, wie diese Objekte zu füllen wären und wofür sie eigentlich den Platz freihalten.

Als Orte und Räume der Projektion stellen sich diese Arbeiten allerdings sehr bewusst her. Die in ihnen eingeschriebene apparative und kulturelle Medien- und Kunstgeschichte wird dadurch aber neuerdings zum Medium, das die Demarkationslinien zwischen dem Verfügbaren und dem Potenziellen disponibel macht. Denn selbst wenn sie die Apparate des Visuellen ausleuchten, die Mechanik des Erhabenen konstruieren und sich dem Wesen von Erwartung und Begehren auf die Fährte heften, heißt das nicht, dass wir ihren realen Grund und ihren wirklichen Effekt schon erklärt hätten. Doch damit stoßen wir zugleich zum Problem jeden Bildes vor:

Axel John Wieder

## PROJEKTIONISMEN

---

Die Wand des Ausstellungsraumes und die Leinwand des Kinos verbindet die Tatsache, dass sie meist unsichtbar bleiben. Sie befinden sich zwar materiell vor unseren Augen, in der Wahrnehmung verschwinden sie jedoch hinter den Bildern, die sie tragen. Dieser Umstand ist deshalb so bedeutsam, weil sich mit dem technischen und räumlichen Kontext auch ganze Ebenen von Bedeutungen verbinden. In der Arbeit von Nadim Vardag treten solche Aspekte der Bildproduktion in den Vordergrund. In seinen räumlich präzise arrangierten Anordnungen von Skulpturen, projizierten Filmsequenzen, Fotografien und Zeichnungen werden Konventionen sowie die Wirkungen, die diese haben, sichtbar, indem sie zu den bestimmenden Faktoren der Arbeit werden. Der Künstler beschäftigt sich mit einem Bereich, den Joseph Grigely für die Kunst als „Ausstellungsprothesen“ bezeichnet hat, formalen und technischen Standards, die die Art und Weise, wie Bilder produziert und konsumiert werden, sowie den Sinn, der daraus generiert wird, maßgeblich mitbestimmen: „[...] to what extent are these various exhibition conventions actually part of the art – and not merely an extension of it?“<sup>1</sup> Im Zusammenhang mit Ausstellungen ist dafür der Begriff des Displays geprägt worden, das Mary Anne Staniszewski in ihrer wichtigen Studie zum Installationsdesign des Museum of Modern Art New York als „Unbewusstes von Kunstausstellungen“ bezeichnet hat.<sup>2</sup>

Eine unbetitelt Skulptur aus dem Jahr 2008 kann als Beispiel für diese Vorgehensweise dienen. Das aus Edelstahlrohren montierte Gestell trägt eine schwarze Leinwand, beides minimal in der Anmutung und so einfach wie möglich konstruiert. Die Leinwand, deren Seitenverhältnis das gebräuchliche Kinoformat 4:3 zitiert, dient als Platzhalter für den Apparat der Projektionsfläche und stellt diese räumlich frei, sodass sie im Ausstellungsraum, wie ein Monument, umrundet werden kann. Aufgrund ihrer schwarzen Farbe und der an Möbel- oder Produktdesign erinnernden Machart ruft die Skulptur jedoch auch andere Assoziationen hervor. Sie hat weniger den reduzierten, analytischen Impuls vieler anderer künstlerischer Arbeiten aus den letzten Jahrzehnten, die sich an Displayformaten

44F

orientiert haben (man denke etwa an die institutionskritischen Ansätze von Michael Asher oder Martin Beck), sie dekonstruiert die Schauapparate nicht, sondern scheint vielmehr deren Macht noch zu unterstreichen. Die schwarze Leinwand – gewissermaßen das Gegenteil des funktionalen weißen Screens – absorbiert das Licht ohne erkennbare Reflexion und erzeugt einen Sog, ein dunkles Loch, das selbst auf Ausstellungsfotografien noch gut nachzuvollziehen ist. Gewohnheitsmäßig richten sich die Augen auf die Präsentationsfläche, die aber nicht nur leer ist und damit auf sich selbst verweist, sondern die dunkel ist, wie die Sekunden kurz vor dem Beginn eines Films, in denen noch alles unbestimmt ist. Was die beschriebene Arbeit – und andere Arbeiten des Künstlers mit schwarzen Leinwänden, oder fast noch deutlicher ein dunkelgrau glimmender Videomonitor (*Untitled*, 2008) – eindrücklich herausstellt, ist das Unheimliche, Doppelbödiges, vielleicht auch das Verschwenderische, das von der Leere ausgehen kann. Die Leere der Leinwand repräsentiert hier nicht nur das Vertraute, das in veränderter Form wiederzukehren scheint, sondern auch den Luxus der leeren Form, die noch nicht an konkrete Funktionen gebunden ist und einen Modus der Offenheit und Möglichkeit verspricht.

45H

Dass Nadim Vardags Arbeiten sich häufig auf das Kino beziehen, hat mit den spezifischen Bedingungen des Mediums Film zu tun. In einem stärkeren Maße als andere Bildmedien hat das projizierte und bewegte Bild die Kraft, einen narrativen Raum zu eröffnen, in den sich die Zuschauenden versenken können. Auch wenn der technische Mechanismus jederzeit durchschaut wird, tritt der Raum vor der Leinwand hinter dem projizierten Bild zurück. Die Projektionsfläche ist eben nicht nur der reflektierende Hintergrund für das Lichtbild, sondern auch die Ebene, auf der sich die Vorstellungskraft der Zuschauenden das Gesehene aneignet, einen Sinn herstellt und eine Geschichte in die Bilder projiziert. In Ausstellungen zeigt Nadim Vardag seine Skulpturen häufig zusammen mit Videoarbeiten, kurzen Loops von Filmausschnitten, die eine extreme Verdichtung von einzelnen Stimmungsmomenten erzeugen. Die zum Teil nur wenige Sekunden dauernden Filme konzentrieren sich auf die Komposition von Atmosphären, auf das filmische Handwerk, das von jeder Handlung befreit wird. So ist in *Excerpt (Le Salaire de la Peur)* von 2008 ein Lichtschein in einem Wald zu sehen, der von einem nicht zu erkennenden vorbeifahrenden Fahrzeug zu kommen scheint und einzelne Bäume aus dem ansonsten undurchdringlichen Dunkel hervorhebt. Auch in anderen Arbeiten, die etwa auf den fast unbewegten Kopf der Schauspielerin Betty Amann aus einem Stummfilm des UFA-Regisseurs Joe May von 1929 oder

48M

einen Sternenhimmel mit einem Segel fokussieren, spielt das Licht eine wichtige Rolle. Ein kurzes Schimmern auf den Lippen der Schauspielerin oder ein Funkeln der Sterne lädt die Szene atmosphärisch auf, ohne dass die Wirkung in einen Zusammenhang mit dem Verlauf der Szene zu bringen wäre. In einer neuen Reihe filmischer Arbeiten verwendet Nadim Vardag kurze Momente aus dem Film *Cat People* (1942), einem frühen Horrorfilm, in dem sich Momente der Spannung oder des Horrors schon allein aus Gründen der technischen Machbarkeit außerhalb des Bildes abspielen, die Szene also bewusst leer bleibt, wenn etwa nur die Spiegelung einer bewegten Wasseroberfläche auf Wand und Decke eines Schwimmbades zu sehen ist. Das Bild vermittelt nicht mehr als eine Ahnung, eine subtile Irritation, die in ihrem ursprünglichen Zusammenhang in Verbindung mit den Szenen davor und danach ihren Horror entfaltet. Die Wirkung der Szene hat also einerseits mit einem dramaturgischen Trick zu tun. Andererseits greift hier aber auch das tief internalisierte Wissen über narrative Strategien und Konventionen, die Erfahrung von vielen gesehenen Filmen und Bildern, die sich wiederum mit eigenen Ideen, Annahmen oder Erfahrungen der Zuschauenden verbinden. Auf diesen doppelten Begriff der Projektion scheinen die dunklen Flächen von Nadim Vardag anzuspieren, auf die Filmapparatur wie auf die affektiven Prozesse, Sehnsucht und Begehren, die zwischen Leinwand und Betrachtenden ausgetauscht werden, die sich in der schwarzen Lücke verdichten, in der buchstäblich alles passieren kann, da nichts gezeigt wird.<sup>3</sup>

Auch die räumlichen Konstellationen, in denen der Künstler die Skulpturen, projizierten Loops und Arbeiten in anderen Medien häufig gemeinsam zeigt, bewirken eine Fokussierung auf den Betrachter, der sich gewissermaßen zwischen die verschiedenen Ebenen der Ansprache gestellt sieht. Eine Verbindung zwischen den einzelnen Elementen wird durch die sich wiederholenden Formate – in einem wörtlichen Sinne die Standardformate der Filmgeschichte – und Motive nahegelegt, etwa in den konstruierten Leinwandzeichnungen mit Fluchtpunktprojektionen, die tatsächlich im Raum befindliche Arbeiten aufgreifen. Was in den räumlichen Anordnungen bedeutsam scheint, ist die Aufmerksamkeit für den Prozess des Betrachtens im Ausstellungsraum, der seinerseits, wie in den filmischen Reflexionen, zum Thema der Arbeit wird. Viele der Arbeiten funktionieren ortsspezifisch, im Sinne einer Bezugnahme auf die besonderen Wahrnehmungsbedingungen eines Ortes (und aller damit verbundenen Faktoren). So zeigt eine Fotografie (*Untitled*, 2009), die für eine Ausstellung im Karlsruher Ausstellungsraum Mayerei entstand, eine Reihe an der Decke befestigter

Leuchtstoffröhren. Das offensichtlich im Ausstellungsraum selbst aufgenommene Bild ist merkwürdig verdunkelt und wirkt fast wie eine Negativaufnahme – tatsächlich zeigt es eine Spiegelung auf einer dunklen Glasplatte. Die Arbeit wurde so im Raum platziert, dass die Spiegelung der Beleuchtung des Ausstellungsraumes auf dem Rahmen der Arbeit von einem bestimmten Standpunkt aus mit dem fotografischen Bild deckungsgleich wurde. Die fotografische Arbeit verweist auf die Beleuchtung als einen jener eingangs erwähnten Faktoren der Ausstellungsgestaltung, die üblicherweise – durchaus mit Absicht – übersehen werden, hier wird sie als sonst so störende Spiegelung effektiv in Szene gesetzt. Für die Ausstellung im Augarten Contemporary belässt Nadim Vardag in den Räumen befindliche Reste vorhergegangener Ausstellungen, wie etwa die maskierten Projektionsflächen von Videoinstallationen, was weniger die räumlichen Gegebenheiten als vielmehr das Gedächtnis des Ortes in den Blick nimmt: die Erinnerungen der Besucher, die sich unweigerlich auch in die Wahrnehmung der folgenden Ausstellungen einschreiben. In gewisser Weise schließt dieser Eingriff an frühere Arbeiten des Künstlers an, in denen er die technische Produktion optischer Effekte aus dem Kinofilm im Ausstellungsraum reinszenierte, in diesem Fall jedoch auf die neueren Standards des Ausstellungsbetriebes selbst bezogen. Jenseits der baulichen Gegebenheiten inszenieren die Arbeiten nicht nur das Material, sondern vor allem die Effekte räumlicher Gestaltung auf die Betrachtenden.

In einer Serie von Arbeiten spannt Nadim Vardag dabei den Bogen bis zum Bereich des Designs, indem er ein ursprünglich von Egon Eiermann gestaltetes Tischgestell als Konstruktionsmodul für raumfüllende Skulpturen verwendet. Aufgrund ihrer Variabilität und ihrer flexiblen Einsetzbarkeit gehören die 1953 entworfenen Gestelle inzwischen zum Standard der gehobenen Büro- und Studiomöblierung. Im Geist der spätmodernen Idee von Modul und Vielfältigkeit ist das normierte Gestell von der Tischplatte separiert, sodass die Platte den individuellen Anforderungen angepasst werden kann. Indem Nadim Vardag das Gestell in einigen Ausstellungen in der letzten Zeit<sup>4</sup> zum Ausgangspunkt von Skulpturen macht, nutzt er dessen Displaycharakter sowohl in praktischer Hinsicht, da ein Verstellmechanismus die Module einfach an die räumlichen Gegebenheiten anpassen lässt, als auch in einem thematischen Sinne, als fast ironische Umnutzung eines in anderen Kontexten konnotierten Apparates, auf dem auf einfachste Weise, dabei mit einem Nachklang gediegener Reduktion, etwas zum Tragen kommt. Die Konstruktion des Schausystems reizt dabei den

modularen Charakter aus, um einen größtmöglichen räumlichen Umfang (und Präsenz) zu erzeugen. Auf diese Weise verschränkt sich auch hier das Interesse an der technischen Konstruktion von Effekten und Wirkung mit der präzisen Recherche ihrer historischen Kondition.

- 
- 1 Zak Kyes (Hg.): *Joseph Grigely: Exhibition Prosthetics*, London 2009.
  - 2 Mary Anne Staniszewski: *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA/London 1998, S. XIV.
  - 3 Eine Arbeit, die ganz auf diesem Moment aufbaut, ist Vardags *The Night* (2005, 115 min), die ausschließlich aus den Untertiteln des Films *La Notte* (1961) von Michelangelo Antonioni vor einem Schwarzbild besteht.
  - 4 Vgl. S. 57, 58, 65, 67.

