



ROBERT ADRIAN X



24 Jobs – Theatre Usher, 1979. Kleinskulptur / miniature

Robert Adrian X

7. Dezember 01 – 10. Februar 02

KUNSTHALLE wien

Gerald Matt Vorwort	Preface	6
Lucas Gehrman Cultural Collaging – eine künstlerische Strategie im „medienmilitärischen Komplex“? Cultural Collaging – an Artistic Strategy Within the Media-Military Complex?		10
Timothy Druckrey Absurditäten und Widersprüche ... Signale und Rauschen: Rückkoppelungen aus der Alten und der Neuen Weltordnung	Absurdities and contradictions ... Signals and Noise: Feedback from the Old and New World Order	24
Robert Adrian X Interview	Interview	46
Georg Schöllhammer Meta-Objekte	Meta-Objects	74
Reinhard Braun Robert Adrian X. One has to slide off into some other territory (Man muss in ein anderes Gebiet abgleiten) Robert Adrian X. One has to slide off into some other territory		90
Robert Adrian X The Real Thing	The Real Thing	128
Barbara Schröder Radio als Telekommunikationsmedium. Green Light und Radiation Radio as telecommunications medium. Green Light and Radiation		134
Roberto Paci Daló RAX. Ein Video von Roberto Paci Daló	RAX. A video by Roberto Paci Daló	138
Biografie / Biography		141
Verzeichnis der ausgestellten Werke / List of exhibited works		147

Vorwort

Hier ist jemand der alles will, denn die Kunst ist alles oder nichts! Fotografie, Film, Malerei, Bildhauerei – alle sind Stufen, die zu allem/zum „alles“ führen. Eine davon auszuschlagen bedeutet, eine der Möglichkeiten auszuschlagen, dieses Ziel zu erreichen. Flavio Caroli: Robert Adrian X

Eine fragile Skulptur aus Zigarrenschachteln, bemalt im Stil von De Stijl, ein Tafelbild, das gedämpft im „patentierten“ Blau Yves Kleins erstrahlt, und ein vergilbter Amiga-Monitor mit bunt leuchtender Computergrafik stehen nebeneinander auf einem rot gestrichenen Brett. *Modern Art IV* (1990f), so der Titel dieser Arbeit, bringt die Kunst des 20. Jahrhunderts auf den Nenner, Marke Sampling eingeschlossen.

24 Miniatur-Skulpturen aus bunter Fimo-Knetmasse zeigen Robert Adrian X als Obstpflücker, Hausmann, Bilderrahmer, Aktmodell, Statist ... – in insgesamt *24 Jobs* (1979), die er in seinem Leben bereits ausgeübt hatte: Ein Kommentar zur schwierigen Rolle des Künstlers in der Gesellschaft einerseits, zugleich auch ein fröhlicher Affront gegen den überkommenen und doch noch eifrig produzierten Mythos vom Künstlergarten. „Adrians Werk ist ironisch und zugleich wunderbar poetisch“, schreibt Flavio Caroli und hängt der Signatur seines Artikels solidarisch ein Y an.

Mit Robert Adrian X zeigt die Kunsthalle Wien einen Künstler, der in der Zusammenstellung seiner wichtigsten Werkgruppen der letzten drei Jahrzehnte für viele eine Neuentdeckung sein wird. Als Pionier der Telekommunikationskunst ist er in der weit verzweigten Welt des Internets sowie im Empfangsbereich des (Kunst)Radios Begriff und Part der Medienkunstgemeinde; seine Raum-, Sound- und Wandinstallationen, Miniatur-Objekte, Acryl-, Glas- und Folienbilder, Papiercollagen, Skulpturen, Zeichnungen und Fotozyklen hingegen weisen ihn als „klassischen“ Kunstproduzenten aus. Beide Bereiche seines Schaffens aber kennen die wenigsten gut, und deren Zusammenstellung bietet außerdem mehr als die Summe ihrer Teile.

Die Kunsthalle Wien hat es sich im Rahmen einer eigenen Programmschiene retrospektiver Ausstellungen zur Aufgabe gemacht, gerade jene in Österreich lebenden und arbeitenden Künstlerpersönlichkeiten zu präsentieren, die als VorreiterInnen relevanter zeitgenössischer Tendenzen gelten und deren Œuvres dabei international oft höher bewertet werden als in Österreich selbst. Gottfried Bechtold (1996), Heinz Gappmayr (1997), die Wiener Gruppe (1998), Inge Morath (1999) und jetzt Robert Adrian X zählen zu den bisher hier vorgestellten KünstlerInnen bzw. Künstlergruppen.

Mein Dank richtet sich an erster Stelle an Robert Adrian X persönlich, der über Monate hinweg intensiv an der Vorbereitung der Ausstellung mitgearbeitet hat. Lucas Gehrman, der Kurator dieser Ausstellung, hat den Künstler und sein Werk über die langjährige Kunstradio-Leiterin Heidi Grundmann schon vor Jahren kennen und schätzen gelernt, und mit Martin Breindl (Graphic Design) und Elisabeth Zimmermann (*Kunstradio/Green Light*) kamen weitere mit dessen Arbeit bestens Vertraute hinzu – allen möchte ich für ihre Beiträge zur Realisierung dieses Projektes besonders danken. Der Botschafterin von Kanada in Wien, Mrs. Ingrid Hall, sei für ihre Unterstützung der hiermit vorliegenden ersten umfassenden Monographie des aus Kanada stammenden Künstlers, der seit 1972 in Wien lebt, ebenso gedankt wie den LeihgeberInnen aus Kanada, Australien und Österreich sowie den AutorInnen des Katalogbuchs – und last but not least allen im Impressum genannten MitarbeiterInnen der Kunsthalle Wien, die mit großem Enthusiasmus die oft schwierigen Aufgaben dieser Unternehmung bewältigt haben.

Dr. Gerald Matt, Direktor der Kunsthalle Wien

Here is someone who wants everything because Art is everything or it is nothing! Photography, films, painting, sculpture – are all steps leading to everything. To refuse one is to refuse one of the possibilities of this attainment.

Flavio Caroli: Robert Adrian X

A fragile sculpture made of cigar packages, painted in the style of De Stijl, a canvas that radiates in the subdued hues of Yves Klein's "patented" blue, and a faded Amiga monitor with colourfully gleaming computer graphics, all lined up on a red shelf. *Modern Art IV* (1990f), thus runs the title of this work, finds a common denominator for the art of the 20th Century, including that of the sampling brand.

24 miniature sculptures of colourful Fimo modelling material show Robert Adrian X as fruit picker, houseman, picture framer, art school model or film extra ... – all in all *24 Jobs* (1979) he has already had in his lifetime: on the one hand, a comment on the difficult role of the artist in society, on the other, a merry affront against the dated and yet much-cherished myth of the art genius. "Adrian's work is ironic and at the same time marvelously poetic", writes Flavio Caroli, signing his article with a Y appended to his name in solidarity.

In presenting Robert Adrian X with a gathering of the most significant groups of his work from the past three decades the Kunsthalle Wien is introducing an artist who may be a new discovery for many in the audience. As a pioneer of telecommunications art he is a significant figure in the widely dispersed world of the internet and within the reach of (art-)radio, a fixed entity and a constituent part of the media arts community. Yet his space-, sound-, and wall-installations, his miniature objects, acrylic, glass and foil images, his paper collages, sculptures, drawings and photographic cycles mark him out as a "classic" producer of art. But few really know both these areas of his creativity well, and their juxtaposition offers more than the sum of its parts.

The Kunsthalle Wien has been endeavouring, in a separate programming slot of retrospective exhibitions, to present those major artist-personalities, who can be counted among the precursors of relevant contemporary tendencies in the arts and whose oeuvres have frequently attained higher esteem abroad than they have at home, here in Austria. Gottfried Bechtold (1996), Heinz Gappmayr (1997), The Vienna Group (1998), and Inge Morath (1999) are amongst the artists and artists' groups that have so far been presented at the Kunsthalle Wien.

My thanks go in the first place to Robert Adrian himself, who most intensely collaborated over a span of several months in the preparation of this exhibition. Lucas Gehrmann, the curator of this exhibition, came to know and appreciate the artist and his work several years ago, having been introduced by the long-standing director of Austria's Art Radio (ORF Kunstradio), Mrs. Heidi Grundmann. Also happily familiar with the artist and his work were Martin Breindl (graphic design) and Elisabeth Zimmermann (ORF Kunstradio/*Green Light*) – to all of these I wish to extend my especial thanks. To the ambassadress of Canada in Vienna, Mrs. Ingrid Hall, heartfelt thanks are due for her support of the now available first comprehensive monograph of this Canadian-born artist, who has been living in Vienna since 1972, – and equally so to the lenders and to the contributing authors of the catalogue. And last, not least my appreciation goes out to the Kunsthalle staff, who managed, with their unstinting enthusiasm, to make this often difficult project a complete success.

Dr. Gerald Matt, Director, Kunsthalle Wien



Parole, 1992. Kleinskulptur / miniature

Lucas Gehrmann

Cultural Collaging – eine künstlerische Strategie im „medienmilitärischen Komplex“?

Während ich mir die Ohren zuhalte, erklärt mir Robert Adrian X etwas über die Unterschiede der Geräuschsensationen zwischen alten Militärmaschinen und neuesten Überschalljägern. Ich würde wohl auch mit geöffneten Ohren nicht viel verstehen, weil gerade ein solches Flugobjekt an uns vorüber donnert und noch lange wie ein abziehendes Gewitter nachpoltert, bis unter dem verklingenden Lärmteppich allmählich wieder das Gemurmel der Ausstellungsbesucher hervor dringt. Wir sitzen in seinem Atelier und machen einen Soundcheck für *Green Light*. Flugzeuggattung und Startzeit der nächsten Gehör-Attacke bleiben für mich ungewiss. In der Ausstellung wird sich das Publikum in einem von 100 grünen Neonröhren erstrahlten Raum befinden, wenn der Jet mehr oder weniger jäh – je nach Typus eben – seinen Smalltalk zerreißt. Das grüne Licht, das vom Gehirn rasch in gleißendes Weiß korrigiert wird, wird kaum zu einem Anheben der Stimmung des Publikums führen, das aber dennoch unbeirrt und immer wieder von Neuem vor sich hin plaudert. Auch dass der Raum auf dem Kopf steht, d.h. die

Decke mit den Leuchten am Boden liegt, scheint nicht weiter zu irritieren, denn diese BesucherInnen kommen ebenso wie ihre aggressiven Störenfriede wie bereits im Atelier aus den Boxen. Das reale, also nicht-reproduzierte Publikum hingegen könnte auch noch beim Verlassen dieser Licht-und-Ton-Installation aus der gewohnten Entspanntheit eines Ausstellungsbesuchs geraten, nämlich dann, wenn der restliche Kunsthallen-Raum mitsamt seinen Exponaten kurzfristig ins Magenta kippt.



Green Light, San Sebastian 1999

Robert Adrian X dreht sich eine Zigarette, auf seinem Kopf sitzt wie fast immer seine Kappe mit eingesticktem goldgelbem Flieger und dem Schriftzug „Kunst&Politik“. Ich möchte mit ihm den Titel

eines geplanten Ausstellungsgesprächs erörtern, doch er hat ihn bereits parat: „Künstlerische Strategien in dem ‚media-military complex‘.“ Das sitzt. „Und die Economy?“, frage ich trotzdem. „Die ist ja da integriert.“ Stimmt natürlich, ohne Economy keine Medienmaschine und umgekehrt und das Militär sowieso ... Bloß keine Redundanzen oder unnötigen Ver(un)klärungen. Es wird ohnehin genug ver(un)klärt in diesem Komplex, an dem wir nolens volens selbst Beteiligte sind. Das jedenfalls hat mir Robert Adrian zuvor schon klar gemacht am Beispiel seiner eigenen Geschichte: Als im Golfkrieg I die ersten CNN-Bilder über die Monitore liefen, wurde dem Pionier der Telekommunikationskunst bewusst, dass er an der Erprobung dieser Übertragungstechnologie und ihrer Medialisierung selbst mitgearbeitet hatte. „Es sah so aus, als wären diese Kunstprojekte, die wir gemacht

Cultural Collaging – an Artistic Strategy Within the Media-Military Complex?

