

KUNSTFORUM International Bd. 270 Oktober 2020



exhibit!

Ausstellen als künstlerische Praxis



Tanja Widmann

VANESSAS GESTE

Ein Gespräch mit Gudrun Ratzinger



Tanja Widmann, 20200317_3 (*Vanessa*),
2020, Inkjetprint, Plexiglasbox,
Foto: kunst-dokumentation.com,
Courtesy: Künstlerin

Portrait: Tanja Widmann, Foto: Kilian Blees



Tanja Widmanns Arbeiten entstehen aus einem Interesse an der Performativität von Sprache und an Technologien der Reproduktion. In installativen Setzungen untersucht sie die Gegebenheiten und Fiktionen des (Künstler*innen-)Subjekts und der Autor*innenschaft. Indem sie ihre Arbeit fortwährend remixed und reformatiert, verhandelt Widmann nicht nur den Status des Kunstwerks, sondern reflektiert es als Ort ökonomischer und symbolischer Wertproduktion.

Gudrun Ratzinger: Deine Ausstellungen starten üblicherweise von einem Script, das in unterschiedlichen Artikulationen Form annimmt, als Video, Performance oder auch Installation. Wie ist das in der Ausstellung „V“ in der Galerie Felix Gaudlitz?

Tanja Widmann: Das Script ist für mich immer der Ausgangspunkt, eine Art Source Code. Die Voraussetzung für die Produktion und Reproduktion. Das liegt im Datensatz, in der Maschine der Information, im Verschleiß. Bei „V“ gibt es zwei Scripts: Das eine Script ist eine Erzählung, man könnte auch sagen die materielle Geschichte zu dem, was in diesem Raum und in einer anderen Fassung online zu sehen ist. Das zweite Script ist ein Gedicht von Inka Meißner. Beide Scripts berühren sich an Punkten,

Ich denke, es geht nicht nur um die Frage, was für Kunst wir machen, sondern auch *wie* wir Kunst machen.

gehen aber nicht ineinander auf. Die Erzählung setzt bei einem Graffiti an, das ich auf der Venedig Biennale vorgefunden habe. Irgendwer hat in das weiche, fleischfarbene Material einer Skulptur von Nairy Baghramian den Namen „Vanessa“ eingeritzt. Diese banale Geste wollte ich sichtbar machen – auf der Skulptur in den überfüllten Räumen der Biennale konnte man sie leicht übersehen – und gleichzeitig in einer möglichst rohen, simplen Bearbeitung wiederholen und übersetzen. In einem Akt der endlosen Reproduktion durchläuft „Vanessa“ eine Serie von Fragmentierungen und unterschiedlichen affektiven Aufladungen. Diese Serien habe ich dann hier in der Galerie mit dem Tintenstrahldrucker produziert.

Ich denke, es geht nicht nur um die Frage, was für Kunst wir machen, sondern auch *wie* wir Kunst machen. Wie gehen wir mit den gegebenen Produktionsverhältnissen um? Werden sie über die Beziehungen, die wir herstellen, reproduziert oder abgewandelt, temporär ausgesetzt? Mich interessiert die Ökonomie der Produktionsmittel, der Körper, der



linke Seite: Tanja Widmann, *V (Gallery)*, 2020,
 Ausstellungsansicht: Galerie Felix Gaudlitz, Wien,
 Foto: kunst-dokumentation.com, Courtesy: Künstlerin

Tanja Widmann, *V (Online)*, 2020, Ausstellungsansichten:
<https://felixgaudlitz.com/exhibitions/tanja-widmann-v/>,
 Foto: kunst-dokumentation.com, Courtesy: Künstlerin





„Vanessa“ zerstört das Kunstwerk nicht, kratzt aber buchstäblich an der Unantastbarkeit eines solchen Kunstobjekts im Ausstellungsbetrieb der Biennale.