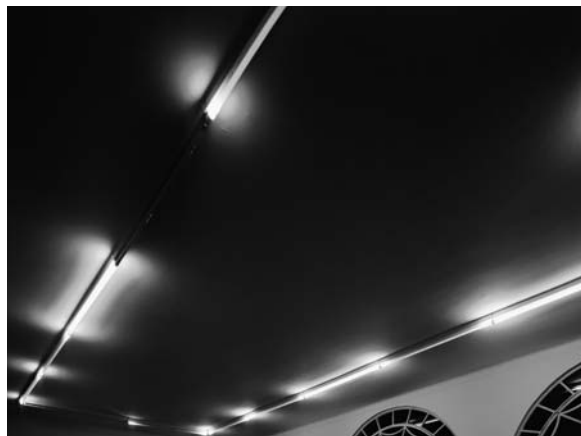


A





B C



D

E





F



G





J

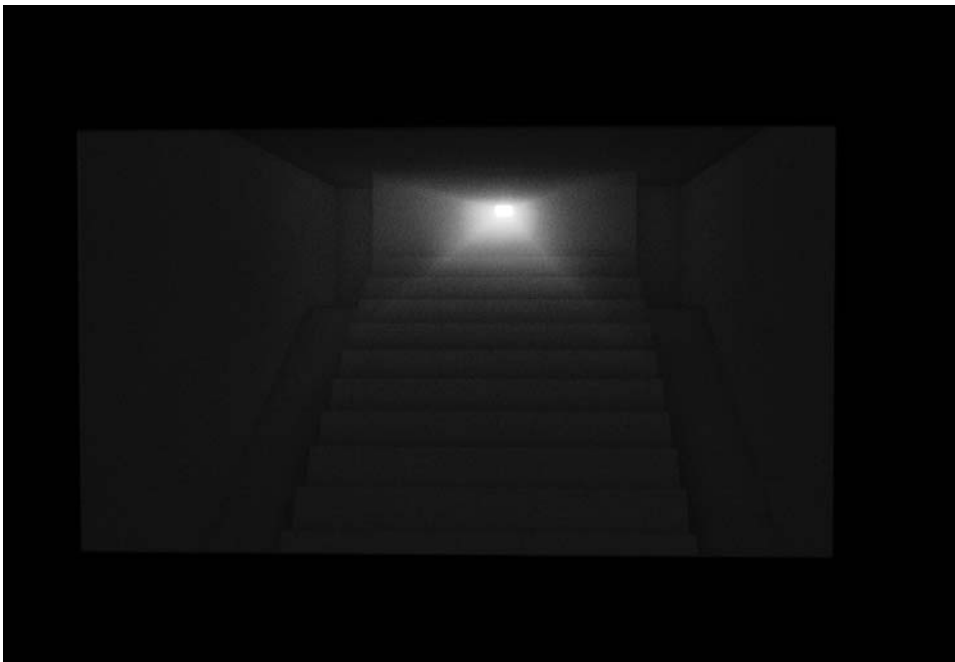


K





L

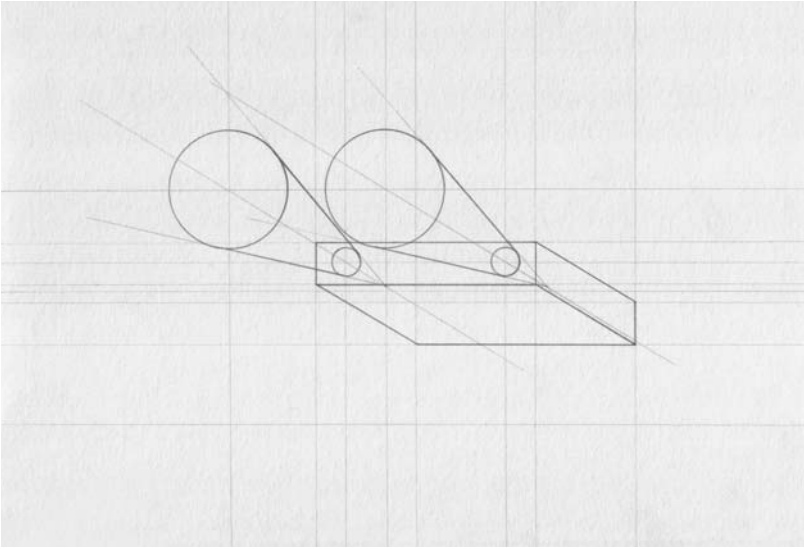


M

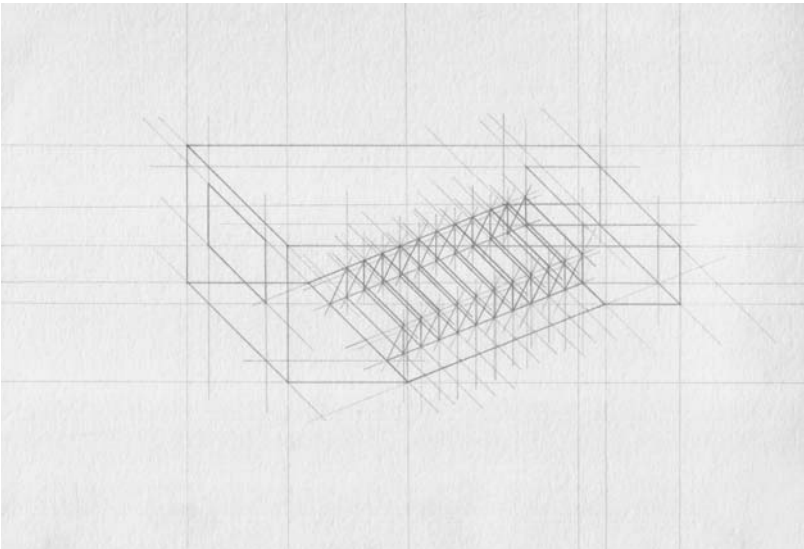


N



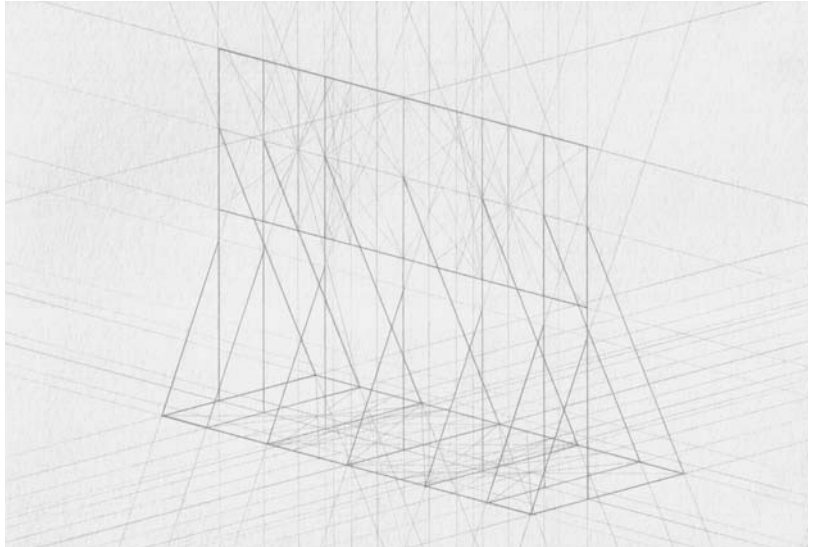


O

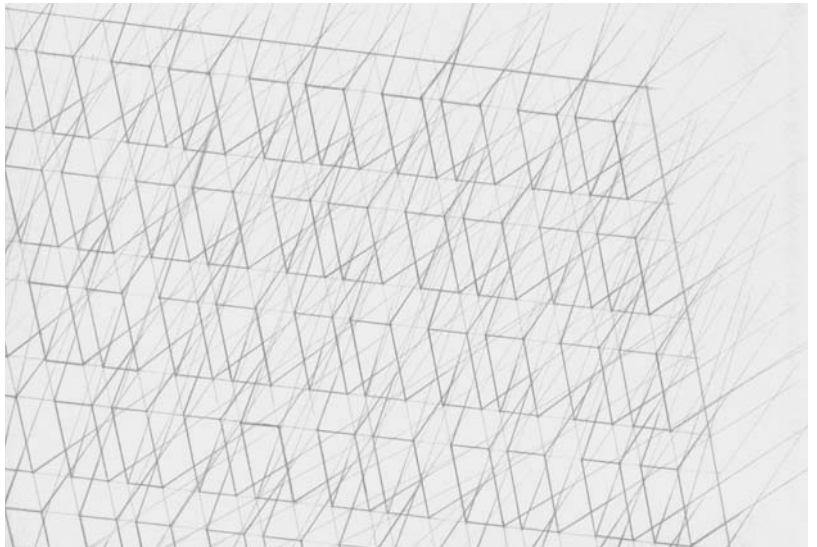


P

Q



R





T



U





**Galerie Thomas Schulte  
Berlin 2008**

---

*The Night*, 2005  
DVD video, 115 min  
→ **25A, 26B, 26C**

*Black Screen*, 2008  
MDF, wood, blackboard paint  
250 × 213 × 120 cm  
→ **26B, 27E**

**Studiogalerie Kunstverein Braunschweig  
Braunschweig 2006**

---

untitled (*The Tempest*), 2006  
flickering fluorescent tubes,  
dimensions variable  
→ **26D**

**Space Invasion  
Vienna 2006**

---

untitled (*The Tempest*), 2006  
flickering fluorescent tubes,  
dimensions variable  
→ **28F, 28G**

*Excerpt (Cat People)*, 2005  
DVD video, 3 sec/loop  
→ **29H**

**Georg Kargl Box**  
**Vienna 2006**

---

*Screen*, 2006  
41 fluorescent tubes, wood, blackboard paint  
213 x 213 x 250 cm  
La Colección Jumex, Mexico City  
→ **30I, 31J, 31K**

untitled, 2006  
DVD video, 1 min/loop  
La Colección Jumex, Mexico City  
→ **32L, 32M**

untitled, 2006  
MDF, wood, blackboard paint  
266 x 86 x 213 cm  
→ **31K, 32L, 33N**

untitled, 2005  
pencil on paper  
14.8 x 21 cm  
La Colección Jumex, Mexico City  
→ **34O**

untitled, 2006  
pencil on paper  
14.8 x 21 cm  
La Colección Jumex, Mexico City  
→ **34P**

untitled, 2008  
pencil on paper  
14.8 x 21 cm  
→ **35Q**

untitled, 2003  
pencil on paper  
14.8 x 21 cm  
→ **35R**

**Georg Kargl Fine Arts**  
**Vienna 2007**

---

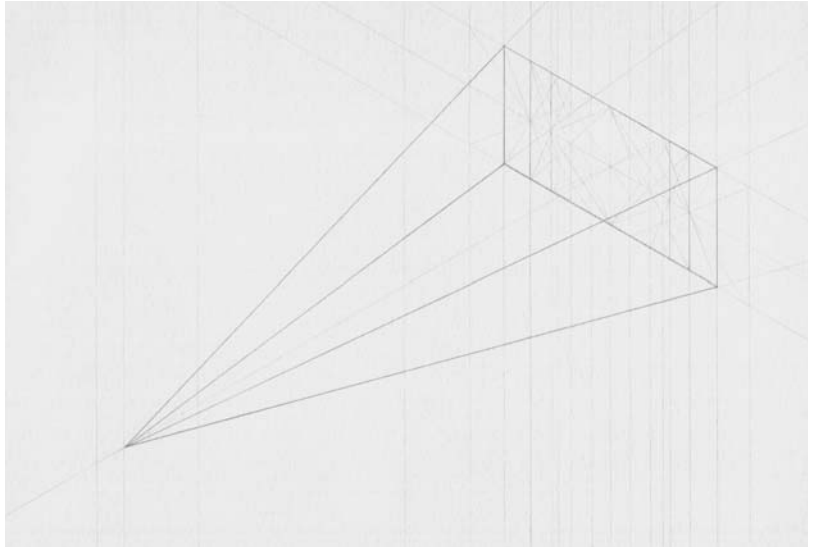
*Excerpt (The Void)*, 2006  
window, wood, 50 fluorescent tubes  
250 x 150 x 100 cm  
Sammlung Ivo Moser, Tyrol  
→ **36S, 37T**

*Excerpt (Asphalt)*, 2006  
DVD video, 10 sec/loop  
→ **37T, 37U**

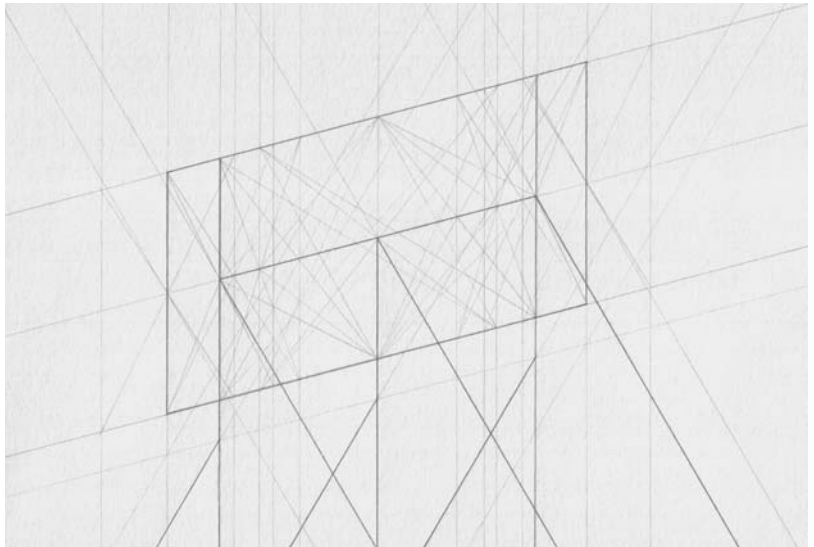
untitled, 2007  
photograph, frame  
78 x 64 cm  
→ **38V**