I'm holding my hands clapped over my ears, while Robert Adrian X is busy explaining something to me about the different sounds of old military aeroplanes compared to the new ultrasonic jet fighters. I might not understand much of what he is telling me even with my ears wide open, as one of these flying objects is thundering past us at just this very moment, and keeps rumbling on for a long time, like a departing thunderstorm, until from beneath the carpet of noise gradually the sussurus of the visitors to the exhibition re-emerges. We are sitting in his studio while going through a sound check for *Green Light*. The types of aeroplanes and their take-off times for each new assault on our eardrums remain a mystery to me. During the exhibition the audience finds itself inside a room a gleam with the incandescence of 100 green neon lights, while more or less abruptly, depending on its type, yet another fighter jet rips in to shred the shallow level of small talk. The green light, automatically corrected by the brain into a blindingly white brilliance, contributes little to any significant lift in the mood of the audience, which nevertheless bravely struggles on with its chattering after each new attack. The fact, too, that the room is topsy-turvy, with the ceiling and the lights being spread out on the floor, does not seem to cause too much alarm or bewilderment, as these visitors, just like their aggressive interlopers, come straight from loudspeakers, as they already did back at the studio. Whereas the real, i.e., non-replicated, audience, might lose its wonted cool, calm & collectedness on a visit to an exhibition even when leaving this light & sound-installation, to wit, at the point when the rest of the Kunsthalle-space with all its exhibits is momentarily drenched in a gleaming magenta colour.

Robert Adrian X is rolling himself a cigarette, while, on his head, as almost per usual, sits his cap with the embroidered on golden-yellow aeroplane and the inscription "Kunst&Politik" (Art&Politics). I am here to discuss the title of a planned exhibition interview with him, but he has already got one all set up: Artistic Strategies in the Media-Military Complex. Sounds perfect. "And what about the economy?" I ask just to be on the safe side. "That's integrated in there." True, of course, without the economy there's no media machine and vice versa, and the same goes for the military. Let's not get into any redundancies or unnecessary (self-)indulgences. There's too much (self-)indulgence already, as it is, in this complex, which we are all willy-nilly participants of. This, at any rate, is what Robert Adrian had been explaining to me earlier, using the example of his own history. When during the First Gulf War the initial CNN pictures were coming over the monitors, this pioneer of the telecommunications art became



Vicious Circle (55 airplanes), 1990

hatten, nur dazu da gewesen, diese ganzen Telekommunikationstechnologien gut aussehen zu lassen. Ich war vollkommen schockiert.“¹

„Diese Kunstprojekte“ bestanden aus dem Austausch von thematisch frei umrissenen Texten, Bildern, Sound und der darauf bezogenen Kommunikation via Slow-Scan-TV-, Fax- und/oder Netzwerk-Verbindungen zwischen geografisch weit voneinander entfernten Teilnehmern. Das erste dieser Projekte fand etwa 15 Jahre vor der Öffnung des Internets statt. Das Prinzip des kommunizierenden, diskursiven Austauschs von „Materialien“, verbunden mit den Ideen der multiplen Autorschaft und eines völlig offenen Werkbegriffs entsprach geradezu einem Gegenmodell aller zentralistisch produzierten und uni-linear verbreiteten Wirklichkeits-Simulationen, wie sie z. B. in den Live-„Dokumentationen“ blutlos-ferngesteuerter Hightech-Kriegsführung durch die USA in den 90er Jahren gipfelten.

Green Light entstand 1994 in Reaktion auf diese mediale Propaganda. Mit einfachsten Mitteln der Sound-Collage und der Raum- und Lichtinszenierung „wird eine Verknüpfung von Bedeutungs- und Zeitebenen erzeugt, die wiederum eine eigene, bedrohlich wirkende räumliche Struktur generiert“.² „Es ist eine Art Collage, nicht allein eine Collage von Bildern und Geräuschen, sondern von kulturellem Material, von Erinnerungen, Geschichten und von Medien“,³ sagt Robert Adrian, wobei er nicht allein diese Installation anspricht, sondern auch andere Arbeiten, die in Netzwerken ausgeführt werden.

Ist die Collage ein künstlerisches Mittel oder gar eine Strategie, der Einsilbigkeit der Parole die Vielstimmigkeit vernetzter Denkstrukturen entgegenzusetzen? Er antwortet mit einem Zitat nach Jeremy Welsh: „Jetzt, da alles, das wir betrachten, mehr oder weniger Collage ist, wäre es lächerlich darum zu kämpfen, dass Collagieren an und für sich eine radikale Strategie ist. Es ist ein Werkzeug, das jede/r benutzen kann, und gerade diese Allgegenwärtigkeit macht es brauchbar und interessant.“⁴

Die Collage als künstlerische Technik entstand zu Anfang des 20. Jahrhunderts in engster Verbindung mit der Malerei. Ins Bild integrierte Materialien waren Material im eigentlichen Sinn, Versatzstücke von Realität im Kontext des illusionistischen (und auch kompositorischen) Aspekts des gemalten Bildes. Der Weg zum Collagieren nicht-materieller Elemente lief auch bei Robert Adrian X über den Weg der Malerei, genau genommen über einen Abstraktionsprozess gegenständlicher Kunstproduktion seiner Jugend und über eine Mitte der 70er Jahre entwickelte, sehr spezifische Bildfindung: Tafelbilder, deren grundlegende Bestandteile wie textiles Material, Farbpigmente und Binder zugleich Inhalt und Gegenstand, also das Bild selbst sind.⁵ Diese „minimalistischen“, technologisch in mehreren Schichten angelegten Arbeiten, die ohne Manipulation – d. h. ohne handschriftlichen Eingriff – hohe ästhetische Qualitäten aufweisen, geben dabei zugleich ihren Betrachtern zu erkennen, dass sie es sind, die die Ästhetik des Bildes definieren: die glänzende Firnissschicht über monochromatischen Flächen lässt den Betrachter als Reflex zum (temporären) Bestandteil des Bildes werden.

1 *Der Raum hinter dem Monitor*. Interview von Tilman Baumgärtel mit dem kanadischen Telekommunikations-Pionier Robert Adrian X, in: *Telepolis*, 17. 08. 1997. S.a. Tilman Baumgärtel, *net.art. Materialien zur Netzkunst*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1999.

2 Barbara Schröder, s. hier S. 132.

3 Robert Adrian: *net.art on nettime*, 11. Mai 1997, <http://www.nettime.org/nettime.w3archive/199705/msg00053.html>.

4 Jeremy Welsh, hier zitiert nach Robert Adrian: *net.art on nettime*, 11. Mai 1997, op. zit. Anm.3

5 Vgl. Robert Adrian X, s. hier S. 56.

aware of the fact that he had contributed to the testing phase of this transmission technology and its deployment in the media, himself. "All of a sudden it seemed like all these art projects we had been doing were only there to make those telecommunication technologies look good. I was in shock."¹

"These art projects" consisted of liberally circumscribed thematic exchanges of texts, images, sounds and related communications via slow-scan TV, fax and/or network connections between participants who were situated geographically widely apart from one another. The first of these projects took place some 15 years before the inauguration of the internet. The principle of the communicative, discursive exchange of "materials", combined with the idea of multiple authorships and a completely open concept of the work, amounted to just about a counter model to all of the centralistically-produced and uni-linearly distributed simulations of reality of the sort that would culminate for example in live "documentations" of a bloodless, remote-controlled high-tech style of warfare by the United States in the 90's.

Green Light was created in 1994 as a reaction to this type of media propaganda. Employing the simplest means of sound collages and space and light arrangements, a link is created between meaning and time, which in turn generates its own spatial structure.² "It is a kind of collaging", says Robert Adrian, "not a collaging of images and sounds only but of cultural material, of memories, histories and media."³ And he is not referring here merely to this one installation alone, but also to different types of work realised within networks.

Is the collage, then, an artistic means or even a strategy for counter-acting the monosyllabic quality of all catchcalls through the many voices of networked thought structures? Adrian X replies with a quote adapted from Jeremy Welsh: "Now that everything we look at is more or less collage it would be ludicrous to contend that collage is in or of itself a radical strategy. It's a tool that anyone can use, and precisely this ubiquity makes it viable and interesting."⁴

Collaging as an artistic technique came about at the beginning of the 20th Century in close association with painting. Materials integrated into the picture were material in the literal sense of the word, object pieces lifted from reality and set within the context of the illusionist (and also compositional) aspects of the painted picture. The road which took Robert Adrian X towards collaging of non-material elements also led him there via painting, or more precisely, through a process of abstraction of the representational art of his youth and a very idiosyncratic style of image-finding which he developed in the mid-70's, with canvases whose constituent parts, such as textile material, paint pigments or varnish became, all at the same time, the means of conveyance and the pictorial content, i.e. the images themselves.⁵ These "minimalist" works, which were achieved through a technological application of several layers, manifested a high degree of aesthetic qualities without having been manipulated, i. e. without having manually been interfered with, while at the same time they do engender the realisation in their viewers that it is they who define the aesthetics of the picture, the gleaming

1 Robert Adrian X, in: Tilman Baumgärtel, *Interview with Robert Adrian*, 8 July 1997, <http://www.nettime.org/nettime.w3archive/199707/msg00023.html>; cf Tilman Baumgärtel, *net.art. Materialien zur Netzkunst*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1999.

2 Cf Barbara Schröder, p. 133.

3 Robert Adrian, in: *net.art on nettime*, 11. May 1997, <http://www.nettime.org/nettime.w3archive/199705/msg00053.html>.

4 Jeremy Welsh, cf Robert Adrian: *net.art on nettime*, 11. May 1997, cf footnote 3.

5 Cf Robert Adrian X, p. 57.



Arcs, 1977-78

Robert Adrian zieht ein zwischen Seidenpapierbögen gelagertes Stück seines mehrteiligen Wandbildes *Arcs* (*Ohne Titel*, 1976f)⁶ hervor. Es besteht aus einfarbigem Japanpapier, das zunächst in geometrische Teile zerschnitten wurde, die in der Folge mittels Transparentlack in mehreren Schichten an- und übereinander gelegt wurden und die in der Summe ein großes geometrisierendes Form-Element ergeben, das gemeinsam mit weiteren gleich geformten aber anders farbigen Elementen nach einem sich aus der Form ergebenden Ordnungssystem an die Wand geheftet wird. Eine Collage im Gesamten also, deren Teile ihrerseits Collagen sind.

Wenn auch diese Arbeiten als primär kunstimmanent zu betrachten sind – es geht um das Bild bzw. die Collage „an sich“ – beginnt hier und dann auch parallel zu den ersten Kommunikationsprojekten zugleich Robert Adrians Prinzip des „Cultural Collaging“. Umrisse der Elemente des *Arcs*-Bildes erkennen wir, übersetzt ins Dreidimensionale, in einzelnen Teilen von *Modern Art II* (1982f)⁷ wieder. Hier bilden 22 Kleinskulpturen aus Pappe und dunklem Japanpapier zwischen Boden und Decke eine Spirale; formal bekennen sie sich jetzt deutlich als Verschnitt aus dem Um- und Nachfeld surrealistischer Plastik.

„Postmoderne“ wird gerade ein Schlagwort, Architekten greifen in das Füllhorn der Stilgeschichte und Künstler lustvoll in den Farbtopf, Starlets schießen aus dem Boden, der Kunstmarkt blüht. Adrian X nimmt eine kleine Figur von der Wand, die mit ausgebreiteten Armen in den Abgrund zu stürzen scheint. „Yves Klein“, sagt er, „at a ‚great moment in modern art‘“. ⁸ Es geht hier um Mythen, die von Künstlern gebildet oder von Kunstkritik und -markt gepflegt werden, um den seit Duchamp empfindlich angekratzten und mit den doktrinären Regimen in Europa theoretisch untergegangenen Werk- und Geniebegriff unter neuen Vorzeichen aufzupolieren.