oben: Tanja Widmann, *V (Online)*, 2020, Ausstellungsansicht: felixgaudlitz.com/exhibitions/tanja-widmann-v/, Foto: kunst-dokumentation.com, Courtesy: Künstlerin

unten: Tanja Widmann, *6 Monate Hass geronnen zu einem Gedicht. Touristenklasse*, 2017, Ausstellungsansicht: Galerie Emanuel Layr, Wien/Rom, Foto: Maximilian Anelli-Monti, Courtesy: die Künstlerin

Zeit und ihr Überschuss. Hier, wie etwa auch bei der Serie „6 Monate Hass geronnen zu einem Gedicht. Touristenklasse“ geht es darum, der gegenwärtig recht dominierenden High-End-Produktion eine Art von *poor production* gegenüber zu stellen. Eine nicht nur in den Herstellungsmitteln arme Kunst. Im Blick auf die Produktionsmittel ist das ganz offensichtlich: ein Laptop und ein Inkjet-Drucker. Das Ausgangsmaterial ist ein beiläufig gemachtes Handyfoto in geringer Auflösung, ein ärmliches Bild sozusagen. Die Drucke selbst sind eine Form der Redistribution: Ich habe die Seiten von „Black Paintings“, einem Ausstellungskatalog von Wade Guyton, als Druckpapier verwendet. Guyton ist ja durch seine konzeptuelle Arbeit mit dem Inkjet-Drucker bekannt geworden. Der Katalog beruht auf dem Überdrucken von Ausstellungsansichten mit einem Tintenstrahldrucker. Ich habe also das naheliegendste Material zum Bedrucken verwendet, den Guyton-Katalog, der in meinem Regal stand, mir damit aber auch recht wertvolles Druckerpapier ausgesucht. Er ist mittlerweile vergriffen und zirkuliert zu entsprechend hohen Preisen. Erlischt der Wert der Katalogseiten, wenn ich sie als Druckmaterial verwende? Oder steigere ich den Wert mit diesem Akt? „V“ greift die Frage nach dem Status, dem Wert des Kunstwerks nicht nur in der Produktion auf, sondern auch darüber, wie die Drucke ausgestellt, gezeigt werden: Die Prints sind als einzelnes, autonomes Objekt, in der Serie und als grossflächige Installation zu sehen. Einige wenige Drucke sind durch eine Plexiglasbox gerahmt, andere aus derselben Serie nicht. Erhöht das den Wert der Drucke in den Boxen oder wird er womöglich negiert?

Gibt es mit der Überlagerung von Wade Guytons Katalog mit deinen Bildern auch eine Parallele zwischen „Vanessa“ und dir?

Die Markierung „Vanessa“ macht die Skulptur zur Schreibfläche, *anceled* sie in gewisser Weise. Die Oberfläche wird verletzt mit irgendeinem Tool, einem Schlüssel, einem Stift. „Vanessa“, so stelle ich mir vor, war wohl etwas gelangweilt oder genervt. Vielleicht ging es darum, etwas zu riskieren. Wenn ich hier „Vanessa“ sage, meine ich übrigens einen Handlungszusammenhang, die Fiktion einer Person. „Vanessa“ zerstört das Kunstwerk nicht, kratzt aber buchstäblich an der Unantastbarkeit eines solchen Kunstobjekts im Ausstellungsbetrieb der Biennale. Die Signatur ist nicht nur Markierung, sondern eine Attacke, eine Form der Aneignung und zugleich eine ganz direkte Form der Anrede. Das ist eine Geste, die mich interessiert. Diese Bezugnahme macht zugleich klar, dass ich mich nicht nur als Produzentin im Kunstbetrieb herumtreibe, sondern auch als Rezipientin. Ich streife mit einer Studierendengruppe durch die Räume der Biennale, selbst mehr oder weniger interessiert, manchmal auch gelangweilt oder entnervt. Und plötzlich dringt in diesen Raum eine andere Form der Handlung ein.

Könntest du näher ausführen, welche Funktion Scripts für deine Arbeit und insbesondere deine Zeigepaxis haben?