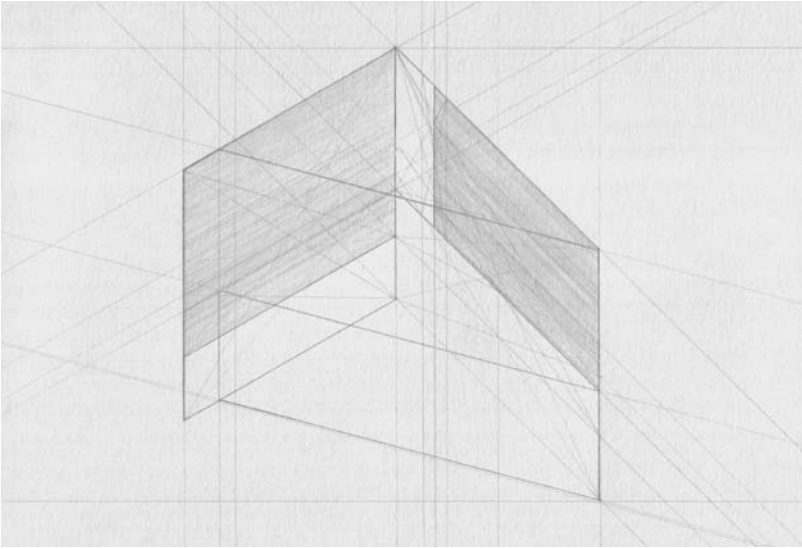


**A**

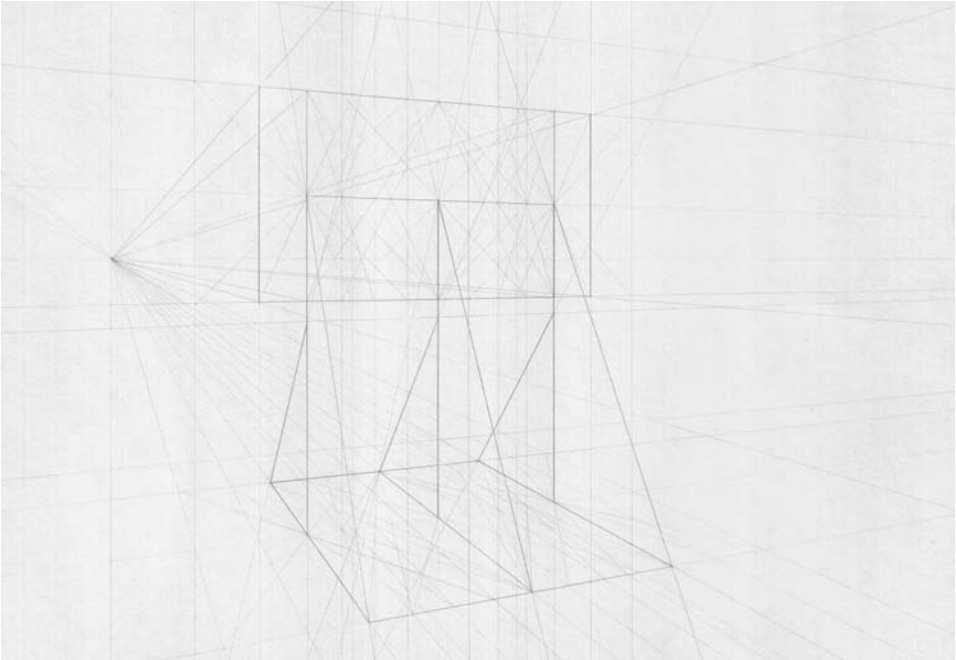


**B**





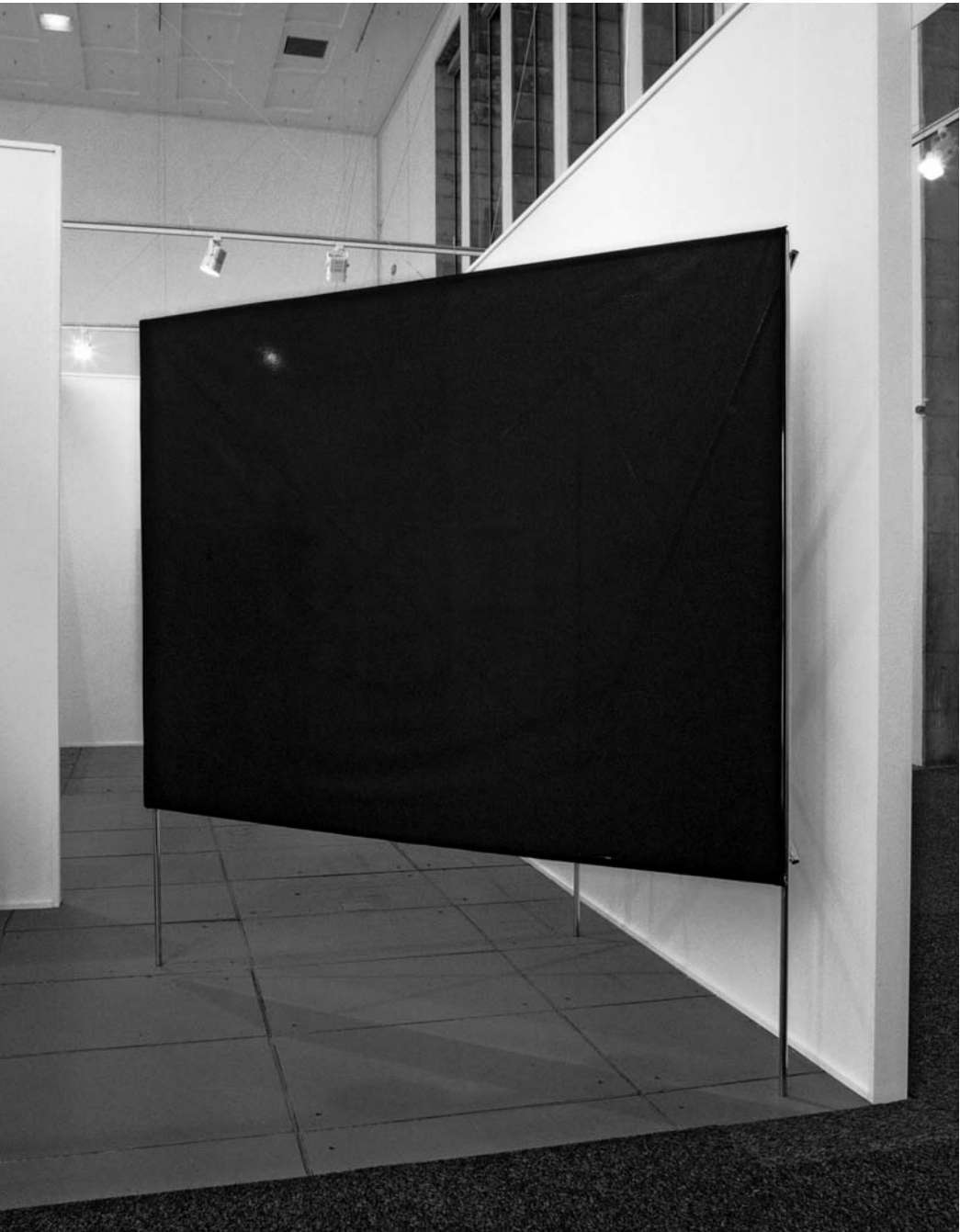
C



D

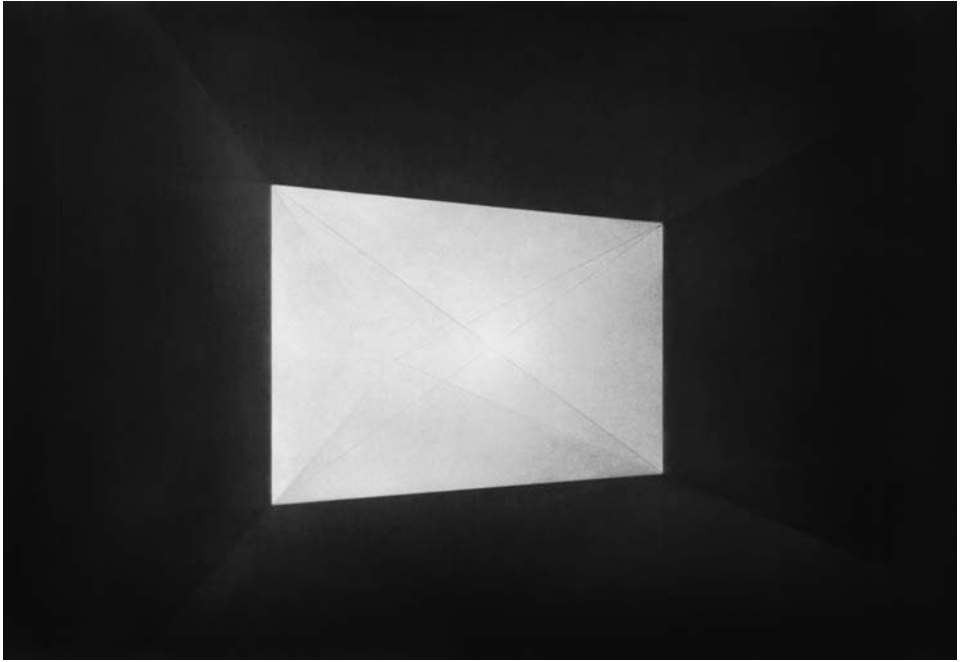
E





F

G

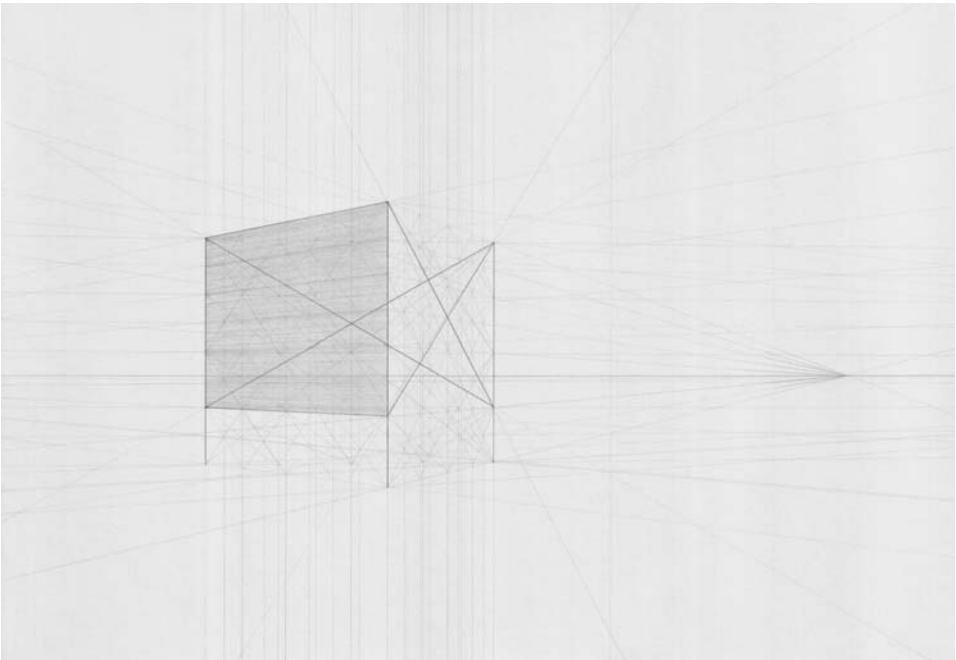


H





I



J

K



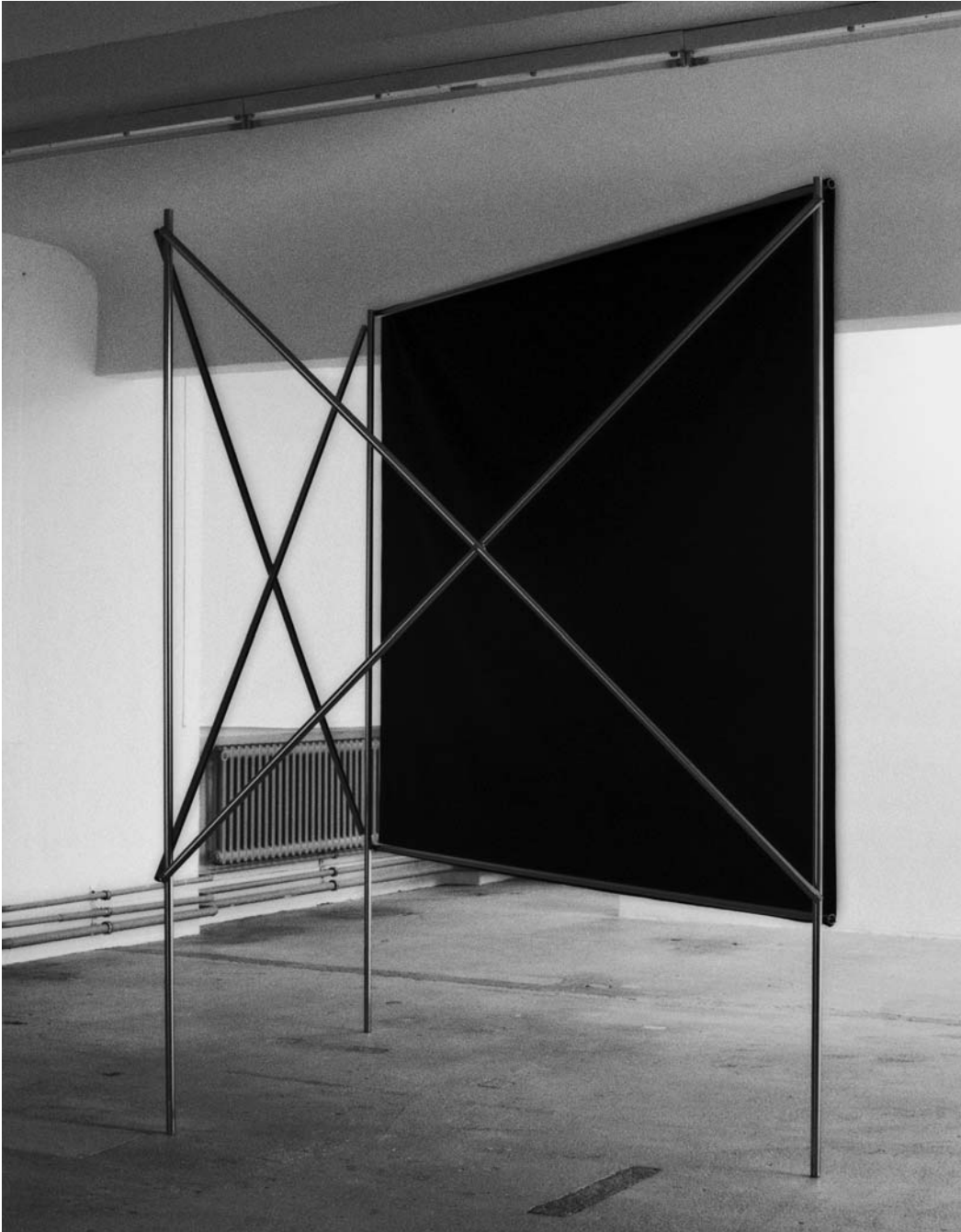
L





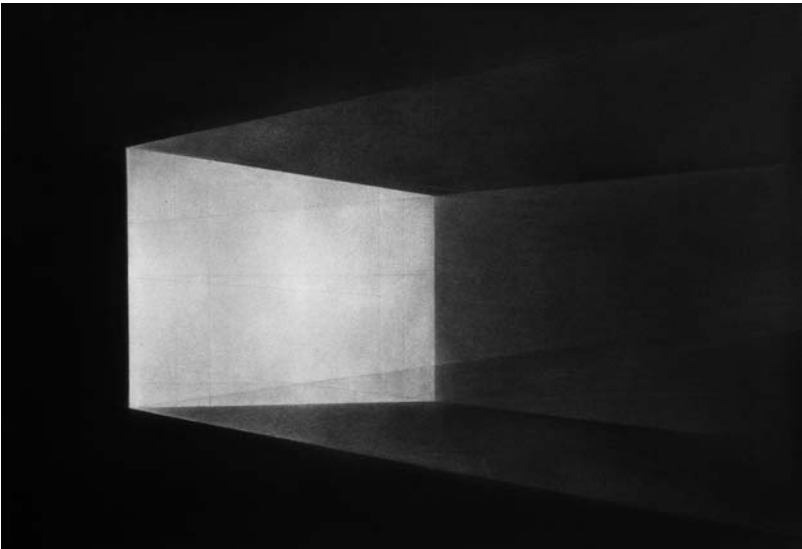
M





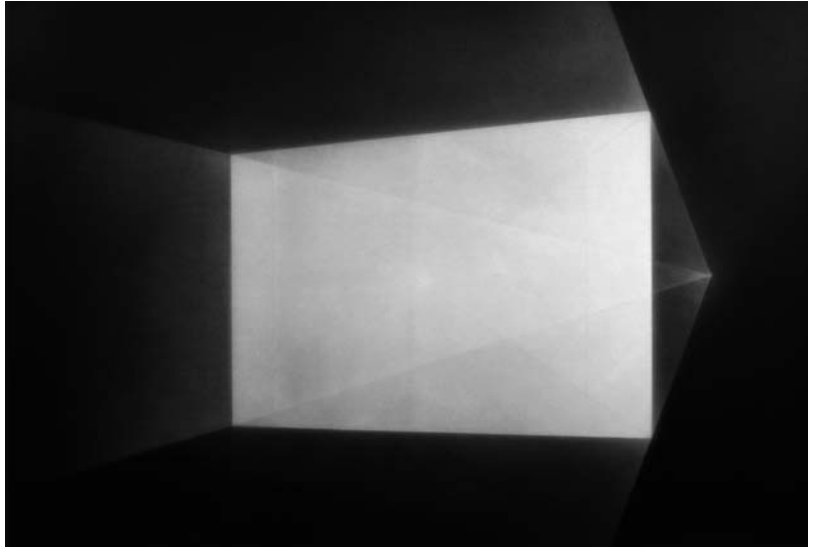


O



P

Q



R





T





NADIM VARDAG  
PERMANENT

U

untitled, 2007  
pencil on paper  
14.8 x 21 cm  
→ **41A**

untitled, 2007  
pencil on paper  
14.8 x 21 cm  
→ **41B**

**Art Forum Berlin  
Berlin 2007**

---

untitled, 2007  
pencil on paper  
14.8 x 21 cm  
EVN Collection, Maria Enzersdorf  
→ **42C**

untitled, 2007  
pencil on paper  
30 x 42 cm  
EVN Collection, Maria Enzersdorf  
→ **42D**

untitled, 2007  
MDF, wood, blackboard paint, 7 drawings  
250 x 160 x 230 cm  
EVN Collection, Maria Enzersdorf  
→ **43E**

**Art Forum Berlin  
Berlin 2008**

---

untitled, 2008  
stainless steel, fabric  
250 x 125 x 250 cm  
Belvedere, Vienna  
→ **44F, 46I**

untitled, 2008  
charcoal and pencil on paper  
65 x 95 cm  
private collection  
→ **45G, 46I**

untitled, 2008  
DVD video, monitor, flight case  
114 x 57 x 57 cm  
video: 10 min/loop  
→ **45H, 46I**

untitled, 2007  
pencil on paper  
30 x 42 cm  
→ **46J**

**Künstlerhaus Stuttgart  
Stuttgart 2008**

---

untitled, 2008  
stainless steel, fabric  
250 × 125 × 250 cm  
Belvedere, Vienna  
→ **47K, 49N**