Womit wir beim „Betriebssystem Kunst“ angelangt wären und Robert Adrians subtil-ironischer Kritik desselben. Die nächste Frage steht im Raum: Sieht er sich selbst als Künstler, und wenn, wie wäre der Vereinnahmung zu entkommen? Wenn auch der letzte Teil der Frage kaum zu lösen sein wird – seine Biografie weist ihn längst als Mitglied des Systems aus – so finden sich in der Ausstellung doch zwei Antworten: *24 Jobs* (1979)⁹ und *Seascape* (1979f).¹⁰ Die 24 Fimo-Figürchen bekunden, welchen Jobs er bis dato schon nachgegangen ist – der kleinere Anteil davon fällt in den (Rand-)Bereich der Kunstproduktion. Die ersten der 18 *Seascape*-Segelboote entstanden als Spielzeugbasteleien für seinen Sohn, gefertigt aus Abfallprodukten seiner Kunstproduktion; ein Privatvergnügen, das zu guter Letzt im Dunstkreis der Venedig-Biennale endete, wo er allerdings die zu Kunstobjekten mutierten Produkte seiner Kunstfertigkeit unwiederbringlich den Wellen der Lagune aussetzte. Ein Opfer an einen (nicht nominierten) Schutzpatron der Alltagskultur?

6 Abb. 20.

7 Abb. 21.

8 S. dazu Reinhard Braun, S. 102.

9 S. Schöllhammer S.74, Braun S. 100.

10 S. Adrian S. 58, Braun S. 98.

finish over the monochromatic areas turning the reflected spectators temporarily into component parts of the picture.

Robert Adrian pulls up a piece, stored between layers of tissue paper, of his multiple-part wall installation *Arcs* (*Untitled*, 1976f.).⁶ It consists of some geometrically-cut pieces of single-coloured tissue paper, which were glued together in several layers by means of a transparent medium, to form composite geometric shapes. Together with other, similarly shaped but differently coloured elements, they are then attached to a wall, forming an orderly system, a collage composed of collages.



Arc, 1977-78

Even if these works ought to be viewed as being primarily intrinsic to art – the theme being the picture or collage “as such” – this is the starting point of Robert Adrian’s principle of “cultural collaging”, running in tandem also with his communications projects. Outlines of some elements of the *Arcs*-picture can be discerned, albeit transposed into three-dimensional mode, in individual parts of *Modern Art II* (1982f).⁷ Here, 22 miniature sculptures made of cardboard and dark tissue paper, stacked between the floor and the ceiling, form a spiral, recognizable today as a blend of elements from the spheres surrounding and subsequent to surrealist figurative art.

“Post-modern”, at this point, was about to become the catch cry of the day, architects reached for the grab-bag of historical styles and artists sloshed about with paint, starlets popped up out of the ground like ever so many mushrooms, and the art market was blooming. Adrian X takes a small figurine off the wall that appears to be just about headed for a dive, with its arms spread out. “Yves Klein”, he explains, “at a great moment in modern art.”⁸ This is all about myths that are started by the artists or perpetuated by the critics and the art market, in order to give a fresh sheen, in a new key, to the concept, discredited since Duchamp and theoretically shot full of holes, together with the doctrinaire regimes of Europe, of the genius and his work.

Which takes us to the “operating system of art”, and Robert Adrian’s subtly ironic critique of it. The next question is already clamping at the bit. Does he view himself as an artist, and if so, how could he hope to escape cooptation? Even if the second part of the question may not invite an easy solution, since his biography has long since marked him out as a member of the system, the exhibition itself does offer a couple of answers: *24 Jobs* (1979)⁹ and *Seascape* (1979f)¹⁰. The 24 small Fimo-figurines give some indication about which jobs he has held so far, and it’s the smaller part which falls into the nether regions of art production. The first 18 of the seascape sailing boats were created as toys crafted for his son, made from leftover materials of his art production. A private pleasure which in the final instance ended up on the outer fringes of the Venice Biennale, yet where he irrevocably submitted the products of his skillfulness, which had since mutated into art objects, to the waves of the lagoon. A sacrifice to a (not as yet nominated) patron saint of quotidian culture?

6 Illustration 21.

7 Illustration 22.

8 Cf Reinhard Braun, p. 103.

9 Cf Schöllhammer, p. 75, Braun p. 101.

10 Cf Adrian p. 59, Braun p. 99.

„In Adrians Werk kommt es zu einer nahtlosen gegenseitigen Durchdringung privater und öffentlicher Denkweisen – und zwar absichtlich – und genau diese gegenseitige Durchdringung ist es, die den einseitigen Prozess der Mimesis der Kunst in der massenmedialen Vermittlung umdreht. Das Werk von Adrian X entzieht sich somit einer Verletzungsgefahr durch die Medien.“¹¹



Seascape Collage, 1981-82

Er geht in die Küche und bringt in großen Tassen Filterkaffee. Wir bleiben beim Kunstbetrieb mit einem Schwenk auf dessen politische Instrumentalisierbarkeit. Zu diesem Thema gibt es ein von ihm konzipiertes Netzwerk-Projekt: *Kunst&Politik* (1989–96). Gemäß seiner ablehnenden Haltung gegenüber Spekulationen und Projektionen aller Art verwendet er hier historisch gesichertes Material: „Die Kulturpolitik der Nationalsozialisten thematisierend, arbeitet *Kunst&Politik* vor allem daran, kulturelle Koordinaten ausfindig zu machen, die eine politisierte Ästhetik entwarfen. (...) Anhand der niemals realisierten ‚Führersammlung‘ werden soziopolitische wie ökonomische Aspekte, aber

auch Aspekte der Macht skizziert, die Sammlungen als eine Form der Aneignung und Einverleibung entlarven. Somit werden Mechanismen anschaulich gemacht, denen Kunst in ihrer Geschichte ständig ausgesetzt war und ist, was in der (Kunst)(Geschichts-)Betrachtung aber oft völlig ausgeblendet bleibt ...“¹²

76 Airplanes (1984f) fliegen, formiert zu einer zwölf Meter durchmessenden Weltkarten-Ellipse, kreuz und quer über die Ausstellungswand. Die diesmal lautlosen, weil ohnehin sichtbaren Düsenjäger sind selbst gebaute, mit Zeitungspapier, Comics und schwarzem Japanpapier collagierte Modellflugzeuge der Spielzeugindustrie.

Noch rasch ein Link vom materiellen in den elektronischen (Kunst)Raum, Robert Adrian X anno 1982: „... aber wir können wenigstens versuchen, Wege zu entdecken, wie man menschliche Inhalte in die kommerziell/militärische Welt einfließen lassen kann, die in diesem elektronischen Raum schwebt. Und hier liegt traditionellerweise die Stärke der Künstler – im Entdecken neuer Wege, Medien und Materialien zu verwenden, im Erfinden neuer und widersprüchlicher Bedeutungen für bestehende Organisationen und Systeme, und im Untergraben von sich selbst dienenden Machtstrukturen im Interesse fast aller Künstler, die von elektronischer Telekommunikation Gebrauch machen, (versuchen) in einem elektronischen Raum einen menschlichen Sinn zu finden.“¹³

¹¹ James D. Campbell: *Robert Adrian X. Dematerializing Media(tions)*, in: C Magazine #20, Winter 1989, S. 66-69.

¹² Robert Adrian X. *Kunst und Politik/A Network Sculpture*, Ars Electronica 1996. http://futurelab.aec.at/homepage/show_pro.asp?pid=12. Vgl. Die Website *Kunst&Politik*, mit Texten von Reinhard Braun: http://residence.aec.at/rax/KUN_POL/UND/undmenu.html

¹³ Robert Adrian X, *Die Welt in 24 Stunden*, in: Gottfried Hattinger/Christine Schöpf: Ars Electronica im Rahmen des internationalen Brucknerfests 1982, S. 145.

"In Adrian's work, private and public modes of thinking seamlessly interpenetrate as well – and even conscientiously – and it is precisely this interpenetration that inverts the one-sided process of art's mimesis of Mass Mediation. Adrian X's work hence avoids victimization by the media."¹¹

He goes off to the kitchen and fetches a couple of large mugs of filter coffee. We stay with the art world, cutting a broad swath across its political instrumentalisation. Regarding this latter topic, there is the network project, which he initiated, called *Art&Politics* (1989-96). In line with his customary critical attitude towards speculations and projections of all kinds, he was using reliably verified historical materials here. Harking back to the theme of the cultural policies of the Nazis, *Art&Politics* was mainly engaged in uncovering cultural coordinates that were used to design a politicised aesthetic. Based on the (in fact, never implemented) "Führer Collection", socio-political and economic aspects, but also aspects of power are sketched in, which unmask all collections as a form of acquisition and engorgement. In this way, mechanisms are exposed, which the arts have always been subjected to in the course of their history, and still are, a fact which is rarely if indeed at all spot-lighted in art-historical surveys.¹²

76 Airplanes, Montreal 1985

76 Airplanes (1984f) are flying across an elliptical world map measuring 12 meters, criss-crossing the exhibition wall. These soundless but this time clearly visible jet planes are model aeroplanes from the toy industry that have been personally glued together and collaged with pages of newspapers, comic books and black rice paper.

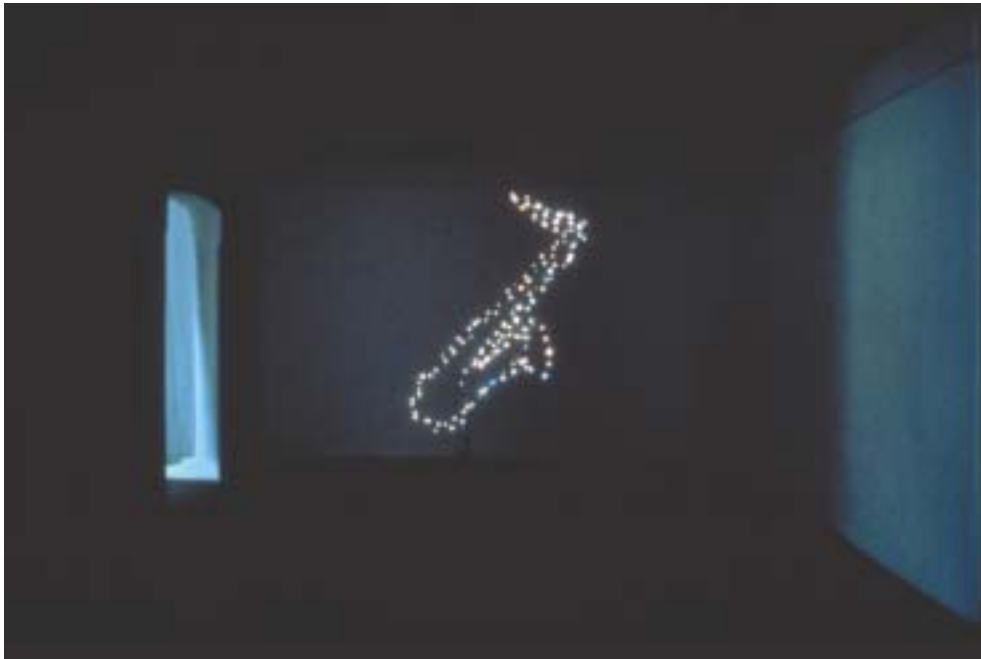


And a quick link before we go from the material to the electronic (art) space, from Robert Adrian X, writing in the year 1982: "... but we can at least try to discover ways to insert human content into the commercial/military world floating inside this electronic space. And this is where artists are traditionally strong ... in discovering new ways to use media and materials, in inventing new and contradictory meanings for existing organisations and systems, in subverting self-serving power structures in the interest of nearly everyone. Artists using electronic telecommunications are trying to find human meaning in an electronic space."¹³

¹¹ James D. Campbell, *Robert Adrian X. Dematerializing Media(tions)*, in: C Magazine #20, Winter 1989, pp. 66-69.

¹² Cf Robert Adrian X. *Kunst und Politik [Art and Politics]/A Network Sculpture*, Ars Electronica 1996, http://www.futurelab.aec.at/homepage/show_pro.asp?pid=12; cf http://residence.aec.at/rax/KUN_POL/UND/undmenu.html (texts by Reinhard Braun).

¹³ Robert Adrian X, *The World in 24 Hours*, in: Gottfried Hattinger/Christine Schöpf: Ars Electronica 1982, english: p. 155, and Timothy Druckrey (ed.), in: *Facing the Future*, Cambridge: MIT Press, 1999, p. 346.



Blue, ca. 1982. Installation, Modern Art Galerie Wien



Arcs, 1977. Wandcollage, Seidenpapier, Acrylfirnis, collagiert / wall tissue paper collage, acrylic varnish



Modern Art II (Spiral), 1982-84. 22teilige Wandinstallation / 22 part wall installation



O.T. / Untitled (Triptych), 1973-74. Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas



Dancers, 1989. Spiegelfolie / mirror plastic

Timothy Druckrey

Absurditäten und Widersprüche ... Signale und Rauschen: Rückkoppelungen aus der Alten und der Neuen Weltordnung

I.