Meine Arbeiten haben eine formal-ästhetische Dimension, aber sie erschöpfen sich nicht darin. Deswegen sind diese Scripts so wichtig. Sie führen faktische und fiktive Erzählungen ein, Figuren, Haltungen, Attitudes und gegenwärtige oder historische gesellschaftliche Konflikte. Ursprünglich fungierten sie wie Filmscripts, für die Performer*innen, aber auch für die Dinge, die ausgestellt wurden. Bei „V“ ist das Script eine Erzählung, die die Ausstellung als Teil einer Geschichte zur Aufführung bringt. Das kann ganz konkret sein, etwa wenn ich von dem Graffiti erzähle und wir uns diese Markierung als Ablagerung in den Drucken auch ansehen können. Zugleich ist dieses Script, nachdem es nirgendwo aufgezeichnet ist, nur eine mögliche Vorlage, ein Source Code, der von anderen Akteur*innen, etwa dem Galeristen, jederzeit anders aufgeführt werden kann. Diese Abweichung ist im Datensatz immer auch angelegt, in der Maschine der Information.

Erlischt der Wert der Katalogseiten, wenn ich sie als Druckmaterial verwende? Oder steigere ich den Wert mit diesem Akt?

Die Informationen, die du in der Onlineversion gibst, sind damit verglichen sehr spärlich. Könnte man da nicht von einer armen Version sprechen, verglichen mit der, die ich bekommen, wenn ich mich in Bewegung setze und diesen Raum hier aufsuche?

Der Onlineversion fehlt dieses Script der Erzählung. Doch ist sie zugleich durch andere Information gesättigt, die mir im Ausstellungsraum nicht verfügbar sind. Ich kann mir beispielsweise ein PDF mit Scans herunterladen, das ist bereits eine andere, maschinell reproduzierte Fassung der Drucke. Mir steht eine andere Zeit zur Verfügung, eine Zeit nach der Ausstellung. Mich interessiert nicht nur eine Form von *poor production*, sondern auch der Verschleiß von Kunstwerken. Die Onlineversion von „V“ wird über die digitale Zirkulation verschlissen, die Version in der Galerie eher durch Umwelteinflüsse. Die Onlineversion umfasst übrigens nur Drucke, die hier im Raum nicht zu sehen sind.

Wenn ich mir deine Publikationen anschau, dann fällt auf, dass deine Projekte unterschiedliche Stadien durchlaufen oder sich immer wieder neu in verschiedenen Medien oder Räumen entfalten.

Etwas noch einmal zu zeigen, fand ich nie wirklich interessant. Statt dessen habe ich in der Form von Remixes und Reformatierungen gearbeitet. Die Installation „eine von euch“ wurde zunächst

im Grazer Kunstverein gezeigt, dann im Badischen Kunstverein und bei Transit Display in Prag. Das waren jeweils andere Gegebenheiten, räumlich, aber auch institutionell und ökonomisch. Auch die Erwartungshaltungen an mich, an die Arbeit waren sehr unterschiedlich. Das verändert die Form der Arbeit, die Installation. Schließlich wurde ich eingeladen, die Arbeit bei Saprophyt in Wien zu zeigen, einem Offspace, der von Barbara Kapusta und Stephan Lugbauer betrieben wurde. Es hat für mich keinen Sinn gemacht, nur die Filme in der bestehenden Black Box zu zeigen. In den Videos sind junge Künstler*innen zu sehen, wie sie – in meinem Auftrag und nach meinen Angaben – Dinge, die dann im Raum präsentiert wurden, herstellen. Es ging also um Fragen der Autor*innenschaft, aber auch um den Status der Dinge im Raum, die als Props, autonome Kunstwerke oder als Teil einer Installation gesehen werden konnten. In den Installationen wurden zudem andere Waren, Readymades, etwa Pflanzen, Fashion oder Stecker gezeigt. Es ging also nie nur um die Videos. So habe ich die Situation umgedreht und die Black Box selbst zur Installation gemacht, in der die Filme, aber eben auch einige Elemente der Installation gezeigt wurden. Diese Elemente waren dann mehr oder weniger sichtbar. Bei „If it's not me. Let's make make out let's make out“ zeigt sich dann, wie der Remix in die Produktionsmaschine, die Verfahrensweise integriert wird:

Die Vorlagen für die Siebdrucke waren Polystyrol-Platten, die von Catharina Wronn nach meiner Anweisung mit einem Text bemalt wurden. Das war Teil der Performance „Untitled (LBJ)“ im Rahmen einer von Joseph Kosuth kuratierten Ausstellung im 21er Haus. Die Siebdrucke wurden sowohl als einzelner Print als auch in einer Serie als projizierte Handy-Fotos in einem Setting von Johannes Porsch gezeigt. Die bemalte Platte wäre demnach ebenso ein Source Code, der endlos reproduziert, reformatiert, remixed werden kann.

Wie wird die Kunst und ihr Wert als Ware, ihr symbolischer Wert hergestellt?

Ist das Ausstellen insofern wichtig für dich, als du neue Setzungen machst, die auf den jeweiligen Raum zugeschnitten sind?

Für mich geht es immer um eine Form des Verhältnisses, das im Moment der Einladung zu einer Ausstellung eine erste Kontur annimmt und dann einen Körper bekommt, in der Form der künstlerischen Setzung im Raum. Was gibt es für Begehren von denen, die mich einladen, an meine Arbeit oder auch an mich. Welche Begehren werden aber auch bei mir getriggert. In welchen Raum trete





ich mit meiner Arbeit ein, wer hat sich da schon aller versammelt. Was sind die räumlichen, sozialen, ökonomischen Gegebenheiten? Wie wirkt sich das auf meine Produktionsweise aus, wie auf die künstlerische Arbeit. Bislang haben die Orte und Gesprächspartner*innen oft gewechselt. In der Galerie, bei Felix Gaudlitz, ist nun die Wiederholung von vornherein angelegt. Das ist für mich klarerweise interessant. Die Fragen bleiben dieselben. Die Frage ist immer, wie überhaupt Kunst gemacht wird. Wie wird die Kunst und ihr Wert als Ware, ihr symbolischer Wert hergestellt? Von welchen Vorstellungen von Form, aber auch von Gegenwart gehen wir aus? Welche Subjekte entwerfen wir in diesen Räumen und auch jenseits davon? Welche Formen der Versammlung? Von diesen Fragen gehe ich aus, die Fragen machen aber auch die Arbeit. Also wenn ich es von der Perspektive des Ausstellens her betrachte.

linke Seite: Tanja Widmann, *eine von euch*, 2012, Video, Pflanze, A4 Prints, Polyurethanschaumplatte (spraypainted), Spiegel, Seile, Sprühdose, Seile (spraypainted), Versace for H&M 2011, XPS Platte, Ausstellungsansicht: Grazer Kunstverein, Foto: Christine Winkler, Courtesy: Künstlerin

diese Seite: Tanja Widmann, *eine von euch*, 2012, diverse Videos, Screen, Beamer, Kartonbox, Mehrfachstecker, Kabel, Ausstellungsansicht: Saphrophyt, Foto: Stephan Lugbauer, Courtesy: Künstlerin

TANJA WIDMANN

*1966 in Österreich, lebt und arbeitet in Wien und München. Sie ist Künstlerin, Autorin und Professorin an der Akademie der bildenden Künste München. Zahlreiche Performances, Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge, u. a. bei Felix Gaudlitz, Wien (2020, 2019), Emanuel Layr, Wien (2018), Museum Brandhorst, München (2017), klassensprachen.org, Berlin / Düsseldorf (2017), Vox, Montreal (2016), Kiew Biennale (2015), Nous Moules, Wien (2015). Diverse Publikationen, u. a. „Postapocalyptic Self-Reflection“ (Westphalie Verlag, Wien 2019) und „Post-Apocalyptic Realism“ (Museum Brandhorst / Verlag Walther König, Köln 2018).

© tjw_---