*Excerpt (Le Salaire de la Peur)*, 2008  
DVD video, 2 sec/loop  
→ **47L, 48M**

untitled, 2009  
charcoal and pencil on paper  
65 × 95 cm  
private collection  
→ **50O**

untitled, 2009  
charcoal and pencil on paper  
65 × 95 cm  
Galerie Michael Haas, Berlin  
→ **50P**

untitled, 2009  
charcoal and pencil on paper  
65 × 95 cm  
Belvedere, Vienna  
→ **51Q**

untitled, 2009  
charcoal and pencil on paper  
65 × 95 cm  
→ **51R**

**Georg Kargl Permanent  
Vienna 2009**

---

*Permanent*, 2009  
installation, strobe lights, time switches  
dimensions variable  
→ **52S, 53T**

invitation card  
→ **54U**

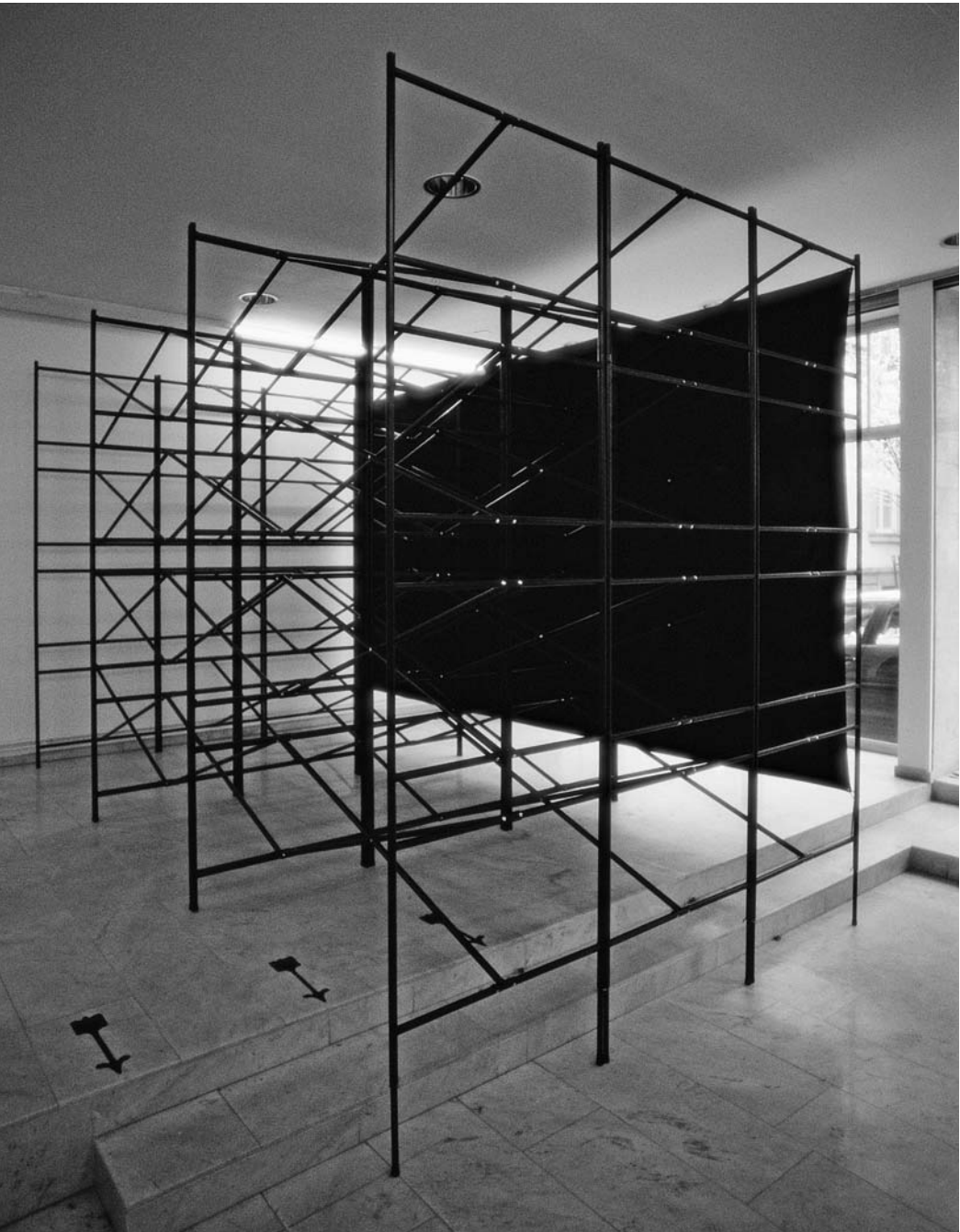


A



B



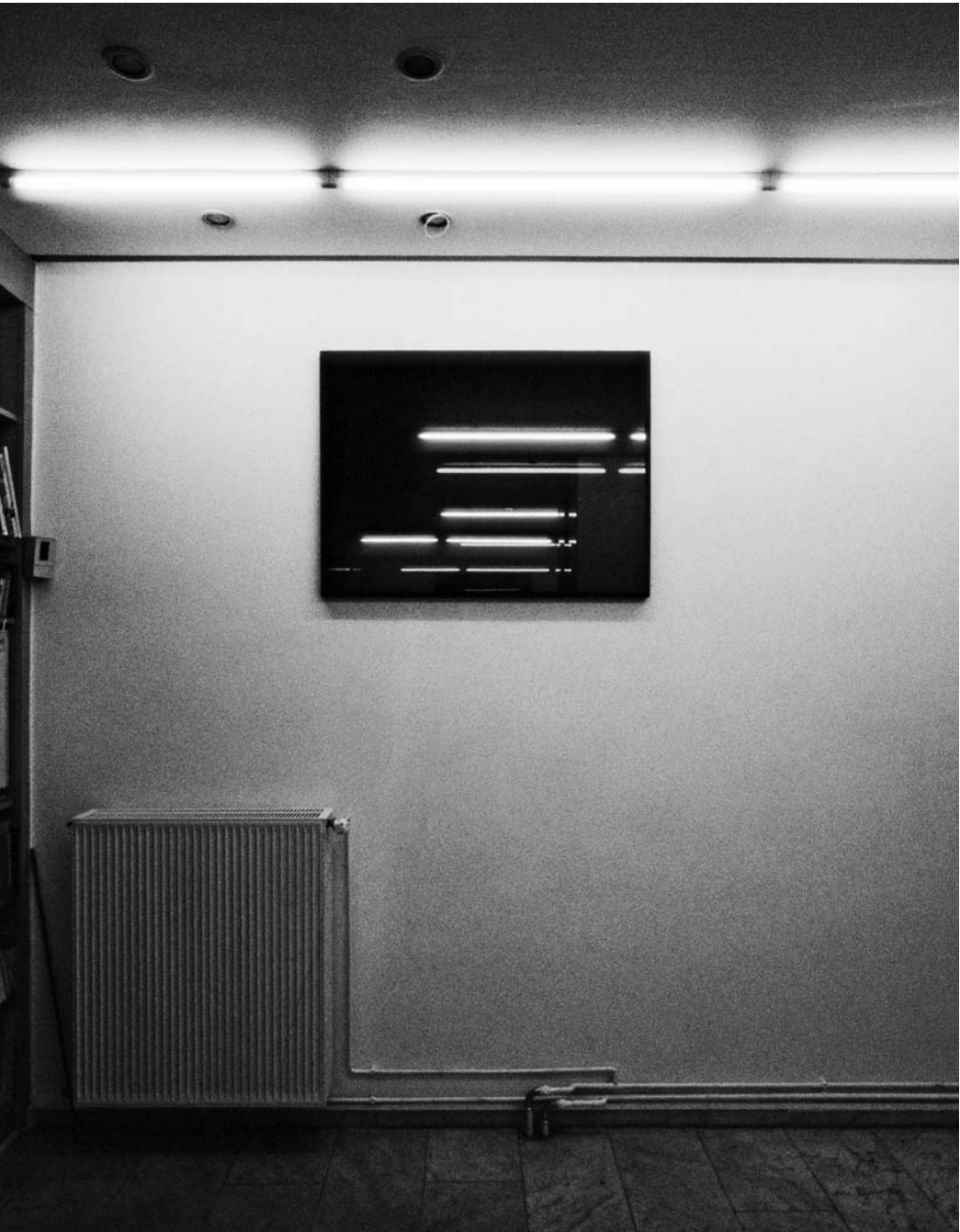


D E

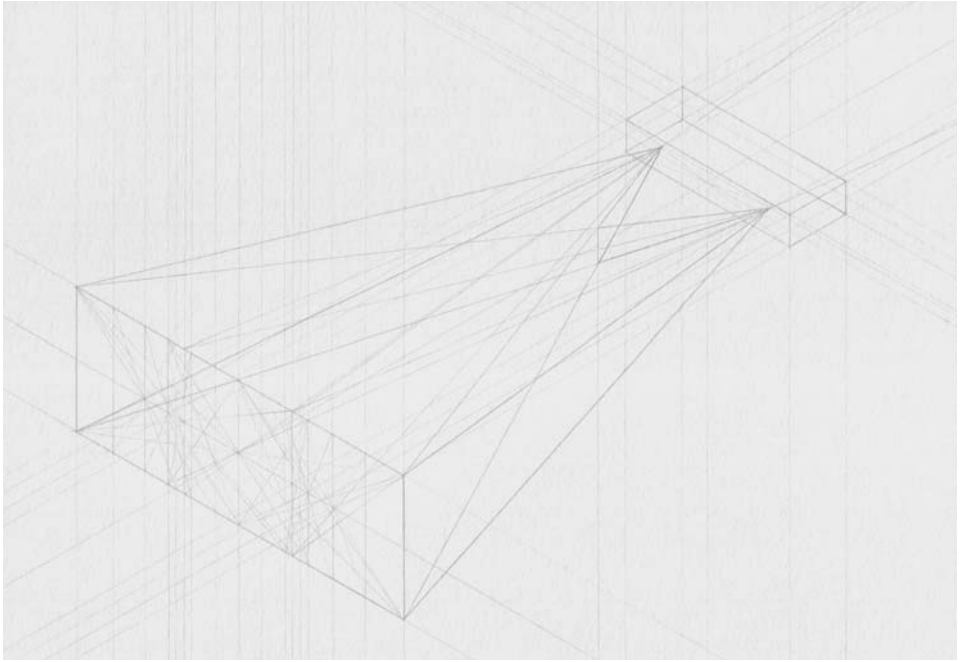


F





H



I





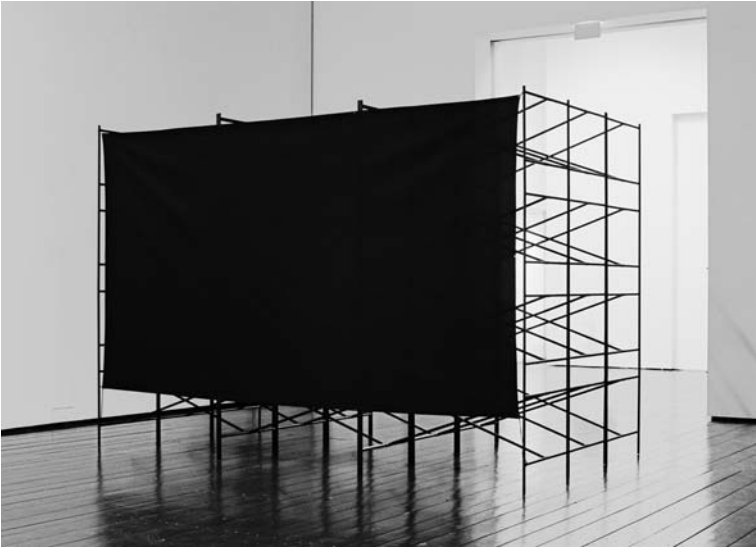
J

K



L





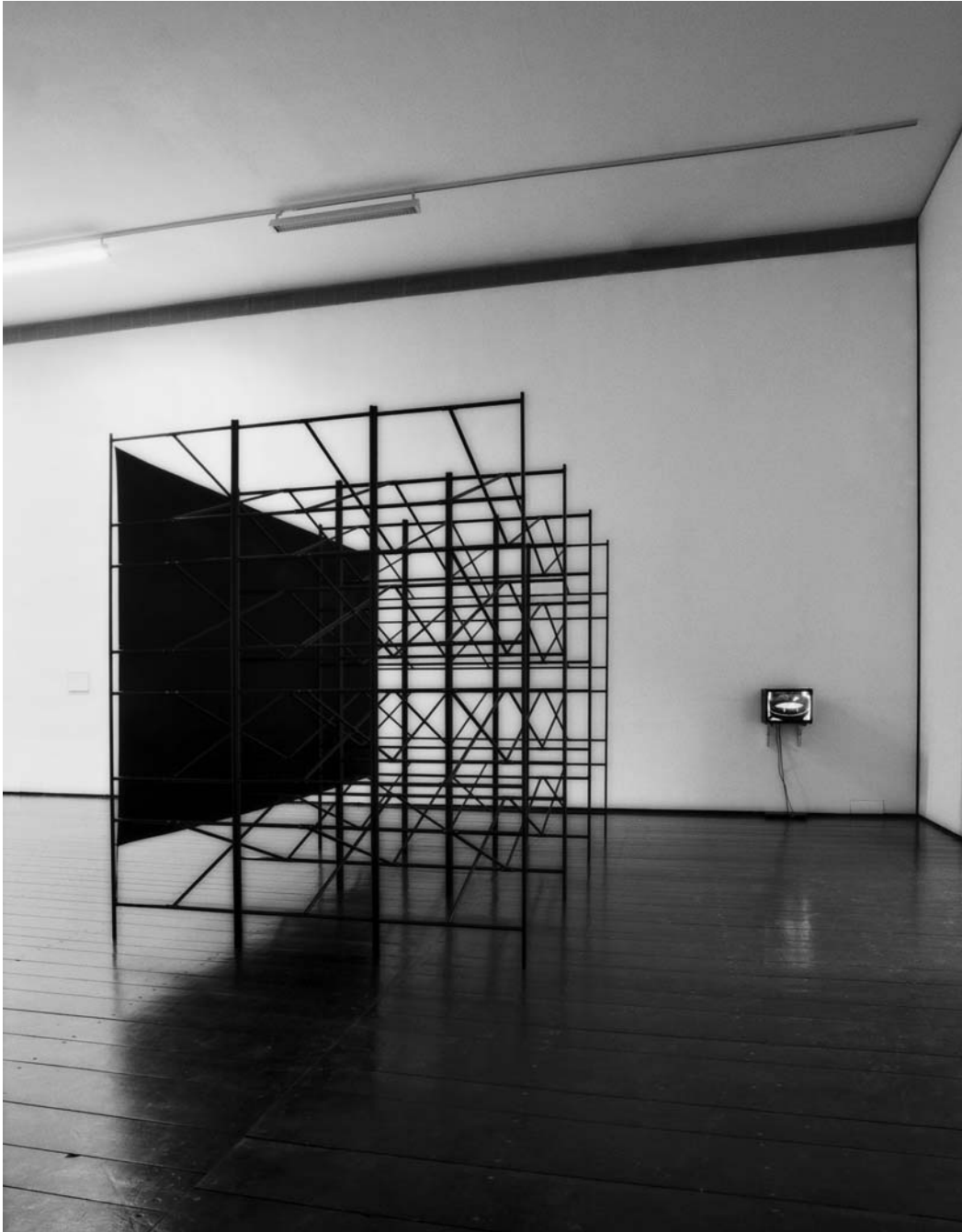
M

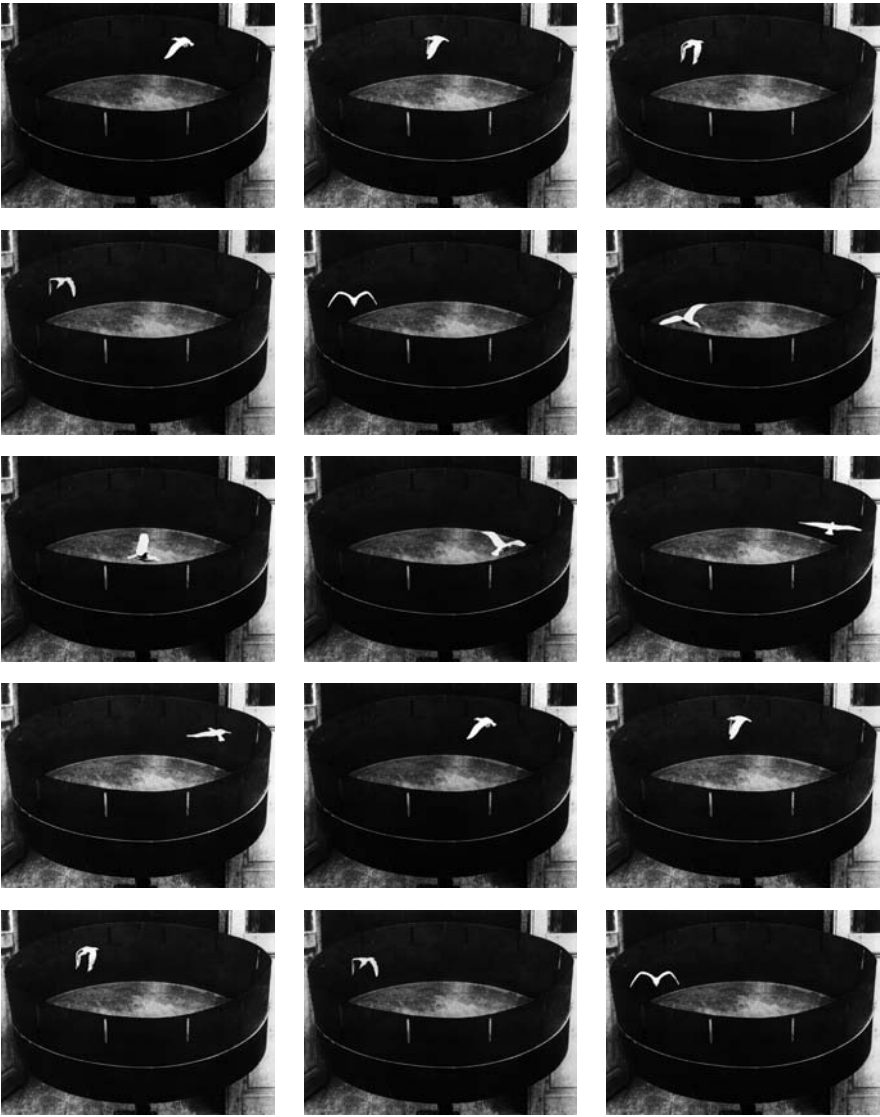


N O

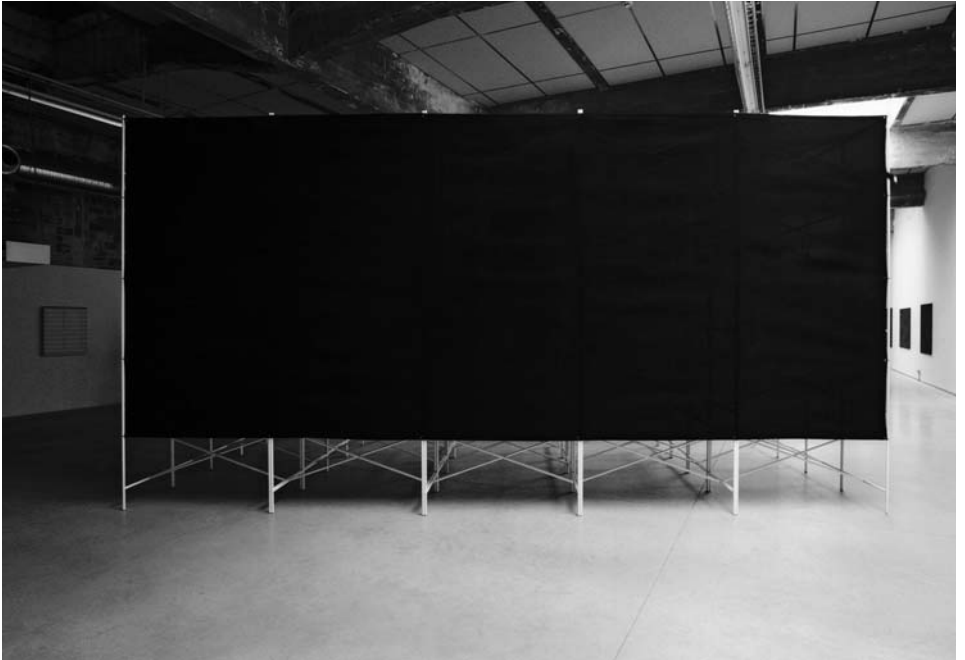


P



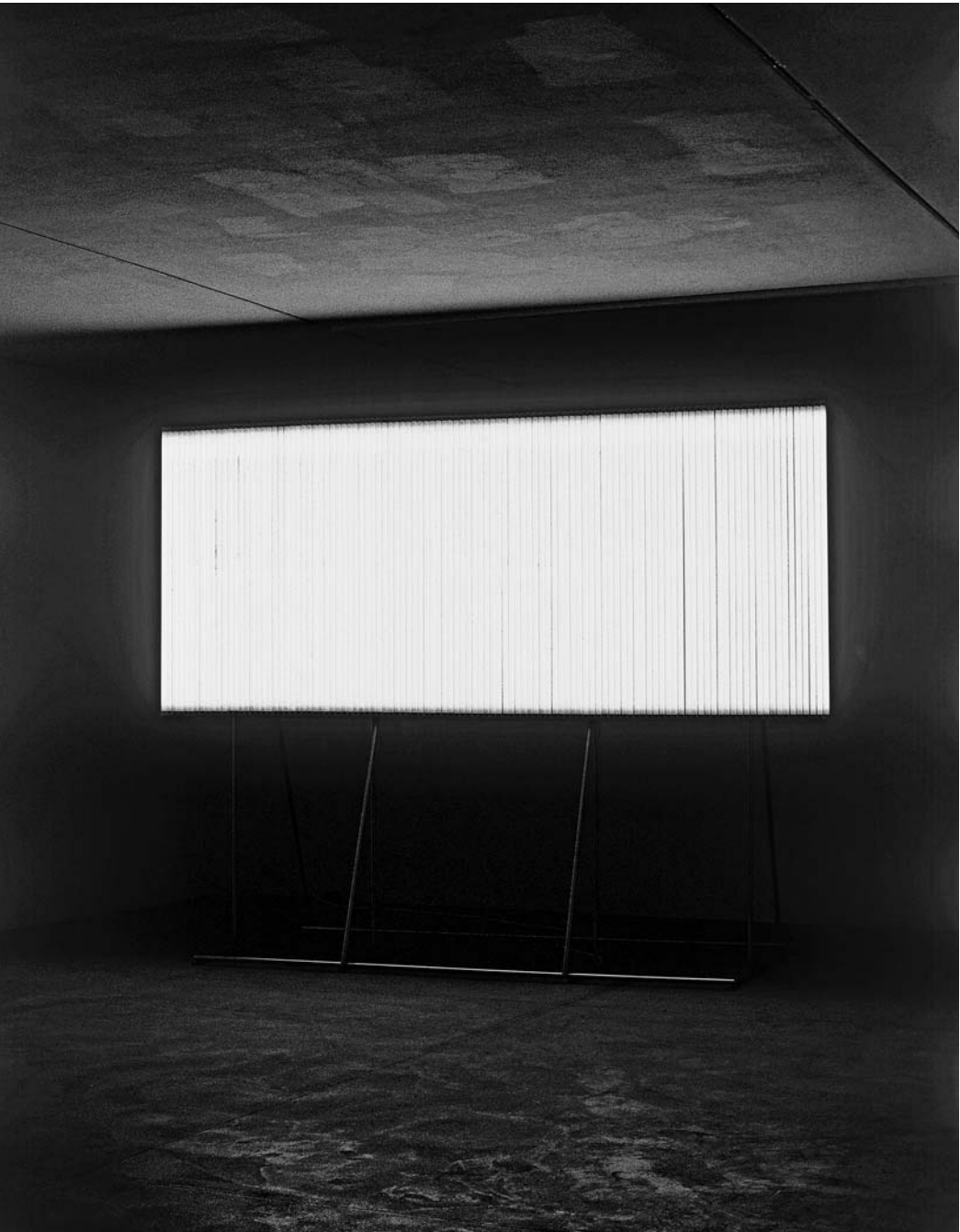


R



S

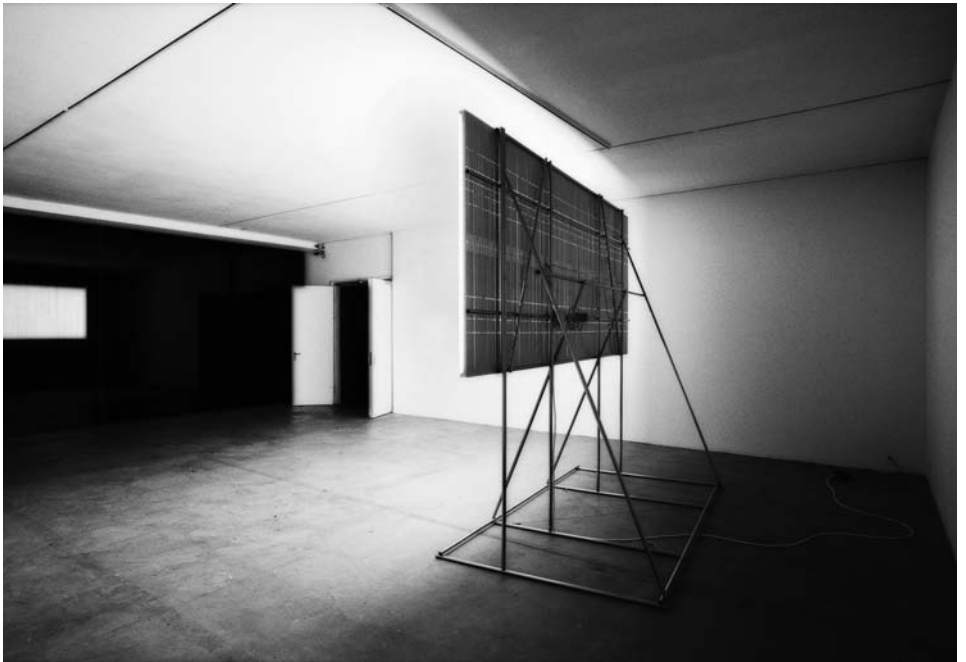


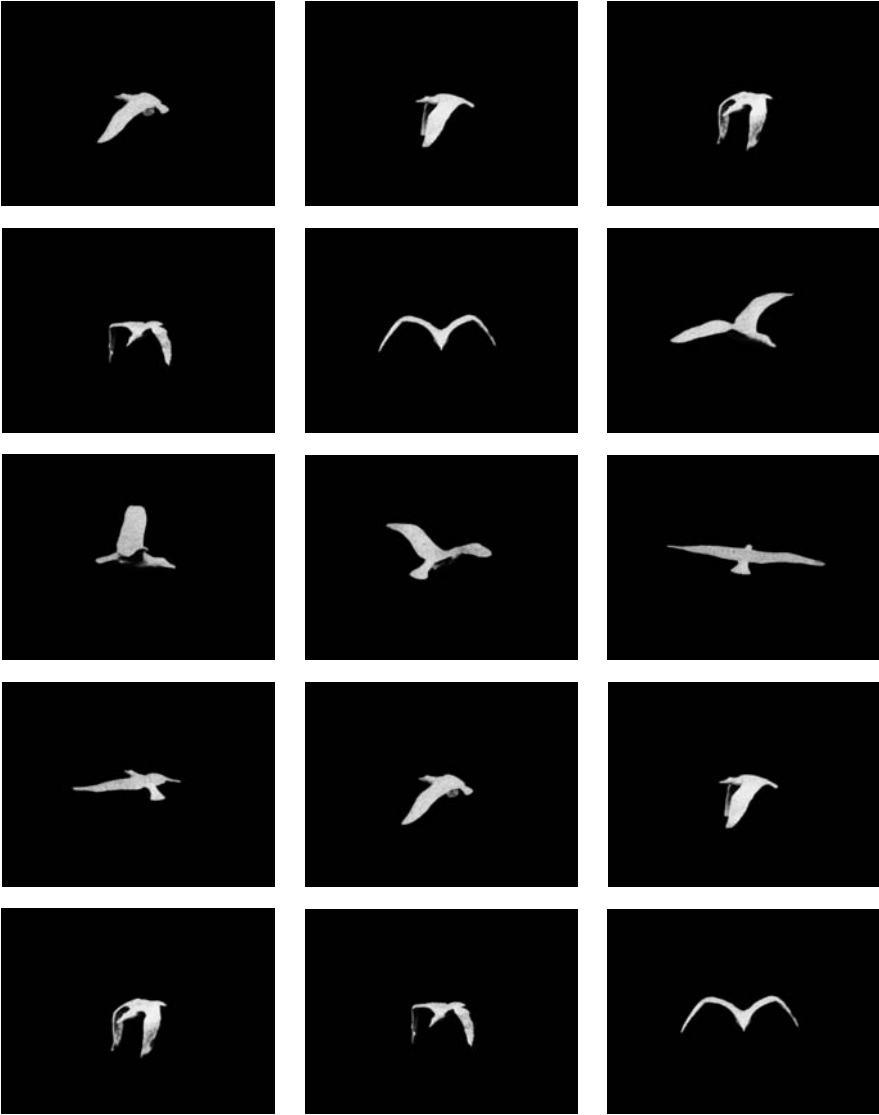


U



V





**Mayerei  
Karlsruhe 2009**

---

untitled, 2009  
table bases, fabric  
264 × 405 × 234 cm  
→ **57A, 57B, 58C**

untitled, 2007  
silkscreen print  
68 × 49 cm  
La Colección Jumex, Mexico City  
→ **59 D, 59E, 59F**

untitled, 2009  
photograph, frame  
107 × 81 cm  
→ **60G, 61I**

untitled, 2008  
pencil on paper  
14.8 × 21 cm  
→ **61H**

**Augarten Contemporary  
Vienna 2009**

---

*Excerpt (Lifeboat)*, 2009  
DVD video, 3 sec/loop  
→ **62J, 63K, 63L**

untitled, 2009  
table bases, fabric  
264 × 405 × 288 cm  
→ **64M, 65P, 67R**

untitled, 2007  
single slide projection  
dimensions variable  
→ **64N, 64O**

*Zoetrop*, 2009  
DVD video, 2 sec/loop  
→ **65P, 66Q**





Martin Guttman

## THE DARKNESS OF THE CAVE

---

### **Part I: The modern spirit In the darkness of the cave**

“At last the philosophy of modern times [...] has called attention to the fact that [...] [representation] is in the first instance only a phenomenon of the brain and is encumbered by so many great and different subjective conditions that its supposed absolute reality vanishes.”

All our senses are geared to record attributes of things other than ourselves, but only our sight seems able to present those things in and of themselves rather than their sensible traces. Naturalism in the visual arts was based on that illusion and propagated it even further, presenting us with countless pictures of the supposed objects of the external world. Therefore if modern philosophy was founded in order to restore metaphysics by exposing the general mistakes