In der ersten Zeit nach den schockierenden Anschlägen vom 11. September 2001 hagelte es entschlossene Erklärungen, in denen das „Ende des moralischen Relativismus“, das Ende der Moderne, das Ende der Unschuld, das Ende des Terrorismus, das Ende des Unilateralismus und häufig das „Ende der Ironie“ verkündet wurden. Deren Ende ist freilich schon so oft vorausgesagt worden, dass Mark Twains altes aphoristisches Diktum, wonach die Nachrichten von seinem Tode stark übertrieben seien, neuerlich zu gesellschaftlicher Geltung kommt.

Einer der lachhaftesten Vorstöße auf diesem Gebiet wurde in einem Essay einer amerikanischen Kritikerin, *In Praise of Bad Art* („Lob der schlechten Kunst“), unternommen, worin die Meinung vertreten wurde, dass, als Susan Sontag die Camp-Kultur feierte und etwa zur gleichen Zeit Andy Warhol Suppendosen zur Kunst erhob, beide die einst verbotene Trennlinie zwischen Hoch- und Massenkultur überschritten hätten. Die Autorin spricht schadenfroh davon, dass „schlechte Kunst en vogue“ sei und „uns aus der Bruderschaft Picassos fortzuführen trachtet ...“ und taucht im Weiteren ins Absurde ab, wenn sie folgert, die Avantgarde sei „mittlerweile derart akzeptiert, dass selbst Duchamps Urinoir klassisch wirkt, was zu erklären hilft, weshalb nichts anstößiger wirkt als Durchschnittskunst und die Art Bilder, die Ihre Großmutter schätzte – kurz, die Kunst des hundertprozentig normalen Norman Rockwell ... des perfekten Symbols unserer Zeit.“ Um noch weiter Öl ins komische Feuer zu gießen, meint sie, dass „die heutigen Pop-Anhänger verrückt ernsthaft wirken – und das macht sie so zwingend.“¹

Natürlicherweise kommen Behauptungen vom Tod der Ironie oft im pompösen Ornat der Frömmerei, der moralischen Heuchelei oder reaktionären Ästhetik daher, die nur allzu oft Zeiten gesellschaftlicher Instabilität kennzeichnen. Und in der Tat ist als Wesensmerkmal der Ära nach dem 11. September eine Art frommer Ernsthaftigkeit im Schwange, die seltsam zwanghaft und ausgesprochen schwachbrüstig wirkt und ebenso sehr ein Zeichen von eifernder Selbstgerechtigkeit ist wie von wenig wahrscheinlicher Stabilität. Moderne und Postmoderne sind in einem hart an Verantwortungslosigkeit grenzenden kolossalen Umsturz des Denkens der Traumatisierung gewichen. Die Wendung „verrückt ernsthaft“ schlägt einen oxymoronischen Ton an, der gut zu der Lawine von unglücklichen Metaphern und abseitigen Deutungen in einer Zeit passt, in der die Grenzen zwischen Fakten und Fiktion in angestrengtem Sich-Haltung-Geben, gequälten Erzählweisen und angstvollen Animositäten von atemberaubend falschem Bewusstsein verschwimmen.

Wie sonst sollen wir uns einen Begriff von den erstaunlichen Wendungen machen, die sich durch den Versuch auszeichnen, dümmliche künstlerische Aspekte eines zweiten Jahrtausends wiederzugewinnen, dessen schiere Destruktivität mit einer bis dahin nie dagewesenen Unordnung einherging? Und obwohl die kumulativen Effekte der Moderne des 20.

¹ D. Salomon, *In Praise of Bad Art*,
New York Times, vom 26. 01. 1999.

Absurdities and contradictions ... Signals and Noise:
Feedback from the Old and New World Order

I.

In the aftermath of the shocking attacks of September 11 2001, have come a flurry of determined declarations marking the “end of moral relativism”, the end of modernity, the end of post-modernity, the end of innocence, the end of terrorism, the end of unilateralism, and, frequently, the “end of irony.” Indeed this end has been predicted so many times that the old Mark Twain aphorism suggesting that reports of his death were premature has come again into the social sphere.

One of the most ludicrous ventures into this territory came from an American critic's essay *In Praise of Bad Art* suggesting that “when Sontag celebrated camp, and when Warhol, around the same time, elevated soup cans into art, they crossed the once-forbidden line separating high and low culture. Three decades later, the line is gone, and so is any sense of irony.” She speaks with glee about the “vogue for bad art” that “seeks to take us away from the Brotherhood of Picasso ...” and continues by plowing into absurdity saying, “by now, avant-garde art is so accepted that even Duchamp's urinal looks classical, which helps explain why nothing seems more outrageous than middlebrow art and the sort of pictures your grandmother savored – the art, in short, of 100 percent normal Norman Rockwell ... the perfect symbol of our times.” Adding more fuel to the laughable fire, she says, “today's pop devotees seem weirdly sincere – and that's what makes them so compelling.”¹

Of course, claims for the death of irony often come ornamented with the pompous forms of sanctimony, moral hypocrisy, or reactionary aesthetics that too often typify times of social instability. Indeed, a form of pious sincerity is rising to characterize the post 9.11 era in a way that seems oddly compulsive, distinctly feeble, and as much a signifier of anxious righteousness as it is one of unlikely stability. Modernism and Post-modernism have given way to traumatism in a colossal imaginative reversal bordering on irresponsibility. The phrase “weirdly sincere” strikes a kind of oxymoronic chord that supports the avalanche of unfortunate metaphors and outlandish interpretations in a time in which the boundaries between fact and fiction crumble in strained posturing, tortured narratives, and anguished animosities whose false-consciousness is breathtaking.

How else can we conceptualize the astonishing turns characterized by the attempt to retrieve inane artistic aspects of a second millennium whose sheer destructiveness was paralleled by unprecedented disorder. Yet though the cumulative effects of 20th century modernity is surely the topic for a massive reflection on an era that began with the split of the atom and ended with the cloning of life (twin events that radically poised “new” systems between reality and

1 D. Salomon, *In Praise of Bad Art*, New York Times, 1/26/99.

Jahrhunderts sicherlich das Thema für ein massives Nachdenken über eine Epoche abgeben können, die mit der Atomspaltung begann und mit dem Klonen des Lebens endete (Zwillingsereignisse, die als radikale Eckpunkte „neue“ Systeme zwischen Realität und Abbildung in sich schlossen), scheint dennoch eine Bestandsaufnahme der außergewöhnlichen Wechselbeziehung von Technologie und Kreativität eher geboten. Und wie selbst ein kursorischer Blick auf die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts bestätigt, waren die Fragen der Repräsentation mit dem Zusammenbruch deterministischer Materialität nicht so sehr erledigt, als sie vielmehr in Fluss gerieten, dynamisiert, zu Wahrscheinlichkeiten wurden. Im Aufruhr und Nachhall der Atomspaltung von 1905 verpuffte wie in einer Explosion jeglicher Begriff von absoluter Materie nebst sämtlichen Annahmen über Zeit und Raum. In der Kunst löste die Materie sich auf, wurde zertrümmert, prismatisch aufgespalten und destabilisiert. Im letzten Viertel des Jahrhunderts schließlich erfasste die Erosion die Wirklichkeit selbst, als deren computergenerierte Wiedergabe sich als Wirklichkeit ausgab. Und am Ende des Jahrhunderts schließlich wurde durch die Reduktion auf Algorithmen, die den sogenannten „Code des Lebens“ programmierten, das Leben selbst radikal dekonstruiert.

Diese dramatischen Umwälzungen spukten durch die Phantasie und Kunst des vergangenen Jahrhunderts; eines Jahrhunderts, in dem die vermuteten Begriffsmuster von Modernität durch ein Wirken von Wissenschaft, Politik und Technik unterhöhlt wurden, das die progressistische Agenda der Moderne selbst im Kern erschütterte. Bewertungen dieses Zustands werden auf vielerlei Gebieten unternommen, insbesondere aber im Werk von Bruno Latour in der Wissenschaftstheorie und T. J. Clark in der Kunstgeschichte. Latours *Wir sind nie modern gewesen* kommt unverblümt zur Schlussfolgerung:

„Niemand war je modern. Die Moderne hat nie begonnen. Es hat nie eine moderne Welt gegeben. Die Verwendung der Vergangenheitsform ist hier von Bedeutung, denn es handelt sich um eine Angelegenheit retrospektiven Empfindens, um eine Neubetrachtung unserer Geschichte. Ich sage nicht, dass wir in eine neue Ära eintreten, als Post-Postmodernisten; wir sind nicht mehr verpflichtet, uns an die Avantgarde der Avantgarde zu klammern, wir trachten nicht mehr danach, noch schlauer zu werden, noch kritischer, noch tiefer einzutauchen in die ‚Ära des Argwohns‘. Nein; stattdessen entdecken wir, dass wir nie angefangen haben, in die moderne Epoche einzutreten. Daher auch der Hinweis auf die lachhafte Behauptung, die postmoderne Denker stets begleitet: sie behaupten, nach einer Zeit zu kommen, die noch gar nicht begonnen hat.“²

Für Latour ist die Moderne kein „unfertiges Projekt“, sondern ein noch unerreichtes. Für T. J. Clark liegt sie im Problem der Kunst und der Ausdrucksform. In *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* schreibt er: „Weil die ‚Moderne‘, die der Modernismus prophezeite, endlich gekommen ist, sind die Darstellungsformen, die er ursprünglich auslöste, nunmehr unlesbar geworden (oder lesbar allenfalls unter irgendeinem wegwerfenden Phantasierubrum wie ‚Purismus‘, ‚Visualismus‘, ‚Formalismus‘, ‚Elitarismus‘ usw.) ... Der Modernismus ist heute unverständlich, weil er sich mit einer Moderne einließ, die noch nicht ganz da war. Der Postmodernismus hält die Ruinen dieser früheren Darstellungsweisen oder den Umstand, dass sie sich von unserem Standpunkt aus wie Ruinen ausnehmen, fälschlich für den Ruin der Moderne selbst – nicht erkennend, dass wir eben erst den Triumph der Moderne erleben.“³

Doch während diese kritischen Positionen einen Modernismus erklären, dessen gefährdete Begriffe in kritischen Studien zur zeitgenössischen Kunst ein Vakuum hinterlassen, mutiert die veränderliche Sphäre der Darstellung in einer oft nihilistischen Reaktion auf die

2 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press: Cambridge 1993, S. 47 [dt. *Wir sind nie modern gewesen*, Akademischer Verlag: Berlin 1995]

3 T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernity*, Yale University Press: New Haven 1999, S. 3.

representation), it is imperative that an accounting be made of the extraordinary relationship between technology and creativity. As even a cursory look at the history of 20th century art would confirm, the issues of representability did not collapse in the breakdown of deterministic materiality so much as they were thrown into flux, made dynamic, probable. In the upheavals and reverberations of the split of the atom in 1905, any notion of absolute matter exploded along with all the presumptions about time and space. In the arts, matter dissolved, was shattered, prismatic, and destabilized. By the last quarter of the century reality itself was eroding as computational rendering was substituting itself for reality. By the end of the century, life itself was radically deconstructed as it was reduced to algorithms programming the so-called “code of life.”