of naturalism, modern art was called upon to help the latter and uproot them in the visual realm. With that aim in mind, philosophical art that attempts to critique our representations often locates us in a hypothetical space shrouded in darkness—a cave without light where any image presented to us is surely an active construction and where the mind’s tendency to spin its own wheels is thus clearly revealed.

### **Dreaming**

“Though this be true, I must nevertheless here consider that I am a man, and that, consequently, I am in the habit of sleeping, and representing to myself in dreams those same things, or even sometimes others less probable, which the insane think are presented to them in their waking moments. How often have I dreamt that I was in these familiar circumstances, that I was dressed, and occupied this place by the fire, when I was lying undressed in bed? At the present moment, however, I certainly look upon this paper with eyes wide awake; But I cannot forget that, at other times I have been deceived in sleep by similar illusions; and, attentively considering those cases, I perceive so clearly that there exist no certain marks by which the state of waking can ever be distinguished from sleep, that

I feel greatly astonished; and in amazement I almost persuade myself that I am now dreaming.”<sup>2</sup>

Widely considered to be the first modern philosopher, Descartes began his critique of empirical knowledge with a description of himself sitting at night in his room next to the fireplace asking for proofs for the reality of his sense impressions—whether he can ever be sure he is not dreaming.

### **In the light**

“Sight is active whereas hearing is a passive sense. [...] Sounds affect our mind in a disturbing and hostile manner [...] they can destroy ideas and instantly shutter the power of thought. On the other hand, there is no analogous disturbance through the eye, no immediate effect of what is seen as such on the activity of thinking. [...] The thinking mind lives in an eternal peace with the eye and at eternal war with the ear.”<sup>3</sup>

Outside, in the sun, the world seems to be made of independent objects, indifferent to the mind perceiving them. Many factors conspire to create that impression. First, the aforementioned harmony between our sight and our understanding hides the active nature of the former. Furthermore, the fact that what we see generates neither immediate pleasure nor pain makes the relation of our representations to the will easier to ignore. Finally, the intangible nature of light obscures the mechanism of visual reception, suppressing the awareness of its presence and nature even further.

### **The chiaroscuro**

On the border between darkness and light the objects are only partially articulated; the manifold of sensibility is full of dark spots—inky pools of nothingness—not unlike badly developed photographs. Leonardo explained that when such effects are used in portraiture—what is called chiaroscuro—the subjects were implicitly located on the threshold of their home—as if they were surprised by visitors and had no time to fully put on appearances for their sake.

The preoccupation with chiaroscuro can be seen as an artistic manifestation of the Cartesian frame of mind. Indeed, Caravaggio and Rembrandt conducted their experiments with partially unarticulated representations in the same years when Descartes formulated his critique of naturalism, and arguably, their paintings carried a similar spirit. The dramatic manner in which the subjects of their paintings emerged from darkness sharpened the awareness of the viewer of the fact that seeing is possible only when there is light and that a different light would have revealed different appearances. What is more, the viewers were

required to complete the images—to project extra details onto the dark areas of the canvasses in order to interpret them as partially obscure human forms—which made it clear to them that visual perceptions involved active constructions. Surprisingly, the additional mental work required from the viewers did not irritate them but made them even more absorbed in the paintings.

### **The spirit of individualism**

“For the realist school [...] individual existence [...] cannot be distinguished from the social and historical environment. [...] The ontological view governing the image of man in the work of leading modernist writers is the exact opposite of this. Man, for these writers, is by nature solitary, asocial, unable to enter into relationship with other human beings.”<sup>4</sup>

Another aspect of the modern frame of mind was the emergence of individualism in general and the emphasis on the individual point of view in particular—the world as seen by singular human beings. The Cartesian critique of naturalism was closely related to the new emphasis on the individual; if our representations, as the naturalist maintained, were based on passive receptivity and largely provided us with faithful pictures of the external world, it followed that the images different observers received from the same external environment must be similar to each other. If, by contrast, the different individual perceptions were highly subjective because they required active, idiosyncratic constructions, there was no reason to assume they necessarily converged. Each beholder saw the world from his or her own perspective and even when they concerned the same events, their relation to reality was arguably akin to that of a dream.

As a result of this modern individualistic conception, doubts were raised about the validity of many deeply entrenched ideas and the justification of various cultural and scientific practices. Above all, the very possibility of inter-subjective communication became highly contested. The analysis of our representations might not be different from the interpretation of dreams.

## **Part II: Modern art**

### **Art and inner life**

“By means of outer sense, a property of our mind, we represent to ourselves objects as outside us and all without exception in space. [...] Inner sense by means of which the mind intuits itself or its inner state yields indeed no intuition of the soul itself as an object, but there is nevertheless a determinate form (namely time) in which alone the intuition of inner states is possible, and everything that belongs

to inner determination is therefore represented in relations of time. Time cannot be outwardly intuited more than space can be intuited as something in us.”<sup>5</sup>

When the visual artist was called upon to help modern philosophy prove the falsehood of naturalism, he created artworks that required the viewer to be cognitively active and constructive rather than merely passively receptive. It was much more difficult for the modern painters to go a step further, to reorient themselves and represent the inner life of the mind directly, namely, to forsake the representation of external objects altogether and to focus only on purely intrinsic effects—the movements of the soul. The problem is that spatial representations of any type—even those involving active constructions—describe the world as something external to the mind; to describe our inner life, the elements of the work must somehow shed the relation to space and be ordered in time. Since music is abstract and inherently related to time, it is ideal for expressing our inner life. For this reason, many modern artists who tried to de-emphasize the outer perspective of their works redefined them as visual music.

### **Symbolism**

“The need to translate the life of the emotions quickly drove painters to go beyond the limits of reproducing their sensations in a wholly realistic way. [...] That is to say that colors and lines themselves [...] assumed for the soul an emotional value independent of the objects they represented. [...] They employed colors and lines for purely symphonic compositional ends with no regard for the direct depiction of a visual object [...] neglectful of treating the objects these colors and lines represent, [...] using them only as signs of emotion, marrying them in such a way as to produce in us, by their free play, a complete impression comparable to that of a symphony.”<sup>6</sup>

Symbolism explicitly endorsed the idea of art that appeals to our inner life—the core idea of what is now called abstract expressionism—paintings that suppress the references to external objects and rely only on the intrinsic emotions the colors and lines evoke. In a certain sense, formal abstraction took its cue from the Symbolists as well; the attempt to define a pure visual language independent of subject matter can be seen as a commitment to the intrinsic codes of the mind.

### **The linguistic turn**

“Just because words communicate mere universal concepts that are absolutely different from the representations of perception, all the hearers will receive the same concepts during the narration of an event, for example. But if subsequently they wish to make the event clear for themselves, each will sketch in his imagination a different picture or image of it.”<sup>7</sup>

Modern individualism is forever haunted by the specter of solipsism. If nature provides no guarantees for the validity of our representations, how can we ever share our ideas about the world with one another? The same problem hangs over modern works of art that appeal to the inner life of the mind. Indeed, how do we know that the colors and shapes on the canvas arouse in different people the same emotions? A solution that defined a new phase in modern thinking used verbal communication as a general model: when I use words to describe an event to you, the information I convey is abstract and partial, and there is no guarantee that you and I have even roughly the same mental picture. Certain aspects of the situation are possible to communicate, though, and for many purposes they suffice. When I warn you of a guard dog, my sentence will likely have the desired effect even if our mental images differ. Language helps locate within our hopelessly subjective impressions an abstract, “structural” skeleton that it is possible to convey to others thereby creating a partial public sphere. A canvas is, accordingly, a sentence in the language of lines and colors—a “structural” proposition that every viewer completes with his or her own emotions.

### **Moving pictures**

The cinema provided an important demonstration of the power of abstract, structural communication in the visual domain. A sequence of static “snapshots” is certainly a partial, highly reduced way of describing a dynamic event. Be that as it may, when the sequence of images is displayed one after another in a certain speed, the mind of the viewer is able to reconstruct from the formal, skeletal description a full image of the motion involved. In this case, too, the active construction we must engage in continuously does not tire the mind but, to the contrary, enlivens it further.

“EK: For a forty-eighth of a second it is dark and for a forty-eighth of a second there is an image. This is an interesting kind of movement for the brain [...] It ‘sees’ the black continuously, whereas the same brain sees the image as continuous even if it is also ‘flickering.’ A polyphonic impression. [...]”

AK: The stimulant that causes the mind to dream is the rapid exchange?

EK: Which however in the case of a two-hour film produces a whole hour of darkness (the brain works autonomously) and a whole hour of images (the brain responds to simulation.)

AK: And that is better than reality?

EK: Much better.”<sup>8</sup>

### **Part III: Beyond absorption and theatricality**

#### **Escapism and its detractors**

“Literalist [i.e. minimalist] sensibility is theatrical because [...] it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. [...] Whereas in previous art ‘what is to be had from the work is located strictly within it,’ the experience of literalist art is of an *object in a situation*—one that virtually by definition includes the beholder.”<sup>9</sup>

Originally, naturalism was rejected in the name of enlightenment; one was called upon to think for one’s self, doubt authority and question whether the so-called natural laws were invoked merely to prevent change and preserve the status quo. Critical individualism eventually gave way to the cult of the individual; if a critique of unsubstantiated prejudices and preconceived ideas originally motivated the emphasis on the subjective nature of our representations, by the end of the nineteenth century it degenerated into nihilism and celebration of idiosyncrasy for its own sake: “If nothing is true,” said Oscar Wilde, “let us opt for the most beautiful lie.” Indeed, many artists of the period became unabashed sensationalists; if neither truth nor correspondence with reality were appropriate creative ideals, they reasoned, the only test for a work of art was the extent to which it absorbed the viewer, excited him and kept him engaged, to the exclusion of everything else. Greatness, in other words, was measured in units of escapism.

The modernist avant-garde was founded on the desire to reverse the process and redefine the aim of modern art. Critical of the excessive individualism and escapism of the “bourgeois modernists”, the younger generation developed various techniques of irritation in order to undermine the absorptive power of art and force the viewer back to reality—to “the actual circumstances in which the beholder encounters the work.” In the mid-1960s, renewed commitment to these ideas gave rise to the minimalist program, namely, artworks with a built-in resistance to the very possibility of absorption. Some of these works were so simple that the viewer had no choice but to pay attention to the surroundings. Others repeated attributes of the exhibition space—the floor, the lighting equipment, etc.—within the work. These strategies produced artworks that deflected the attention of the viewers to the institutional setting where they were displayed, presumably encouraging critical reflection.

#### **Permanent**

“Abstract potentiality belongs wholly to the realm of subjectivity; whereas concrete potentiality is concerned with the dialectics between the individual’s subjectivity

and objective reality. The literary presentation of the latter thus implies a description of actual persons inhabiting a palpable, identifiable world. [...] This principle alone enables the artist to distinguish concrete potentiality from a myriad of abstractions.”<sup>10</sup>

What happens when the frustrated eye of the viewer of a minimalist artwork is forced to wander around the gallery room instead of remaining within the work? Why should the irritations the minimalist uses engender critical reflection? Under what conditions will the bored viewer begin to contemplate alternative institutional settings? Forty years after minimalism began, it is high time to review of the cognitive assumptions of the theory of institutional critique.

To begin with, the ideal viewer of the minimalist artwork must not merely take in the actual institutional setting but embed them within a space of potential alternatives. One way to encourage him to do so is to force him to go back and forth between the ‘deflective’ art object and the context—establish a constant polyphony having the actual space as one voice and the context as another. The single irritation must be replaced, in other words, with a continuous rhythmic relation.

53T

That is what happens for example in *Permanent*—a strobe-lit empty gallery space to be looked at from the outside in the darkness of night. Each time the space is lit, one gets a glimpse of the actual space, whereas during the dark intervals the mind is invited to form an active projection—an act of the imagination akin to dreaming.

- 
- 1 Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trans. E. F. J. Payne, vol. ii, New York 1969, 3.
  - 2 René Descartes, *Meditations on First Philosophy. With Selections from the Objections and Replies*, ed. John Cottingham, Cambridge (UK) 1986, First Meditation, 13.
  - 3 Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, vol. ii, 28.
  - 4 Georg Lukács, “The Ideology of Modernism,” in *Art in Theory, 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison, Paul Wood, Oxford 1994, 676.
  - 5 Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, London 1963, 69.
  - 6 Tédor de Wyzewa, “Wagnerian Paintings,” in *Art in Theory*, 19.
  - 7 Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, vol. ii, 67.
  - 8 Alexander Kluge and Eric Kandel, in Kluge, *Cinema Stories*, New York 2007, 12.
  - 9 Michael Fried, “Art and Objecthood,” in *Art in Theory*, 825.
  - 10 Lukács, “The Ideology of Modernism,” 677.

Hans-Jürgen Hafner

## THE PANTHER AND THE COLOR OF NIGHT

---

### 1.

Two cones of light radiating to the right cut through a landscape-format picture that is otherwise black. We can locate the exact point from which the two lights originate, thanks to a geometric structure lodged behind the picture; this geometry is still visible on the surface of the untitled charcoal drawing—the patent intention being that the structural design should show through. The source of the lights, however, remains shrouded in literal darkness. The same darkness also slowly swallows up the brightness of the two cones of light.

500

Of course, it is up to us whether we will presume that words such as 'light' or 'darkness' appropriately indicate a possible motif in this obviously very elaborately conceived and meticulously executed drawing. And it is up to us whether we decide to pursue the traces of technique indirectly revealed to us by the constructive preparatory drawing that shows through the pictorial surface in order playing off technique against the seductive illusion of light.

This mysteriously beautiful apparition of light may be sublime (a "Jacob's ladder"?) or trivial (a car's headlights?); both are equally apparent in the banal reality of production, the drawing board on which the sheet must have been created. The emphatically 'technical' act of drawing with a compass and straight-edge, the consistently homogeneous hachures that carefully camouflage any movement of the hand: there is at once also something strained to it, an aspect of forced craftsmanship. Do we not usually look at drawings because we believe we can recognize in them the authentic and immediate trace of their makers (and precisely not subtleties of the technique of production or conceptual refractions)?

And yet it may be worthwhile to pursue the notion that the idea of the sublime might indeed be identifiable with the disappointing banality of a technical drawing, an equally mechanical and conceptual abstraction. What if the sublime were, against Lyotard's famous maximalist postulate, entirely of this world, trivial, and indeed perfectly calculable? And if this calculability did yet in no way impair the effect of its sublimity?



## 2.

“In all my work ‘seeming’ and ‘appearing as if’ play a large role, but this ‘looking like,’ this chameleonic means of achieving my purpose is, on the surface, a first impression. The images, often through irony, offer commentary upon the medium in which they are placed and cultural images (clichés) in general.” (Barbara Bloom)

50P A second charcoal drawing, untitled like the first, takes us closer to the plot on which Nadim Vardag bases his artistic project. It also allows us to define more closely the aesthetic tension in which this project as a whole is rooted.

Once again, the drawing pursues the principle of an, as it were, equally placeless and groundless phenomenon of light gleaming out of the infinite nothingness of a pictorial ground as black as the night. This time, however, the light, rather than gradually trailing off into darkness, circumscribes a resplendent field of light, and takes concrete shape as a brightly lit (projection) screen that seems to float freely, like a ghost, in the pictorial space.

Whether in the form of drawings, as a sculptural object, or in installational formats, the screen, the—defunctionalized—wall awaiting an image or projection, is a notoriously recurring theme in Vardag's work, also undergoing a wide variety of highly detailed executions and focalizations in terms of both form and content.

Generally speaking, the concrete as well as metaphorical ‘site’ or ‘space of projection’ seems to serve as a sort of overarching model for the artist's creative method, which is otherwise hard to pin down in terms of media, formal characteristics, or content. This model is helpful also because it defies the (overly) swift identification of this oeuvre with an artistic engagement of the cinematographic apparatus. Nor does it fall for a (merely) media-reflective or even -critical reading of the project.

Let us note, for now, the screen, its ghostlike brightness radiating out of the dark. That no film can run on it is obvious. This screen, rather, marks a blank; indicates mere potentiality; functions as a placeholder. The question may now be: On what sort of projection apparatus might it be based? Or which image would fill it? Let us note, also, the recurrent (and usually untitled) black screen sculptures the artist creates, elaborate ensembles made out of steel pipes or found table bases resting on metal or wooden support structures. Covered with more or less opaque black fabric, they, too, become what we might call inevitably ‘blind’ projection  
301 canvases. We should in this context also register the room-sized *Screen* (2006), built to scale in a 16:9 format, which, as a projection surface properly speaking,

is completely covered with fluorescent tubes. It has become a source of blinding light in its own right, and in the exhibition situation it has been turned against the wall. Of course, its light would drown out any projection anyway; would efface the light of a projection with its own radiance.

### 3.

“We are not in search of sources of origins, but of structures of signification: underneath each picture is always another picture.” (Douglas Crimp)

In formal terms as much as on the level of content, Vardag indeed associates his work with the thematic fields of ‘cinema’ and ‘film.’ There is growing interest in these themes as early as the late 1970s, in the context of Appropriation art. Yet it is not so much the technical apparatus of the cinema—nor, as it was two decades earlier, film as an artistic medium—that is now at issue. To the artists of the so-called Pictures Generation, it is the role and function of image and visibility under conditions defined by mass media and the culture industry more generally that become important.

Their renegotiation of artistic concepts of the image proceeds in a structural perspective: in the process of appropriation, the image is severed from its material support; at the same time—this assumption is operative in photography in particular—the indexical relationship between depiction and reality dissolves. In its post-medium condition, moreover, art is no longer tied to exclusive media. The latter are subject to historically, economically, and socially regulated conventions that define how the status and meaning of signs change depending on the context. Behind these conventions, art itself emerges into view as an apparatus—as a system of signs among others. Accordingly, these artists now face the challenge of focusing on the apparatuses of cultural production and mediation in their entirety, including their effects on the formation of our consciousness. Thus in the short film sequences Jack Goldstein produces between 1975 and 1978, drawing on professional studio technology (camera and lighting technology, dubbing, techniques of animation, trained film animals), as well as the various editions of vinyl records he creates starting in 1976 containing library sounds used in film post-production. Or in the staged self-portraits Cindy Sherman produces based on production stills, freeze frames, and portraits of stars in the style of the 1940s and 1950s. Her series of *Untitled Film Stills* (1977–1980) thus takes up the visual codes of the movie industry in what are downright imitations of

the types of Hollywood cinema: Sherman's photographs stage the artist herself in the role of Lolita, as a diva or housewife.