These dramatic transformations haunt the imagination and art of the last century, one in which the presumed tropes of modernity were eroding beneath interventions – scientific, political, or technological – that sundered the very notion of modernity’s progressive agenda. The assessment of this condition is sustained in various fields, but notably in the work of Bruno Latour (in science studies) and T. J. Clark (in art history). Latour’s *We Have Never Been Modern* is blunt in its conclusion:

“no one has ever been modern. Modernity has never begun. There has never been a modern world. The use of the past perfect tense is important here, for it is a matter of retrospective sentiment, of a rereading of our history. I am not saying we are entering a new era; post-post modernists; we are no longer obliged to cling to the avant-garde of the avant-garde; we no longer seek to be even cleverer, even more critical, even deeper into the ‘era of suspicion.’ No, instead we discover that we have never begun to enter the modern era. Hence the hint of the ludicrous claim that always accompanies postmodern thinkers; they claim to come after a time that has not even started!”²

For Latour modernity is not an “unfinished project”, but one unachieved. For T. J. Clark it is to be in the trial of art and expression. In *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* he writes: “It is because the ‘modernity’ which modernism prophesized has finally arrived that the forms of representation it originally gave rise to are now unreadable (or readable only under some dismissive fantasy rubric – of ‘purism’, ‘opticality’, ‘formalism’, ‘elitism’, etc.) ... Modernism is unintelligible now because it had truck with modernity not yet fully in place. Post-modernism mistakes the ruins of those previous representations, or the fact that from where we stand they seem ruinous, for the ruin of modernity itself – not seeing that we are living through modernity’s triumph.”³

But while these critical positions account for a modernism whose troubled tropes themselves leave a vacuum in critical studies of contemporary art, the shifting sphere of representation mutates in an often nihilistic response to staggering virtualization, to mystifications of collectivity, to networked utopias wrought by the vague visionaries of electronic culture.

Just consider the blissfully tele-topian tracts by Nicholas Negroponte (*Being Digital*), Raymond Kurzweil (*The Age of Spiritual Machines*), Hans Moravec (*Robots: Mere Machine to Transcendent Mind*), Stefan Helmreich (*Silicon Second Nature*), ... the list continues ... These ‘luminaries’, (Kurzweil even offers up nine

2 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge 1993, p. 47.

3 T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernity*, Yale University Press, New Haven, 1999, p. 3.

holpernde Virtualisierung, auf Mystifikationen von Kollektivität oder Vernetzungsutopien, wie sie die vage bleibenden Visionäre der elektronischen Kultur entwerfen.

Man denke nur an die beseligt tele-topischen Traktate von Nicholas Negroponte (*Total digital*), Raymond Kurzweil (*Homo s@piens*), Hans Moravec (*Computer übernehmen die Macht*), Stefan Helmreich (*Silicon Second Nature*), ... die Liste ließe sich fortsetzen ... Diese Koryphäen (Kurzweil führt zur Legitimation seiner salbungsvollen Ausführungen gleich neun Ehrendokorate an) stehen für eine aufkommende Generation von verblasenen Idealisten, die sich der Hoffnung hingeben, Spekulation und Marketing könnten für kritisches Denken – um nicht zu sagen Philosophie – eintreten. Allerdings rufen die weit hergeholt (oft dürftigen) und schockierend (wenn nicht schandbar) unphilosophischen Argumente und Widersprüche in diesen Büchern einem nachdrücklich in Erinnerung, dass Wissenschaft, Technik und Vernunft weit weniger im Einklang stehen, als zu hoffen wäre. Darüber hinaus bieten sie ein paar selbstgefällige Mutmaßungen über eine Zukunft, die wirken, als habe bei diesen Illusionen (man kann sie unmöglich Folgerungen oder Spekulationen nennen) hohler Futuristen mit dem Hang zu Voraussagen über die alltäglichen Segnungen der Künstlichkeit die Science Fiction Pate gestanden.

Vor ein paar Jahren machte Marvin Minsky auf einem Symposium unter dem Titel „Technology and the Rest of Culture“ in New York eine faszinierende Bemerkung. Als eine der vielen Koryphäen auf dem Podium (Langdon Winner, Leo Marx, Peter Gallison und andere) hielt er ein weitschweifiges, wirres Referat voller eifernder Übertreibungen. Die einschneidendste davon war eine fast beiläufige Charakterisierung des Verhältnisses von Wissenschaft und Kultur, die mich immer noch zusammenzucken lässt. Mitten in seiner Rede hielt er einen Augenblick lang inne und sagte dann: „Kultur ist ... bloß schlechte Wissenschaft.“

Es war ein schockierendes Stück O-Ton, das das ganze Ausmaß einer Krise erkennen ließ, die den Diskurs zwischen den vermeintlich unwissenschaftlichen Disziplinen von Philosophie, Soziologie oder Kunst verfolgt. Es war auf tückisch großartige Weise eine Diagnose – und also eine Enthüllung. Und doch kommt Minskys leichtfertige Anmerkung zu einem Zeitpunkt, da die „Triumphe des Verstandes“, die mit der Technokultur einhergehen, wieder im Vordergrund von Kulturstudien stehen. Für Minsky ist Kultur Versagen; das Versagen, sich den Legitimationen der wissenschaftlichen Methode zu beugen, einer technischen Meisterschaft, die sich als gesellschaftliche Logik maskiert, eine Art Systemideologie, die die Anfänge des dritten Jahrtausends beherrscht.

Just in dem Moment, da eine ernsthafte Debatte über die spezifische Rolle der Systemtechnologie in Gang kommt und analytische Ansätze bei Globalisierung, Seuchengefahr, Terror, Netzwerken, Identität, der Neudefinition des öffentlichen Raumes, spekulativen Technologien, die Wirklichkeiten programmieren oder Leben erschaffen und, an dieser Stelle am bedeutsamsten, die sogenannten „neuen Medien“ befördern, entdecken wir eine Rückzugsmöglichkeit in die „verrückte Ernsthaftigkeit“ der Saccharin-Ästhetik, des Todes der Ironie und des Versagens der Kultur, die mit der alpträumhaften Geschichte verbunden ist, aus der wir eben erst aufwachen – auch nach dem Weckalarm des 11. September.

honorary doctorates to legitimate his unctuous argument) represent an emerging generation of equivocal idealists bent on the hope that speculation and marketing can usefully stand as critical thinking – not to say philosophy. Yet the stretched (often insipid) and shockingly (if not disgracefully) un-philosophical arguments and contradictions in these books come as stark reminders that science, technology and reason are far less in sync than one would hope. Beyond this comes a smug set of assumptions about a future that makes science fiction seem the handmaiden of the delusions (to call them either deductions or speculations seems impossible) of empty futurists bent on predicting the quotidian benefits of artificiality.

A few years ago Marvin Minsky made a fascinating remark in symposium in New York called “Technology and the Rest of Culture”. Of the many luminaries on the panel (Langdon Winner, Leo Marx, Peter Gallison and others), Minsky gave a rambling, befuddled presentation filled with zealous exaggerations. The most glaring was an almost passing characterization to the relationship between science and culture that still makes me wince with anxiety. In the midst of his talk he paused for a moment and said: “Culture ... is just bad science.”

It was a shocking sound bite that revealed the scope of a crisis that haunts the discourse between the allegedly unscientific disciplines of philosophy, sociology, or art. It was diagnostic – and hence a sort of revelation – in the most insidiously grandiose way. Yet Minsky’s reckless (one assumes) comment comes while the “triumphs of reason” that come with technoculture are again in the forefront of cultural studies. For Minsky culture is failure, failure to heed the legitimations of scientific method, of technical mastery masquerading as social logic, a kind of systems-ideology that predominates the beginning of the 3rd millennium.



Parole, 1992

Just as serious debates emerge about the specific role of systems-technology finds analytical footing within globalization, contagion, terror, networks, identity, a reconceptualization of the public sphere, speculative technologies that will program realities or create life, and, most pertinently here, promote so-called “new media”, we find a retreat into the “weird sincerity” of saccharine aesthetics, the death of irony, and the failure of culture linked with the nightmarish history from which we are about to awake – even after the alarm of September 11.

II.

Die Medienkunst der vergangenen drei Jahrzehnte hat gezeigt, dass der Kampf um Darstellungsweisen, Technologie und Kreativität nicht die alleinige Domäne der Kultur-industrie war. Und obwohl Video in der öffentlichen Medienrezeption der 70er Jahre eine vorherrschende Stellung einnahm, wurde es zusehends verändert – durch die Einführung von Synthesizern (für Bild und Ton), von Computern und durch den Willen, in der Darstellung über die objektive bloße Aufzeichnung hinaus in Gebiete vorzustoßen, von denen sich die Konzernvermarkter nichts hatten träumen lassen. 1976 schrieb Gerd Roscher im Hamburger *Video Magazin*:

„Medienspezialisten sind darauf angewiesen, das notwendig vielfältige und differenzierte Instrumentarium (in apparativer und formaler Hinsicht) praktisch zu erproben und zur Diskussion zu stellen. Unabhängige Koordinationsstellen, Medienzentren, könnten hierfür der Ort sein. Darüber hinaus müßten in ihnen Aufnahme- und Wiedergabeapparaturen, solange sie nicht ‚sozialisierte Produktionsmittel‘ sind, verfügbar sein. Entsprechend den verschiedenen Produktionsmethoden sind neben der aktiven, von den Produzenten selbst durchgeführten Distribution, differenzierte Vertriebsmethoden zu entwickeln.

Medienzentren würden über ihre primäre Funktion hinaus ‚politisch interessante Organisationsmodelle abgeben‘, wenn es ihnen gelingt, auch Fragen gemeinsamer Berufspraxis im Aufbau eigener Gegeninstitutionen kollektiv zu diskutieren und durchzuführen.“⁴

Die Museen nahmen Video nur zögerlich zur Kenntnis (nicht anders als Computer – damals wie heute!), während die Szene ihr Publikum größtenteils an den Rändern fand, – an alternativen und experimentellen Veranstaltungsorten, die gewillt waren, Experimental-kunst, Installationen und partizipatorische Medien bei sich aufzunehmen. In diesem Sinne sollte sich Roschers Vorschlag von „Gegeninstitutionen“ als überlebenswichtig für künstlerische Praktiken erweisen, die sich später zu einem Gebiet mit eigenständigen Institutionen weiterentwickelten, die für die heutige starke Position der „Medienkunst“ verantwortlich zeichnen.

Aber es gab auch frühe Ausstellungen: Die bemerkenswertesten darunter waren *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (1968), von Pontus Hultén am Museum of Modern Art kuratiert, *Cybernetic Serendipity* (1969) am Institute of Contemporary Arts in London (Kuratorin: Jasia Reichardt) und *Elektra* (1983), von Frank Popper im Musée d'art Moderne de la Ville de Paris kuratiert. Das ehrgeizige Projekt *Elektra* kreiste um „Elektrizität und Elektronik in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts“ und war/ist ein Markstein für die begriffliche Aufnahme von Medien in den kreativen Prozess. Die Schau, die einen umfassenden Überblick über die Einbeziehung von Technik in die Kunst gab, reichte vom Futurismus und der faszinierten Begeisterung des Surrealismus für die Mechanisierung bis zu Sonia Sheridans „generativem Systemprogramm“. Poppers ausführliche Einleitung umreißt eine Reihe von relevanten Fragen und nachdenklichen Mutmaßungen:

„Was ist das Spezifische am Computer als kreatives Werkzeug und wie konnte die Kybernetik in das Gebiet der Kunst vordringen?

Die an diesen Problemen interessierten Künstler waren in der Lage, dreierlei Antworten zu formulieren. Eine Antwort widmet sich ganz der Verwendung von informationsverarbeitenden Maschinen mit künstlerischem Ziel; eine zweite sucht künstlerische und kybernetische Systeme in Übereinstimmung zu bringen; und die dritte Antwort bestreitet jede Notwendigkeit, mittels Computer oder Telekommunikationsgeräten etwas zu produzie-

⁴ Gerd Roscher, in: *Video-Magazin* 1/1976, Hamburg 1976.

II.

The media art of the past three decades has demonstrated that the battle for representation, technology and creativity was not only the terrain of the culture industries. And while video would predominate much of the public reception of media during the 1970s, it increasingly was inflected by the introduction of synthesizers (sound and video), computers and a willingness to push representation beyond sheer objective recording into territories unimagined by the corporate marketers. In 1976 Gerd Roscher wrote in *Video Magazin* (Hamburg):

"Media specialists will be called upon to develop and test the required set and carefully differentiated instruments (in both technical and formal respects), and to make them available for discussion. Independent co-ordinating bodies, or media centres, could offer a suitable forum for this, and it would be their task to provide open access to recording and playback facilities, until the day comes when these means of production are placed under social ownership. In response to the differentiation methods, it will also be necessary to devise suitable means of distribution, supplementing the direct channels used by the producers themselves.