These procedures, which have by now become canonical—the art-historical reception has persistently tallied their media-critical and deconstructive aspects—would indeed seem to be the models by which Vardag's appropriations of historic movie scenes were inspired: digitally created loops of short sequences from films such as Joe May's *Asphalt* (1929), Jacques Tourneur's *Cat People* (1942), Alfred Hitchcock's *Lifeboat* (1944), and *Le salaire de la peur* (1953) by Henri-Georges Clouzot. The recent (untitled) drawings and photographic retouches of star portraits and scene stills from Hollywood's golden age, too, would lend themselves to discussion in this context. Yet I believe the possible media-critical or deconstructive aspects of these works offer a less fruitful approach than an issue Douglas Crimp originally brought up with regard to the procedures employed by the *Pictures* artists: the negotiation of the "structures of signification." For it is in this negotiation that the specific potential of this artistic approach consists.

The distinguishing feature of these gestural works as they easily amble between eras and atmospheres, methods and media, genres and contexts is their critical examination of the characteristic traits of meaning: from the thematic selection and formal manipulation of the original materials to their carefully designed presentation and installation, for instance in the exhibition display. Yet they are works that maintain a strange latency between instants of fascination and moments of entropy: images that are very present, even obtrusively so, and at once anxious to keep their distance.

#### 4.

"While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems that they have usurped it." (Douglas Crimp)

66Q It is almost impossible in Vardag's works to separate form from content, material support from image. The metaphorical 'site' or 'space of projection' is encircled by drawings and structures that (re-)construct the cinematic apparatus. Optical effects, techniques of illusionistic deception are both revealed in an analytical gesture and employed aggressively, thus in the short loop *Zoetrop* (2009) and the photographic series of the same title (2010), both of which examine the operation and effect of the zoetrope, an early optical animation device creating an illusion of movement. Although the cinematic frame of reference is not explicitly specified

and the origins of the plots and sources are only rarely named, the film and photo appropriations resonate with the largely atmospheric timbre of Film Noir or the white noise, a technological byproduct, we nostalgically associate with the unsteadily flickering dawn of cinema. It is almost as though we could hold on to the luster that flashes up again and again on the quivering lips of the silent-film beauty in *Asphalt*, and lend concrete reality to the enigmatic light appearing along the swimming pool in *Cat People*—in their endless repetition, these images lose all substance, blurring for their part into an undefined atmospheric projection screen. 53T

We should note, by contrast, the harsh presence of the objects and sculptures—their bare sublimity, but also their triviality as things in and of themselves. We might mention here Vardag’s almost unequivocally equivocal—and thus emphatically ironic—investments into the modernist tradition of filmic-structural experimentation, such as *Permanent* (2009) and *The Night* (2005). Both are emphatically ‘literal’ translations: the former presents Tony Conrad’s *The Flicker* as a permanent electrical storm created by a strobe (in a room, however, that remains inaccessible); the other is a version of Antonioni’s classic *La Notte* in which the filmic image has been erased, reducing it to English subtitles before a black screen. Equally relevant in this context are the display situations these objects form in the exhibition space, situations obviously designed with a dramaturgic eye; and the possible plots they register. The meticulous planning and conception and the infatuation with the technology of execution in these works contrast strangely with their obvious and indeed rather ambivalently presented lack of function. This *mise-en-scène* of a void, the intentional blanks, the excessive encoding and artificiality of placing the main focus on screw connections and lacquered surfaces, on the qualities of fabrics and metals, on a wealth of formal allusions and finesses that suggest the luxury industry: these features move to the foreground, and the provocation is the greater the more obstinately they raise the question of how these objects would have to be filled, and what it really is they reserve space for. These works are indeed very deliberately produced as sites and spaces of projection. Yet the history of media and art inscribed upon them as a cultural history of apparatuses turns in them again into a medium that puts the lines of demarcation between what is on hand and what is potential up for debate. For even if they illuminate the apparatuses of the visual, reconstruct the mechanics of the sublime, and sniff out the essence of expectation and desire, we may well not yet have explained their real ground, their true effect. This insight, however, at once brings us before the problem of any image: 25A 37U

Axel John Wieder

## PROJECTIONISMS

---

The wall of the exhibition space and the cinema screen have something in common: they usually remain invisible. Though physically located before our eyes, they disappear in our perception behind the images they bear. This fact is of particular significance because the technical and spatial context is tied to entire levels of meanings in their own right. Nadim Vardag's work brings these aspects of the production of imagery to the fore. His precisely arranged spatial constellations of sculptures, projections of film sequences, photographs, and drawings render conventions as well as the effects they have visible by making them determining factors of the work. The artist addresses a domain Joseph Grigely called, with reference to the visual arts, "exhibition prosthetics": formal and technical standards that exercise decisive influence over the ways in which images are produced and consumed as well as the meaning generated out of them. "To what extent are these various exhibitions actually part of the art—and not merely an extension of it?"<sup>1</sup> In relation to exhibition practice, critics have coined the concept of the display, described by Mary Anne Staniszewski in an important study on the installation design at the Museum of Modern Art, New York, as the "unconscious of art exhibitions."<sup>2</sup>

44F An untitled sculpture created in 2008 can serve as an example of this procedure. The structure, an assembly of stainless steel pipes, supports a black canvas; both elements have a minimalist appeal, with their construction as simple as possible. The canvas—the format quotes the conventional cinematic aspect ratio of 4:3—serves as a placeholder for the apparatus of the projection surface, isolating it in the exhibition space so that the visitor can walk around it, as with a monument. With its black color and facture reminiscent of furniture or product design, however, the sculpture evokes other associations as well. Its impetus is not so much the reduction and analysis performed by many works from the past few decades that have engaged display formats (the institution-critical approaches of Michael Asher and Martin Beck come to mind); it does not deconstruct the apparatuses of display: to the contrary, it even seems to

emphasize their power. The black canvas—the opposite, as it were, of the functional white screen—absorbs the light without any discernible reflection, engendering an inward pull, a dark hole; the impression remains distinct even in exhibition photographs. As is our habit, we fix our eyes on the presentation surface; but not only is it empty, referring to itself: it is dark like the seconds immediately before a movie begins, when everything is as yet undefined. What this work—as well as other works by the artist featuring black canvases or, perhaps even more clearly, a video monitor filled by a weak grayish glow (*Untitled*, 2008)—vividly illustrates is how uncanny, profoundly ambivalent, and perhaps even luxuriant the void can appear. The emptiness of the canvas represents here not only the familiar that seems to return in altered shape, but also the opulence of an empty form not yet tied to specific functions, promising a mode of openness and possibility. 45H

The frequent references to the cinema in Nadim Vardag's works have to do with the specific conditions of film as a medium. More than other visual media, the projected moving image has the power to open up a narrative space in which the spectators can immerse themselves. Even if they are perfectly aware at all times of the technical mechanism, the space before the canvas retreats behind the projected image. The projection screen is indeed more than the reflective backdrop for the illuminated image; it is also the plane on which the spectators' imagination assimilates what they see, generating meaning and projecting a story into the pictures. In his exhibitions, Nadim Vardag often shows his sculptures in combination with video works, short looped excerpts from movies that engender an extremely condensed version of the mood of an individual moment. The films, some of which run to no more than a few seconds, focus on the composition of atmospheres—on the filmic craft, that is to say, as unencumbered by plot. *Excerpt (Le Salaire de la Peur)* (2008), for example, shows light illuminating a forest; issuing from a passing vehicle we cannot see, it lifts individual trees out of what is otherwise impenetrable darkness. Light plays an important role also in other works that focus, for instance, on the actress Betty Amann's almost motionless head from a silent movie the UFA director Joe May created in 1929, or a starry sky and a sail. Luster briefly flashing up on the actress's lips, the scintillation of the stars lend an atmospheric charge to the scenes, an effect the viewer cannot relate to a course of events they depict. In a new series of filmic works, Nadim Vardag uses brief moments from *Cat People* (1942), an early horror movie in which instants of tension or terror take place off-screen simply for reasons of technical feasibility—the 48M

scene is deliberately left blank, as when the screen shows nothing but the reflections on the walls and ceiling of the ripples playing across the surface of a swimming pool. The image conveys no more than a premonition, a subtle irritation that, in its original context, unfolds the force of its terror in conjunction with the scenes that come before and after. Its effect, then, is on the one hand a matter of a dramaturgic sleight of hand. On the other hand, our deeply internalized knowledge of narrative strategies and conventions latches on to what we see, the impressions of many films and images we have watched, which in turn tie in with our own ideas, assumptions, and experiences. The dark surfaces Nadim Vardag creates seem to allude to this double concept of projection, to the filmic apparatus as much as the affective processes, the yearnings and desires that pass back and forth between canvas and viewer, condensing in the black gap where literally anything can happen since nothing is being shown.<sup>3</sup>

The spatial constellations in which the artist often exhibits sculptures in conjunction with projected loops and works in other media create a new focus on the beholder, who finds himself assigned, as it were, to a position between the different levels of address. Interconnections between the individual elements are suggested by the repeated formats—they are, quite literally, the standard formats of film history—and motifs, such as the constructed drawings of canvases with vanishing-point projections that take up works actually present in the room. What seems significant in the spatial arrangements is the attention to the process of contemplating works in the exhibition room; as in the filmic reflections, this process becomes the subject of the works. Many of them operate site-specifically, by making reference to the particular conditions of perception at a site (and all the factors related to it). One photograph (*Untitled*, 2009) created for a show at the exhibition space Mayerei, Karlsruhe, for instance, shows a series of fluorescent tubes mounted on a ceiling. The picture, obviously taken in the same exhibition space, is oddly dark, almost as though it were a photonegative—in fact, it shows the reflection in a pane of dark glass. The work was placed in the room in such a way that the reflection of the exhibition lighting equipment on the frame of the work, when seen from a particular vantage point, coincided with the photographic image. The photographic work points to lighting as one of the abovementioned factors in exhibition design we usually—and perhaps deliberately—ignore, staging it to great effect in what is otherwise a disturbance: a reflection. For his show at Augarten Contemporary, Nadim Vardag leaves vestiges of earlier exhibitions he found in the rooms, such as the masked projection surfaces of video installations,

in place, turning our attention not so much to the spatial circumstances but rather to the memory of the site: the recollections of visitors that inevitably inscribe themselves upon their perceptions of subsequent exhibitions. This intervention in a certain way takes up earlier works by the artist in which he reenacted in the exhibition space the technical production of optical effects in movies; this time, however, such restaging relates to more recent standards in the exhibition business. Beyond the given architectonic features, the works present a *mise-en-scène* not only of the material but, more importantly, of the effects of spatial configurations on the viewers.

In one series of works, Nadim Vardag links these structures to the related domain of design, using a table base originally designed by Egon Eiermann as a construction module for sculptures taking up an entire room. Due to their variability and wide range of applications, the support structures, created in 1953, have conquered a firm place in the palette of upmarket office and studio furniture. In the spirit of the late modernist idea of modularity and diversification, the standardized framework is sold separately from the tabletop so that the latter can be adapted to an individual user's needs. By using the framework as a point of departure for sculptures shown in several recent exhibitions,<sup>4</sup> Nadim Vardag employs the display-like character of the structures both in practical ways—an adjustment mechanism permits easy adaptation of the modules to the spatial circumstances—and thematically, in an almost ironic repurposing of an apparatus whose connotations lie in other contexts and which is brought to bear something in a very simple way, faintly suggesting the dignity of reduction. The construction of the display system plays to the strengths of the modular design object, generating the greatest possible spatial compass (and presence). Here, too, the interest in the technical construction of effects and efficacy is thus intertwined with precise research into its historic condition.

- 
- 1 Zak Kyes (ed.): *Joseph Grigely: Exhibition Prosthetics*, London 2009.
  - 2 Mary Anne Staniszewski: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA/London 1998, xiv.
  - 3 A work that rests entirely on this aspect is Vardag's *The Night* (2005, 115 min), which consists solely of the subtitles of a 1961 movie by Michelangelo Antonioni appearing before a black image.
  - 4 See p. 57, 58, 65, 67.

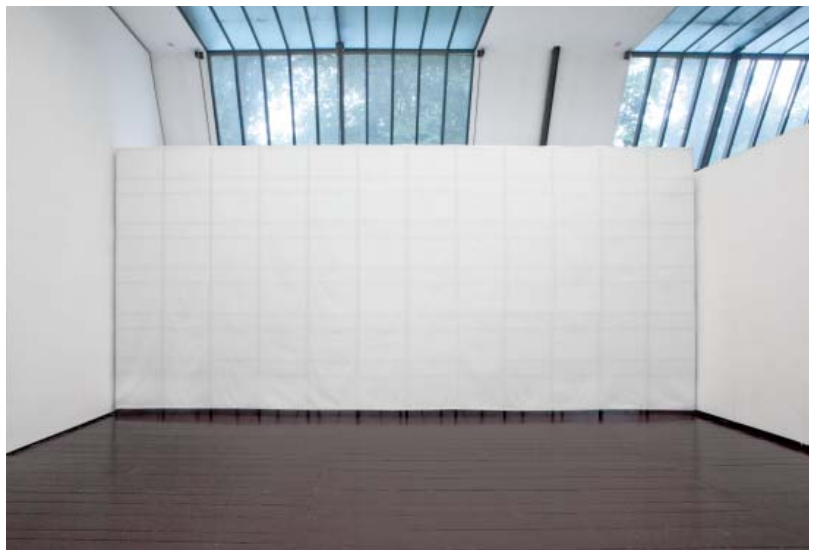


















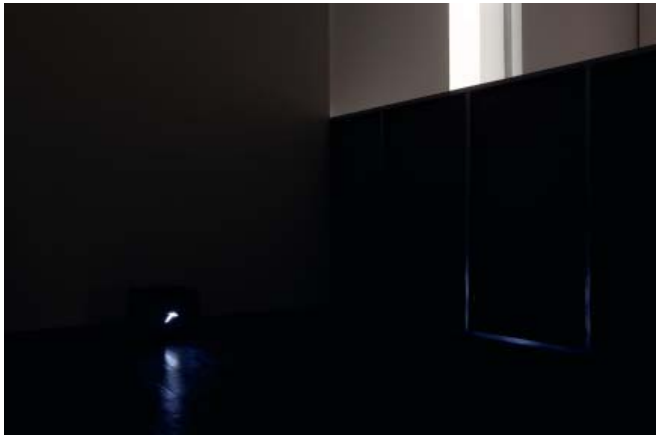
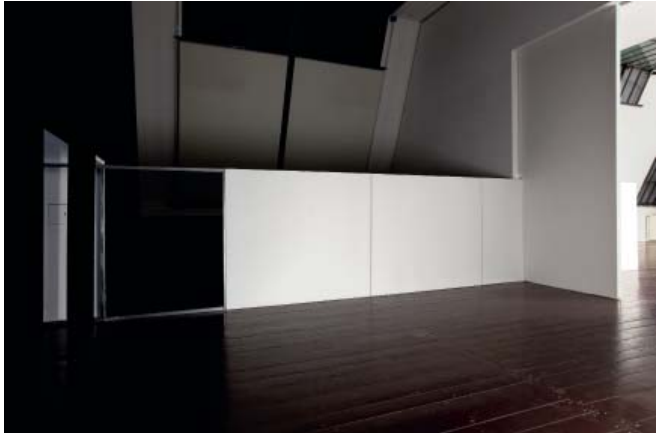
























Exhibition views: Nadim Vardag, *Augarten Contemporary*, Vienna 2010; Photos: Lisa Rastl  
The exhibition includes remains from the previous exhibitions *Bert Neumann*, *Setting of a Drama* (2.6. – 29.8.2010) and *tanzmat* (21.1. – 16.5.2010).