Apart from their primary function, media centres would offer a 'politically interesting model of organization', provided that they succeed in discussing and collectively resolving the problems of professional collaboration in setting up institutions with an adversarial role ..."⁴

Museums only shyly acknowledged video (no less computers) into their programs (then and now!), while much of the field found its audience on the fringes – in alternative and experimental venues willing to accommodate experimental, installation, and participatory media. In this sense Roscher's proposal for an "adversarial role" was to prove essential in sustaining artistic practices that would evolve into an institutionally autonomous field that has largely been responsible for the current strong position of "media art".

But there were significant early exhibitions, most notably *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (1968), curated by Pontus Hultén at MoMA, *Cybernetic Serendipity* (1969) at the ICA in London curated by Jasia Reichardt, and *Elektra* (1983) curated by Frank Popper at the Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. The ambitious *Elektra* project revolved around the "Electricity and Electronics in the Art of the XXth century" and was/is a crucial marker in the conceptualization of media into the creative process. Looking comprehensively at the inclusion of technology into art, the show ranged from Futurism and Surrealism's fascinations with mechanization to Sonia Sheridan's "generative systems program". Popper's extended introduction outlines many relevant issues and thoughtful speculations:

"What is the specificity of the computer as a creative tool and how was cybernetics able to enter the field of art?"

The artists interested in these problems have been able to formulate three kinds of answers: One answer fully deals with the use of information processing devices with an artistic aim; a second seeks conformity between artistic and cybernetic systems; and a third answer denies the necessity of producing what is commonly called art by computer or any other telecommunications device but, on the

⁴ Gerd Roscher, in: *Video-Magazin* 1/1976, Hamburg 1976.

ren, was üblicherweise Kunst genannt wird, sondern sieht im Gegenteil ihre Hauptaufgabe in einer Neudefinition des gesamten Gebietes unseres ästhetischen Bewusstseins.“⁵

Klar erkennbar hatte sich ein neues Territorium erschlossen, das in der Folge von einem kleinen internationalen Grüppchen von Künstlern, Technikern und Kuratoren abgesteckt wurde, die bereit waren, sich experimenteller und antiinstitutioneller Kunst zu verschreiben. „Die ersten Anzeichen einer zukünftigen Entwicklung“, schreibt Dieter Daniels in *Medien Kunst Aktion: Die 60er und 70er in Deutschland*, dem ersten von vier wichtigen Bänden, die am Karlsruher Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe herausgebracht wurden, „kamen von einem Koreaner in Deutschland und einem Deutschen in New York.“⁶ Die Reihe der ersten Künstlergeneration, die dabei hervortrat, bildet den Kern auch noch der heutigen Videokunst – Wolf Vostell, Nam June Paik, Woody und Steina Vasulka, Valie Export, John Baldessari, Douglas Davis, Joan Jonas, Peter Weibel (neben vielen anderen). Ihnen allen gemeinsam war die Bereitschaft, Darstellung über die bloße objektive Abbildung auf bis dahin noch unbekannte elektronische Territorien voranzutreiben. Gleichmaßen Saboteure wie Erweiterer, radikalisierten sie ein Medium, das zwischen Vertraut- und Unvertrautheit, zwischen Narration und Performance, zwischen öffentlich und privat, zwischen Privatkanal und Rundfunk schwenken und oszillieren sollte. Binnen einem Jahrzehnt hat sich Video als Gerät, als Performance, als Erzählform, als Abstraktion, als Begriff, als Politik in einer Kultur eingebettet, die von der Unmittelbarkeit und der Ablehnung der Hierarchien des Rundfunks lebt. Diese Generation unternahm einen Anschlag auf die Repräsentation, bei dem die Dekonstruktion durch Feedback Ergänzung fand. Kunst und Medien fanden in einer neuen Begriffsbildung von Präsenz, Identität, Kommunikation zusammen und wurden in Position gebracht für ein Rendezvous mit der Kybernetik, mit Computern, Satelliten und Netzwerken, das die Schaltkreise schloss und ein System hochstartete, das bis zum heutigen Tag läuft.

III.

„In der alten flachen Welt der 60er-Jahre konnte man unbequeme Ideen und nicht-konsumorientierte Gesellschaften beiseite schubsen, wenn auch nicht von der Kante des Planeten, so an den äußersten Rand. Die kugelförmige Welt McLuhans aber hat bekanntlich keine Außenränder oder Kanten – oder auch Mittelpunkte –, alles, was wirklich zählt, sind Verbindungen und Zwischenräume. Die vorherrschenden Industriegesellschaften und das, was von der Alten Welt noch übrig und seit langem gewohnt ist, sich selbst im Mittelpunkt einer Scheibe zu sehen, sind nun genötigt, die Oberfläche einer Kugel mit Kunst und Ideen und Kulturen aller Art zu teilen, die man weit weg am Rande glaubte.“⁷

Während Globalisierung das Modewort für ein homogenisiertes System geworden ist, in dem Konzernmacht ihr „freundliches“ Gesicht im „globalen Dorf“ gefunden hat, wurde „Imperium“ zum gängigen kritischen Bild, in dem durch globale Lenkung und Weltwirtschaften, die ein „Regime“ extraterritorialer „Herrschaft über die globale Sphäre“ errichten, alte Formen des Imperialismus verlängert werden. In dieser Sphäre „wird Macht durch Maschinen ausgeübt, die direkt Gehirne (in Kommunikationssystemen, Informationsnetzen etc.) und Körper (im Sozialsystem, überwachten Aktivitäten etc.) auf einen Zustand der autonomen Entfremdung von jedem Lebensgefühl und dem Verlangen nach Kreativität hin organisieren.“⁸

5 Frank Popper, *Elektra*, Paris: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris 1983, S. 64.

6 Rudolf Frieling, Dieter Daniels, *Medien Kunst Aktion: Die 60er und 70er Jahre in Deutschland*, Springer Verlag: Wien 1997, S. 5.

7 Robert Adrian, *Globalism*, in: *L'ART EST INUTILE*, Bregenzer Kunstverein, Bregenz 1992, S.184.

8 Michael Hardt und Toni Negri, *Empire*, Harvard University Press: Cambridge 2000, S. 19.

contrary, sees their main role as a redefinition of the entire field of our aesthetic awareness.”⁵

Clearly a new territory had been opened and was to be sustained by a small international group of artists, engineers, and curators willing to endorse experimental and often anti-institutional art. “The first signs of a future development”, writes Dieter Daniels (in *Medien Kunst Aktion: Die 60er und 70er Jahre in Deutschland*, the first of four important volumes produced at the ZKM), “came from a Korean in Germany and a German in NY”.⁶ The range of artists emerging in the first generation forms the core of even the current vogue for video art – Wolf Vostell, Nam June Paik, Woody and Steina Vasulka, Valie Export, John Baldessari, Douglas Davis, Joan Jonas, Peter Weibel (amongst many others). All shared a willingness to push representation beyond sheer objective recording into yet unfamiliar electronic territories. As much sabotage as extension, they radicalized a media that was to swerve and oscillate between familiarity and defamiliarity, narrative and performance, public and private, broadcast and transmission. Within a decade video as apparatus, video as performance, video as narrative, video as abstraction, video as concept, video as politics, had embedded itself in a culture thriving on immediacy and the rejection of the hierarchies of broadcast. This generation led an assault on representation in which deconstruction was supplemented by feedback. Art and media were joined in a reconceptualization of presence, identity, communication and were poised to rendezvous with cybernetics, computers, satellites, and networks that closed the circuits and booted a system that persists to this day.



Surveillance/Überwachung II, 1981

III.

“In the old flat world of the 60’s awkward ideas and non-consumerist societies could be pushed, if not exactly off the edge of the planet, at least to its perimeter. But McLuhan’s spherical world has, notoriously, no perimeters or edges – or even centres – all that really matters are connections and the spaces between. Dominant industrial societies and what is left of the old art-world, long accustomed to perceiving themselves to be at the centre of a disk, are now obliged to share the surface of a globe with all kinds of art and ideas and cultures that were thought to be safely on the rim.”⁷

While globalisation has become the buzz-word for a homogenized system in which corporatism found it’s “friendly” face in the “global village”, “empire” has become the hip critical trope in which old forms of imperialism are extended through world governance and world economies enveloping a “regime” of extra-territorial “command over the global sphere”. In this sphere, “power is exercised through machines that directly organize the brains (in communications systems, information networks, etc.) and bodies (in welfare systems, monitored activities, etc.) toward a state of autonomous alienation from the sense of life and the desire for creativity.”⁸

5 Frank Popper, *Elektra*, Paris, Musée d’art Moderne de la Ville de Paris, 1983 p. 64.

6 Rudolf Frieling, Dieter Daniels, *Medien Kunst Aktion: Die 60er und 70er Jahre in Deutschland*, Springer Verlag: Wien 1997, S. 5.

7 Robert Adrian, *Globalism, L’ART EST INUTILE*, Bregenzer Kunstverein, Bregenz, 1992, unpaginated.

8 Michael Hardt and Toni Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, 2000, pp. 19, 23.



In diesem System „erfordert es einigen Mut“, schreibt Armand Mattelart in seinem Essay *Against Global Inevitability*, „sich Alternativen zur bestehenden Ordnung auszudenken und darauf zu beharren, die Frage nach der Demokratisierung von Kommunikation in all ihren Verzweigungen zu stellen.“⁹ Unsere Verantwortung besteht vielleicht nicht so sehr darin, die Maschine abzuschalten, als darin, sie umzuprogrammieren, die Annahme zu durchbrechen, Kreativität in den Medien, im Netz, im Web sei bloß eine Ausgeburt des Computers, der Software oder der Telekommunikationsindustrie. Ebenso wenig können wir fortfahren, unsere Beurteilungen rückwärts in eine Kunstwelt zu erstrecken, die weiterhin die endlosen Legitimationskrisen der Kunst als Symptom der unzähligen Irrtümer der modernistischen Kultur billigt, oder auf leichtfertig wackelige Annahmen, wonach die neuen Medien nur logische Abkömmlinge von Video, Performance oder Installationskunst sind, oder auf bereits bis zum Überdruß gehörte Behauptungen, dass das World Wide Web das einzige künstlerische Neuland darstelle. Stattdessen müssen wir uns auf die Arbeiten von mehreren Generationen einstellen, die in ihren künstlerischen Praktiken die Relevanz der Medien als fundamentales Element der Kunst des 20. Jahrhunderts erfasst und die eine Konfrontation mit einer elektronischen Kultur als zentral erkannt haben, in der Technologien – insbesondere Computer und Netzwerke – zu einer Erweiterung der Sinne (um McLuhans Metapher zu gebrauchen) geführt und so eine weitreichende Alternative zu einer zunehmend vom Solipsismus faszinierten Kunstszene aufgezeigt haben.

IV.

Robert Adrians künstlerische wie theoretische Interventionen in den Sphären von Kunst und Medien gehen quer durch viele der „neuen Medien“ der letzten Jahrzehnte. Sein umsichtiger Zugang hat eine Reihe von Werken hervorgebracht, die die Geschichte der Modernismen des vergangenen Jahrhunderts und ihre Auswirkungen ihrer Folgezeit widerspiegeln.

„Es schien“, schreibt er, „als würde die Kunst – oder zumindest die Malerei – die ganzen 70er-Jahre hindurch fragmentiert, in ihre Bestandteile zersplittert: Der Akt des Malens wurde als Performance dargestellt; Video befasste sich mit dem Erzählen, die Photographie mit der Illusion, das gemalte Objekt wurde zum Thema seiner selbst, während Inhalte in konzeptuellen Texten oder Manifesten entmaterialisiert wurden. Minimal Art, Konzeptkunst, Mail Art, Performance, Medienkunst, analytische Kunst drängelten und überschritten sich in einer kaleidoskopischen Vielfalt von gegenläufigen Geschichten und möglichen Zukunftsentwicklungen. Wenn man alle diese unterschiedlichen Fragmente als grundlegende Elemente der Malerei ansähe, dann fiel es einem leicht, die formale Beschäftigung mit dem physischen Gegenstand aufzugeben und zu versuchen, einige der Aspekte wiederzufinden, die ich so rigoros weggelassen hatte.“¹⁰

Tatsächlich funktioniert das Inventar an Techniken, das Adrian benutzt, im Austausch zwischen flüchtigem Ikonoklasmus, parodistischer Modernität und „Low-Tech-Telekommunikation“. 1979/80 wurde das in den Projekten *Surveillance* und *Modern Art (I-IV)* augenfällig. Im Wechselspiel zwischen der Sichtbarkeit der öffentlichen Sphäre und den visuellen Tropen der Kunst des 20. Jahrhunderts setzt die Arbeit eine Debatte zwischen den Geboten beider als Zeichen von Beschränkung und Diskurs, gewöhnlicher Kultur und hoher Kunst in Gang. Dieses Gegensatzpaar reicht als durchgängiges Element seiner Arbeit bis in

⁹ Armand Mattelart, *Against global inevitability*, in: Key issues in Global Communications 2/99, o. S.

¹⁰ Robert Adrian, *Interview*, in: Robert Adrian X. Katalog Kunsthalle Wien, Wien - Bozen: Folio 2001, S. 58.

In this system, "it requires some courage", writes Armand Mattelart in his essay, *Against Global Inevitability*, "... to conceive of alternatives to the existing order and to persevere in raising the question of the democratisation of communication in all its ramifications."⁹ Our responsibility is perhaps not so much to turn the machine off, as it is to reprogram it, break the assumption that creativity in the media, net, or web is merely the brainchild of the computer, software, or telecommunications industry. Nor can we continue to extend our assessments back into an art world that continues to endorse the endless "legitimation crises" of art as a symptom of modernist culture's endless errors, on recklessly tottering assumptions that "new media" is merely the logical offshoot of video, performance, or installation art, or on already wearisome suppositions that the world wide web represents the only artistic frontier. Instead, we need to reckon with the work of several generations whose artistic practices grasped the relevance of media as a fundamental element of 20th century art and as pivotal for a confrontation with an electronic culture in which technologies – computers and networks in particular – extended the senses (in McLuhan's metaphor) and that presented a far-reaching alternative to an art scene increasingly fascinated with solipsism.



IV.

Robert Adrian's interventions (both artistic and theoretical) into the spheres of art and media traverse many of the "new medias" over the last decades. His judicious approach has left a series of works that reflect on the history of last century's modernisms and with the consequences of its aftermath.

"It seemed" he writes, "that art – or at least painting – was fragmenting, splitting into its components all through the 70's: the act of painting was being played out as performance; video was dealing with narrative; photography with illusion; the painted object was turned into its own subject matter while subject matter dematerialised into conceptual texts or manifestos. Minimal art, conceptual art, mail art, performance art, media art, analytical art jostled and overlapped in a kaleidoscopic array of conflicting histories and possible futures. Viewing all these different fragments as the basic elements of painting made it easy to abandon the formal preoccupation with the physical object and try to recover some of the aspects that I had been so rigorously omitting."¹⁰

Indeed the array of techniques that Adrian uses work in the reciprocity between fugitive iconoclasm, parodic modernity, and "low tech telecom." By 1979/80 this was evident in the projects *Surveillance* and *Modern Art (I-IV)*. Criss-crossing between the visibility of the public sphere and the visual tropes of 20th century art, the works provoke a debate between the imperatives of both as signifiers of containment and discourse, ordinary culture and high art. The opposition stands as a continuing element of his work into the present. Gritty black and white video

Surveillance/Überwachung I,
Video mit Karl Kowanz 1979



⁹ Armand Mattelart, *Against global inevitability*, Key issues in Global Communications 2/99. unpaginated.

¹⁰ Robert Adrian, *Interview*, in: Robert Adrian X, Kunsthalle Wien, Wien-Bozen: Folio 2001, p. 59

die Gegenwart. Grobkörniges Schwarzweiß-Video (mit seinen Anklängen von Authentizität), Vorbote einer allgegenwärtigen Überwachungsökonomie, verließ das geschlossene Alternativsystem der Galerie (in Arbeiten von Naumann, Acconci, Weibel), um einer gesellschaftlichen Welt entgegenzutreten, in der Interventionen in zunehmend regulierten Räumen stattfanden. Das Private und das Öffentliche gingen ineinander über, und die sich wiederholenden Bilder von Adrian mit dem weißen Hut in *Surveillance I* (1979) werden zu Akzenten in dem panoptischen Raster. Seiner Strategie nach konzeptuell, flüchtig in seiner Kurzlebigkeit (außer

als Dokumentation), klinkte *Surveillance* sich in die „Low-Tech“-Sozialsphäre ein, in der eine bewusste Präsenz alle Annahmen von Passivität oder Machtlosigkeit über den Haufen werfen und sich gleichzeitig über die lähmende Sichtbarkeit der reinen Observation mokieren kann. *Modern Art (I-IV)*, das bis 1991 ging, verlief auf einer verwandten Schiene, auf der die Ökonomie wiederkehrender Symbole in der Hochkultur-Kunst in eine Untersuchung der satirischen Wiederholungen der Pop Art eingeht – Minimalismus begründet im dadaistischen Readymade. Schon 1976 hatte er in *Meta Objects* geschrieben, dass „das Readymade in den frühen 60er-Jahren wieder auftauchte und zu einer der einflussreichsten Kräfte in der zeitgenössischen Kunst wurde. Es kam zuerst in den Arbeiten und in der Theorie der Minimalisten zum Vorschein, und im darauffolgenden Jahrzehnt war sein Einfluss in den meisten der nachkommenden neuen Formen präsent, die sich seiner Merkmale bedienten, um von

neuem die Natur des Kunstwerks zu untersuchen. Bis vor kurzem befassten sich die meisten neuen Arbeiten mit einer Untersuchung des Begriffs vom Kunstkontext, im Mittelpunkt stand dabei die Konzeptkunst und deren Varianten. Nun aber hat sich das Interesse auf das Problem der Intention verlagert, und eines der Hauptbetätigungsgebiete ist die sogenannte ‚Neue Malerei‘.“¹¹

Anfang der 80er Jahre wurden die Experimente mit Fernsehen und Video auf Computer und Netzwerke ausgeweitet. Douglas Davis' *Documenta 6 Satellite Telecast* (zusammen mit Paik und Beuys, 1977), Roy Ascotts *Terminal Art* (1980), *Mobile Images* (nunmehr das *Electronic Café*), *Hole in Space* (1980) und Adrians Teilnahmen an *Interplay* (1978), an *Artists' Use of Telecommunications Conference*, *Die Welt in 24 Stunden* (1982) und *Telephone Music* (1983) sowie die Bildung der Gruppe Blix (1983) standen für eine bahnbrechende Veränderung, durch die Vernetzung und Slow-Scan-Videoübertragung in Territorien vordrangen, die letztendlich Bertolt Brechts Aufruf von 1932 umsetzen sollten, aus dem Radio einen Kommunikationsapparat zu machen:

„Und um nun positiv zu werden, das heißt, um das Positive am Rundfunk aufzustöbern, ein Vorschlag zur Umfunktionierung des Rundfunks: Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat umzuwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müßte demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren. Deshalb sind alle Bestrebungen des Rundfunks, öffentlichen Angelegenheiten auch wirklich den Charakter der Öffentlichkeit zu verleihen, absolut positiv.“¹²



Modern Art IV, 1991

11 Robert Adrian, *Meta Objects*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, und Galerie nächst St. Stephan, Wien, 1976, o. S.

12 Bertolt Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*, Rede über die Funktion des Rundfunks, in: ders., *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 18, *Schriften zur Literatur und Kunst I*, Frankfurt: Suhrkamp 1967, S. 129.

(with its intimations of authenticity), harbinger of an omnipresent surveillance economy, left the alternative and closed system of the gallery (in works by Naumann, Acconci, Weibel), to face a social world in which interventions were performed within increasingly regulated spaces. Private and public were merged, the repeating images of the white-hatted Adrian, in *Surveillance I* (1979) becomes punctuation in the panoptic grid. Conceptual in its strategy, fugitive in its transience (except as documentation), *Surveillance* tapped into the 'low tech' social sphere in which conscious presence itself can overturn assumptions of passivity or powerlessness while simultaneously mocking the deadening visibility of mere observation. *Modern Art (I-IV)*, that continued until 1991, marks a related trajectory in which the 'recurring' symbolic economy of high art is joined within an investigation of the satirical repetitions of Pop art, Minimalism as grounded in the Dadaist ready-made. Already by 1976 he had written, in *Meta Objects* that "the ready-made reemerged in the early sixties to become one of the most influential forces in contemporary art. It first surfaced in the work and theory of the Minimal artists and in the following decade its influence has been present in most of the subsequent new forms that have used its criteria to re-examine the nature of artworks. Until recently, most of the new work has been engaged in an exploration of the notion of art context, centered on conceptual art and its variants. But now there has been a shift in interest to the problem of intention, and one of the main fields of activity is the so-called 'New Painting'." ¹¹

By the early 80s the experiments with television and video were to be extended into computers and networking. Douglas Davis's *Documenta 6 Satellite Telecast* (with Paik and Beuys) (1977), Roy Ascott's *Terminal Art* (1980), *Mobile Image's* (now the Electronic Café), *Hole in Space* (1980), and Adrian's participation in *Interplay* (1978), his participation in *Artists' Use of Telecommunications Conference*, *The World in 24 Hours* (1982), *Telephone Music* (1983), and formation of the group Blix (1983), represented a pivotal transition in which networking and slow-scan video transmission broke into territories that would ultimately fulfill Brecht's 1932 appeal in *Radio as an Apparatus of Communication*:

"So here is a positive suggestion: change this apparatus over from distribution to communication. The radio would be the finest possible communication apparatus in public life, a vast network of pipes. That is to say, it would be if it knew how to receive as well as to transmit, how to let the listener speak as well as hear, how to bring him into a relationship instead of isolating him. On this principle the radio should step out of the supply business and organize its listeners as suppliers. Any attempt by the radio to give a truly public character to public occasions is a step in the right direction." ¹²



Telephone Music, 1983
Berlin
Wien
Budapest

11 Robert Adrian, *Meta Objects*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, and Galerie nächst St. Stephan, Vienna, 1976, unpaginated.

12 Bertold Brecht, *Radio as an Apparatus of Communication*, On-line version, unpaginated.

Adrians Anmerkungen zu *Die Welt in 24 Stunden* (bei der Ars Electronica 1982) führen Brechts Bestrebungen in der Ära der Telekommunikation und der Netzwerke weiter: „Und hier liegt traditionellerweise die Stärke der Künstler – im Entdecken neuer Wege, Medien und Materialien zu verwenden, im Erfinden neuer und widersprüchlicher Bedeutungen für bestehende Organisationen und Systeme, und im Untergraben von sich selbst dienenden Machtstrukturen im Interesse fast aller Künstler, (versuchen) die von elektronischer Telekommunikation Gebrauch machen, in einem elektronischen Raum einen menschlichen Sinn zu finden.“¹³ Das Projekt, bei dem Slow-Scan-Video, Fax, Computer-Timesharing und Tonübertragungen zum Einsatz kamen, verband eine Vielzahl von Schauplätzen (Linz, Wien, Bath, Amsterdam, Frankfurt, Pittsburgh, Toronto, San Francisco, Vancouver, Sydney, Tokio, Honolulu, Florenz, Istanbul, Athen u. a.) zu einem Künstlernetzwerk, das sich auf eine Weise präsentierte und austauschte, die heute alltäglich wirkt, damals aber logistisch kühn und künstlerisch radikal war.

Von allem Anfang an entwickelte die Medienkunst kreative Diskurse, die im Wesentlichen eine Beziehung zu Kommunikation, Identität, Intimität, Narration und Gesellschaftspolitik definierten – von den alternativen Räumen der 60er Jahre bis zur Immaterialität des Cyberspace. Diese Geschichte dokumentiert sich in Experimenten und Interventionen und legte eine eigenartige elektronische Grundlage, auf der gesellschaftliche Fragmentierung, nomadische Kritik, die Gender- und die sogenannte Post-Gender-Debatte und Identitätspolitik sich mit kritischen Kunstpraktiken verbinden, die von der Infosphäre bis zur Aneignung von Technologie unter jederlei Aspekt sozialer Interaktion reichen. Und obwohl die Historie der Telekommunikation eine andere Geschichte ist, brach *Die Welt in 24 Stunden* den weitgefächerten Aktivitäten Bahn, die später im Netzwerk der Bulletin Board Systems und in zahllosen Telekommunikationsarbeiten (Van Gogh TV, Art+Com, Peter Weibel, Paul Sermon, The Electronic Café, neben vielen anderen) florierten, und es steht letztlich als momentane Vorwegnahme eines World Wide Web da, das ein Jahrzehnt danach

kam. Die Arbeit wurde oft als „bahnbrechend“ beschrieben, leitet sich aber dennoch klar von Medienkunst her, sowohl als eine nicht wegzudenkende Idee wie auch als gedanklicher Vorbote der net.art (mit all ihrer naiven Selbstpromotion), die die heutige Kunstszene dominiert.