Preface  
Agnes Husslein-Arco

---

Nadim Vardag is the recipient of the 2009 *BostonConsulting & Belvedere Contemporary art award*; Augarten Contemporary now presents a solo exhibition of his work. At 20,000 Euros, the award carries the largest cash prize endowed by a private enterprise for a contemporary art award in Austria to date. Created by Boston Consulting Group in collaboration with the Belvedere, it is bestowed at regular intervals; by offering young Austrian contemporary artists the opportunity to show their work at Augarten Contemporary, producing an exhibition catalogue, and earning them the support of an influential jury, it aims to bring them to international attention and introduce them to leaders of the art world. The international jurors have given this distinguished award to Nadim Vardag for his highly precise and original art, which critically examines forms of perception in relation to the cinema. Nadim Vardag studies the origins of the cinema, the machines and apparatuses that served to create the first moving images. The distinguishing feature of his historical research consists in his contemporary perspective on this history. Conscious of the full range of today's technological possibilities, Nadim Vardag focuses on the transferences that take place between analogue and digital technologies. By creating interplay between different media including photography, sculpture, drawing, digital image processing, and installation, Nadim Vardag points up the discontinuities and differences between them as well as the aesthetic encodings that inhabit a changing world of images.

For his exhibition at Augarten Contemporary, Nadim Vardag develops a series of new works that refer to the site of their installation. He integrates display elements from previous shows into his exhibition concept. Projection areas surrounded by gray wall paint that were installed for the presentation of a video and a slide installation are left in place; the white areas remain empty, turning into paintings. The projection areas—their measurements match different technical and aesthetic ratios of width to height (including 16:9, 4:3, and Cinemascope)—represent aspect ratios encoded by television, video, or film. Everyone knows the distortions and compressions to which filmic images are subject when a film shot

for a 4:3 display is shown on a screen designed for 16:9 material. Nadim Vardag now translates these interferences between different formats into the third dimension, creating sculptures out of steel pipes that reconstruct the various aspect ratios.

The movie theater as a darkroom is, on the one hand, an apparatus of central importance for Nadim Vardag's work, representing the production of desire; on the other hand, the black projection screen absorbs all visual stimuli. Drawing on the example of eighteenth-century French painting, the American art historian Michael Fried has described this absorption as a theatrical effect. Contemplating Jean-Baptiste Greuze's genre paintings, Fried notes, Diderot already pointed out the particular concentration, the particular animation of the characters within the canvas separated from the beholder as though by a fourth wall. The self-referentiality described here will ultimately become the great paradigm of modernity, a paradigm to which cinema is surely no less subject than other media. Nadim Vardag seeks to map the complex interrelation between interior and exterior space not only by employing different media, but also through a subtle integration of specific approaches from the history of art such as monochrome painting, abstraction, appropriation, and the analysis of site-specific conditions. The sculpture whose body is constructed out of a number of tabletop support frameworks designed by Egon Eiermann was on display in the 2009 exhibition at Augarten Contemporary presenting the artists nominated for the *Boston Consulting & Belvedere Contemporary art award*; for his solo show, Vardag modifies this work by turning the same frameworks into the modules of an exhibition display.

I am delighted that the generous support from Boston Consulting Group has enabled us to support young artists, sponsoring a show such as the present one that offers them a stage to produce new work. I would like to take this opportunity to express once again my deep gratitude to Antonella Mei-Pochtler for our cooperation. I would also like to thank everyone who contributed to the realization of this exhibition: first and foremost the artist himself, Nadim Vardag. I am especially grateful to Eva Maria Stadler, who has, as always, accompanied the exhibition with a curator's keen sense for detail; to the authors, Hans-Jürgen Hafner, Axel John Wieder, and Martin Guttmann, whose essays offer in-depth discussions of Nadim Vardag's work; to Dorothea Brunialti, who, in close collaboration with the artist, designed the present catalogue; and to Georg Kargl Fine Arts for the support.

## Appendix

---

## Nadim Vardag

---

### 1980

geboren / born in Regensburg (Germany)

### 2001–2003

Studium an der Akademie der Bildenden Künste  
Nürnberg  
Studies at the Academy of Fine Arts Nuremberg

### 2003–2006

Studium an der Akademie der bildenden Künste  
Wien  
Studies at the Academy of Fine Arts Vienna

### Ausgewählte Ausstellungen

#### Selected exhibitions

### 2010

*Triennale Linz 1.0*, OK Centrum, Linz  
*Fractional Systems* (Videoprogramm / video  
program), MAK Mackey Garages, Los Angeles

*Off*, kuratiert von / curated by Nadim Vardag,  
Georg Kargl Box / Georg Kargl Permanent,  
Wien / Vienna

*Fine Line*, Georg Kargl Fine Arts, Wien / Vienna

*Lebt und arbeitet in Wien III*, Kunsthalle Wien,  
Wien / Vienna

*Waldbild*, Städtische Galerie Waldkraiburg,  
Waldkraiburg

### 2009

*BC21 art award*, Augarten Contemporary,  
Wien / Vienna

*Ghosts & Heroes* (Videoprogramm /  
video program), General Public, Berlin

*Endlosschleifen*, Lothringer 13/Laden,  
München / Munich

*Kunst im Bau*, Vorgartenstr. 122–128,  
Wien / Vienna

*Le Sang d'un poète*, Biennale St. Nazaire-Nantes /  
Frac des Pays de la Loire, Nantes

*Conceptious*, Galerie Jette Rudolph, Berlin

*Nothingness and Being*,  
Fundación/Colección Jumex, Mexico City

*Trick of the Light*, MOP, Sydney

*Permanent*, Georg Kargl Permanent,  
Wien / Vienna  
(Einzelausstellung / solo exhibition)



*Filmsalon* (Videoprogramm / video program),  
Kunstverein Nürnberg, Nürnberg / Nuremberg

*Nadim Vardag*, Mayerei, Karlsruhe  
(Einzelausstellung / solo exhibition)

#### **2008**

*Three Black Minutes*, Künstlerhaus Stuttgart,  
Stuttgart

*difference, what difference?*, Art Forum Berlin,  
Berlin

*Scene Missing*, Galerie Thomas Schulte,  
Berlin

*Scene Missing*, Georg Kargl Fine Arts,  
Wien / Vienna

*Ende einer Dienstzeit*, Galeriehaus Defet,  
Nürnberg / Nuremberg

*Videopanel*, Clemens-Schultz-Str. 85, Hamburg

#### **2007**

*Fade to Grey*, kuratiert von / curated by Nadim  
Vardag, Bell Street Project Space, Wien / Vienna

*Kino wie noch nie*, Akademie der Künste, Berlin

*This is Happening*, Georg Kargl Fine Arts,  
Wien / Vienna

*Normal Again*, Hochschulgalerie, Hamburg

#### **2006**

*Nadim Vardag*, Georg Kargl Box, Wien / Vienna  
(Einzelausstellung / solo exhibition)

*Crosskick*, Studiogalerie Kunstverein  
Braunschweig, Braunschweig

*Space Invasion*, Viktorgasse 26, Wien / Vienna

*Merry go round*, Projektraum Schloss Solitude,  
Stuttgart

*Kino wie noch nie*, Generali Foundation,  
Wien / Vienna

#### **2005**

*Real Presence*, Museum of Applied Arts,  
Belgrad / Belgrade

*Look*, Kunstverein Kohlenhof, Nürnberg /  
Nuremberg (Einzelausstellung / solo exhibition)

*The Night*, ehem. / former Nomadenoase,  
Hamburg (Einzelausstellung / solo exhibition)

#### **2004**

*explode, fluc*, Wien / Vienna  
(Einzelausstellung / solo exhibition)

*k.o.Zobernig*, auto, Wien / Vienna

---

**Weitere Informationen unter /  
For more information see:  
[www.nadimvardag.com](http://www.nadimvardag.com)**

## **Agnes Husslein-Arco**

---

seit 2007 Direktorin des Belvedere in Wien, ist Kunsthistorikerin, Kuratorin zahlreicher Ausstellungen zur klassischen Moderne und zu zeitgenössischer Kunst sowie Autorin und Herausgeberin wissenschaftlicher Publikationen. 1981 eröffnete sie die Wiener Filiale von Sotheby's, deren Geschäfte sie bis 2000 lenkte. Zusätzlich übernahm sie ab 1988 die Geschäftsführung für die Sotheby's-Dependancen in Budapest und Prag. In den 1990er-Jahren war Husslein-Arco Director of European Development im Guggenheim, von 2001 bis 2003 Direktorin des Rupertinums in Salzburg und von 2003 bis 2005 Gründungsdirektorin des Museums der Moderne Salzburg. 2002 bis 2004 organisierte sie den Aufbau des Museums Moderner Kunst Kärnten.

Director of the Belvedere in Vienna since 2007, is an art historian and has curated numerous exhibitions of classic modern art and contemporary art. In 1981, she opened the Vienna branch of Sotheby's and was responsible for operations there until 2000. In 1988, she also took over the direction of Sotheby's Budapest and Prague. During the 1990s, Husslein-Arco was Director of European Development at the Guggenheim, from 2001 to 2003 Director of the Rupertinum in Salzburg, and from 2003 to 2005 Founding Director of the Museum der Moderne Salzburg. From 2002 to 2004 she organized the establishment of the Carinthian Museum of Modern Art.

## **Martin Guttman**

\* 1957, Jerusalem

---

ist seit 1980 Teil von Clegg & Guttman. Die Arbeiten von Clegg & Guttman wurden bei der documenta, der Biennale di Venezia, der Whitney Biennial und anderen internationalen Schauen gezeigt. Ihre jüngsten Ausstellungen in Museen fanden im Cornerhouse (Manchester) und in der Secession Wien statt. Martin Guttman ist außerdem Wissenschaftsphilosoph und war bis 2000 als Assistenzprofessor an der Stanford University tätig.

has been part of Clegg & Guttman since 1980. Their work has been shown at the documenta, the Venice Biennial, and the Whitney Biennial as well as other international shows. Their most recent museum shows have been at Cornerhouse, Manchester, and the Viennese Secession. Martin Guttman is also a philosopher of science and worked as an assistant professor at Stanford University until 2000.

**Hans-Jürgen Hafner**

\* 1972, Freystadt/Oberpfalz

---

arbeitet als Kunst- und Musikkritiker und macht Ausstellungen. Er lebt in Berlin.

works as an art and music critic and organizes exhibitions. He lives in Berlin.

**Axel John Wieder**

\* 1971, Stuttgart

---

ist seit 2007 künstlerischer Leiter des Künstlerhauses Stuttgart und derzeit Visiting Curator bei Ludlow 38, Goethe-Institut New York. Er studierte Kunstgeschichte und Kulturwissenschaften an der Universität Köln und der Humboldt-Universität in Berlin. 1999 gründete er mit Jesko Fezer und Katja Reichard die Buchhandlung Pro qm in Berlin, die auch als experimenteller Veranstaltungsort im Bereich Kunst und Urbanismus fungiert. Lehraufträge an der Bauhaus-Universität Weimar und Det Jyske Kunstakademi Aarhus.

has been artistic director at Künstlerhaus Stuttgart since 2007; he is currently a visiting curator at Ludlow 38, Goethe-Institut, New York. He studied art history and cultural studies at the University of Cologne and the Humboldt University of Berlin. In 1999, he co-founded the bookstore Pro qm in Berlin with Jesko Fezer and Katja Reichard; it also serves as an experimental event space for art and urbanism projects. He has taught at the Bauhaus University Weimar and at the Jutland Art Academy, Aarhus.

Abbildungsnachweis / Image credits  
Wenn nicht anders angegeben /  
if not stated otherwise: Nadim Vardag

25A: Mathias Schormann  
Courtesy Galerie Thomas Schulte  
26B, 26C: Thomas Müller  
Courtesy Kunstverein Braunschweig  
28F: Nicola Brunnhuber  
30I, 31J, 31K, 32L, 32M, 33N,  
36S, 37T, 38V, 52S, 53T: Lisa Rastl  
Courtesy Georg Kargl Fine Arts  
43E: Simon Vogel  
Courtesy Georg Kargl Fine Arts  
47K: Frank Kleinbach  
Courtesy Künstlerhaus Stuttgart  
57A, 61I: Felix Grün Schloss  
Courtesy Mayerei  
64N: Eva Würdinger  
Courtesy Belvedere  
69U: Otto Saxinger  
Courtesy OK Offenes Kulturhaus OÖ

Courtesy  
Wenn nicht anders angegeben /  
if not stated otherwise:  
Georg Kargl Fine Arts  
und / and Nadim Vardag

Schrifttype / Typeface  
Neutral / [www.letterlabor.de](http://www.letterlabor.de)

Papier / Paper  
Peydur 270g Feinleinen  
Tatami White 115g  
Munken Print White 80g (1,8 fach)  
Symbol Freeliffe Satin 150g  
Black 100g

Mit freundlicher Unterstützung des BMUKK /  
Kindly supported by the Austrian Federal  
Ministry for Education, Arts and Culture.

bm:uk

Bibliografische Information der Deutschen  
Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet  
diese Publikation in der Deutschen National-  
bibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de>  
abrufbar. / Bibliographic information published  
by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this  
publication in the Deutsche Nationalbibliografie;  
detailed bibliographic data are available in the  
Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-86984-148-9

Distributed in the United Kingdom  
Cornerhouse Publications  
70 Oxford Street, Manchester M1 5 NH, UK  
phone +44-161-200 15 03, fax +44-161-200 15 04

Distributed outside Europe  
D.A.P. Distributed Art Publishers, Inc.  
155 Sixth Avenue, 2nd Floor  
New York, NY 10013, USA  
phone +1-212-627 19 99, fax +1-212-627 94 84

© 2010 Belvedere, Wien / Vienna,  
Verlag für moderne Kunst Nürnberg,  
Künstler, AutorInnen / Artist, Authors  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Der Katalog entsteht mit Unterstützung  
des Kunstvereins Medienturm in Graz.  
Von 10. März bis 7. Mai 2011 wird dort eine von  
Sandro Droschl kuratierte Einzelausstellung  
mit Arbeiten von Nadim Vardag präsentiert.  
Der Kunstverein Medienturm dankt dem  
Land Steiermark, der Stadt Graz, dem BMUKK  
und der Diagonale. Weitere Informationen  
unter [www.medienturm.at](http://www.medienturm.at). / The production  
of this catalogue has been supported by  
Kunstverein Medienturm, Graz. Between March  
10 and May 7, 2011, Kunstverein Medienturm  
will present a solo exhibition of Nadim Vardag's  
work curated by Sandro Droschl. Kunstverein  
Medienturm would like to thank the State of  
Styria, the City of Graz, the Austrian Federal  
Ministry for Education, Arts and Culture,  
and Diagonale. For more information, see  
[www.medienturm.at](http://www.medienturm.at).



## Ausstellung / Exhibition

---

Nadim Vardag  
Augarten Contemporary  
16.9.–28.11.2010

Kuratorin / Curator  
Eva Maria Stadler

Direktorin / Director  
Agnes Husslein-Arco

Augarten Contemporary  
Scherzergasse 1a  
A-1020 Wien / Vienna

Belvedere  
Prinz Eugen-Straße 27  
A-1030 Wien / Vienna  
[www.belvedere.at](http://www.belvedere.at)

## Publikation / Publication

---

Herausgeberin / Editor  
Agnes Husslein-Arco

Katalogkonzept / Catalogue concept  
Nadim Vardag

Publikationsmanagement / Publication manager  
Julia Heine

Grafische Gestaltung / Graphic design  
Dorothea Brunialti  
Nadim Vardag

Lektorat / Proofreading  
Katharina Sacken (Deutsch / German)  
Christian Höller (Guttmann)

Übersetzung / Translation  
Gerrit Jackson

Bildbearbeitung / Image editing  
Pixelstorm, Wien / Vienna

Druck / Printed by Remaprint  
Printed in Austria / EU

Verlag für moderne Kunst Nürnberg  
ISBN 978-3-86984-148-9