In seinen Arbeiten und Schriften spielt Adrian eine bedeutende Rolle dabei, zum Schutz der Kunstszene (einschließlich der Medienkunst) vor Mystifikation und Übersteigerung die Funktion einer „Gegeninstitution“ zu übernehmen. Man verfolge seine Arbeiten von *Surveillance* und *Modern Art* bis hin zu *Picasso's Eye* (1993) oder *Green Light* (1994), und die Konsequenz darin zeigt sich

von selbst. Oszillierend zwischen einer durchgängigen Kritik des Modernismus des 20. Jahrhunderts und einer Praxis gemeinschaftlicher Telekommunikationsprojekte sondiert seine Arbeit Technologien, die Grenzen zwischen öffentlich und privat, die Tropen, die Trugschlüsse der Hyper-Theorie und die Potenziale einer Kommunikationssphäre, die weitenteils von der Warenwelt des Cyberspace in Beschlag genommen wurde.

Green Light,
Zeitgleich, Hall/Tirol 1984



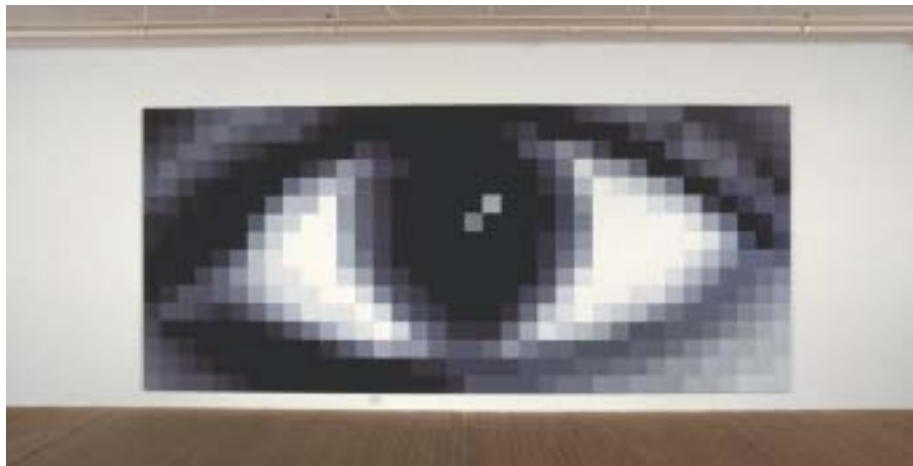
¹³ Robert Adrian, *Die Welt in 24 Stunden*, in: Katalog Ars Electronica 1982, S. 145.

Adrian's remarks on *The World in 24 Hours* (at Ars Electronica in 1982) carry Brecht's ambition to the telecommunication and networking era: "And this is where artists ... are traditionally strong in discovering new ways to use media and materials in inventing new and contradictory meanings for existing organizations and systems, in subverting self-serving power-structures in the interests of nearly everyone. Artists using electronic telecommunications are trying to find human meaning in an electronic space."¹³ Incorporating slow-scan video, fax, computer time-sharing, and sound transmission, the project connected multiple locations (Linz, Vienna, Bath, Amsterdam, Frankfurt, Pittsburgh, Toronto, San Francisco, Vancouver, Sydney, Tokyo, Honolulu, Florence, Istanbul, Athens ...) in an artists network that exchanged and performed in a form that now seems commonplace, but that, at the time, was logistically daunting and artistically radical.

From the outset, media art has evolved creative discourses and projects that have largely defined a relationship with communication, identity, intimacy, narrative, and social politics – from the alternative spaces of the 60s to the immateriality of cyberspace. This history is documented in experiments, and interventions and has provided an odd electronic foundation in which social fragmentation, nomadic criticism, gender (and so-called post-gender) discourse, and identity politics are linked with critical art practices ranging from critiques of the infosphere to the assimilation of technology in every aspect of social interactions. And though the history of telecommunications art is another story, *The World in 24 Hours* opened the floodgates for the broad activities that would burgeon on the network of BBSs, in innumerable telecommunication works (Van Gogh TV, Art+Com, Peter Weibel, Paul Sermon, The Electronic Café, among many others) and ultimately stands as a momentary invocation of a world wide web whose entry came a decade after a work often referred to as "pioneering", but that stands as distinctly within "media art" as both an indispensable idea and as a thoughtful harbinger for the net.art (even with all of its naïve self-promotion) that predominates the current art scene.

Adrian, in his works and writings, has played a significant role in sustaining the "adversarial" role in protecting the art scene (including media art) from mystification and hyperbole. Follow his works from *Surveillance* and *Modern Art* to *Picasso's Eye* (1993) or *Green Light* (1994) and the consistency is self-evident. Oscillating between a sustained critique of the 20th century modernism and a collaborative practice in telecommunications, his work probes the technologies, the boundaries between public and private, the tropes, the fallacies of hyper-theory, and the potentials of a communication sphere that have been largely appropriated by the malling of cyberspace.

Picasso's Eye, 1989/90



¹³ Robert Adrian, *The World in 24 Hours*, in Ars Electronica, 1982, Linz 1982, p. 145; cf. Timothy Druckrey (ed.), *Facing the Future*, MIT Press, Cambridge, 1999, p. 346.

Seine Beiträge reichen weit in die Net-Community, stets bereit, Grundannahmen zu untersuchen. Ein paar Beispiele:

„Der Cyberspace täuscht vor, dass die von uns gebauten Maschinen sich bald schon in einem Sprung von beinahe magischer Synergie von ihren Schöpfern freimachen und mittels der Kommunikationsnetze, die wir ihnen großzügigerweise einrichten, ein Universum oder eine Natur einer gänzlich neuen und anderen Ordnung errichten werden. Vielleicht haben sie das ja schon.“¹⁴

„Friedrich Kittler ist nicht der einzige Theoretiker, der erkannt hat, dass es absurd ist, von Medien (im Plural) zu sprechen, in einer Zeit, in der alle Medien – Print, Photographie, Tonaufnahmen, Film, Fernsehen, Radio, was immer – am Verschwinden sind, verschlungen vom Meta-Medium ‚Computer‘. Die Netz-Kunst könnte der erste (einzige?) Hinweis auf die Existenz dieses Meta-Mediums sein, das zur Gänze in einem einzigen Medium konzipiert, produziert, verbreitet, empfangen und archiviert wird: ‚vernetzte Computer‘. Die Netz-Kunst, oder irgend etwas in der Art, wird in dem neuen Paradigma aufblühen – bleibt abzuwarten, wie die traditionellen Kunstinstitutionen damit zurechtkommen. Das Spiel ist keineswegs vorbei, es beginnt gerade erst interessant zu werden.“¹⁵

„Manchmal hat man das Gefühl, das 20. Jahrhundert wird im schnellen Rücklauf rückwärts abgespielt ...“¹⁶

„Absurditäten und Widersprüche sind eher die Regel als die Ausnahme in der Rhetorik der neuen elektronischen Medien.“¹⁷

Nachsatz ...

Ob die Ironie sich tot gelaufen hat, ob die Moderne „unfertig“ ist oder nicht, ob Authentizität ein Rückzug ins „verrückt Ernsthafte“ ist, scheint weniger relevant als der Umstand, dass ernsthafte Überlegungen über Vergangenheit und Zukunft der Kunst sich aus Aktionen ablesen lassen, die ihre Präsenz verdeutlichen, ihre Beziehung zur sozialen Welt, ihre Transformationspotenziale, ihre Kontingenz, ihre Verbindung mit Maschinen, dem Gedächtnis, der Phantasie, der Gemeinschaft oder der Geschichte. Robert Adrians Befragungen von Kunst und Medien haben Bestand in einer Zeit, in der, wie Peter Weibel schreibt, „am Anfang und am Ende die autonome Welt der Apparate steht. ... Von Anfang an hat die Medienkunst sich dem Konzept von der Autonomie ihrer Welt, ihrer Werte und Gesetze verschrieben. In dieser Hinsicht ist sie Teil der Voraussetzungen, Geschichte und Zukunft der Kunst. Die Welt der Apparate als eine Welt für sich folgt nicht einfach der Logik des Modernismus, sie hat sich auch ihre eigenen Bedingungen und Zusammenhänge geschaffen ... Genauso ist die Medienkunst eine fortwährende [postmoderne] Neudefinition des Projekts der Moderne. Nicht-Identität, Kontext, Interaktivität, Betrachter haben Identität, Text, Geschlossenheit, Autor ersetzt. Dass dieser heroische Akt der Welt der Apparate auf Widerstand und Protest trifft, obwohl sie die Logik der Moderne begründet hat, der sie anhängt, lässt sich nur mit dem ideologischen Bann erklären, begründet durch die Angst des Menschen vor der Leere, die in der modernen Zivilisation und Kunst durch die Autonomie der Maschine und das Verschwinden einer vertrauten Realität entstanden ist.“¹⁸

14 Robert Adrian, *Infobahn Blues*, in: Arthur & Marilouise Kroker (Hg.), *Digital Delirium*, New World Perspectives: Montréal 1998 und www.ctheory.com (Artikel 21, 1995), Stand: November 2001.

15 Robert Adrian, *Nettime*, 14. 2. 2001.

16 Robert Adrian, *Nettime*, 29. 3. 1999.

17 Robert Adrian, *Infobahn Blues*, a. a. O.

18 Peter Weibel, *The Apparatus World – A World Unto Itself*, in: *Eigenwelt der Apparate-Welt: Pioneers of Electronic Art*, Ars Electronica: Linz 1992, S. 51.

His contributions range deeply into the net community in a continuing willingness to examine assumptions. A few examples:

"Cyberspace assumes that the machines we have built will soon, in some leap of almost magical synergy, break free of their creators to constitute, by means of the communications networks we are generously building for them, a universe or nature of an entirely new and different order. Perhaps they already have."¹⁴

"Friedrich Kittler is not the only theorist to have noticed that talking of media (in the plural) is absurd at a time when all the media – print, photography, sound recording, film, television, radio, whatever – are disappearing, being devoured by the meta-medium 'computer'. Net art may be the first (only?) evidence of the existence of this meta-medium, being conceived, produced, distributed, received and archived entirely within a single medium: 'networked computers'.

Net art, or something like it, will thrive in the new paradigm – it remains to be seen how the traditional art institutions will cope. Far from being over, the game is just beginning to get really interesting."¹⁵

"Sometimes it feels as if the 20th Century is being played backwards in fast rewind ..."¹⁶

"Absurdities and contradictions are the rule rather than the exception in the rhetoric of the new electronic media."¹⁷

Coda ...

If irony has run its course, if modernity is or is not "incomplete", whether authenticity is a retreat into the "weirdly sincere", seems less relevant than the fact that serious deliberations on the past and future of art can be conceptualized in actions that account for its presence, its relationship to the social world, its transformative potentials, its contingency, its links with machines, with memory, imagination, community, or history. Robert Adrian's interrogations of art and media stands firmly in an era in which, as Peter Weibel writes

"autonomous world of the apparatus stands at the beginning and at the end ... From the outset media art endorsed the concept of autonomy of its world, its values and laws. In this respect it is part of the prerequisites, history and future of art. The world of the apparatus as a world of itself does not just follow the logic of modernism, it has also created its conditions and context. ... By the same token, media art is a continual [postmodern] redefinition of the project of modernity. Non-identity, context, interactivity, observer, have replaced identity, text, closure, author. That this heroic art of the apparatus world meets with resistance and protest, even though it has founded the logic of the modernity to which it adheres, can only be explained by the ideological ban motivated by man's fears of the void created in modern civilization and modern art by the autonomy of the machine and the disappearance of a familiar reality."¹⁸

14 Robert Adrian, *Infobahn Blues*, in: Digital Delirium, Arthur & Marilouise Kroger (ed.), New World Perspectives, Montréal 1998 and www.ctheory.com (Article 21, 1995), quotation in November 2001.

15 Robert Adrian, posted on Nettime, 2/14/01.

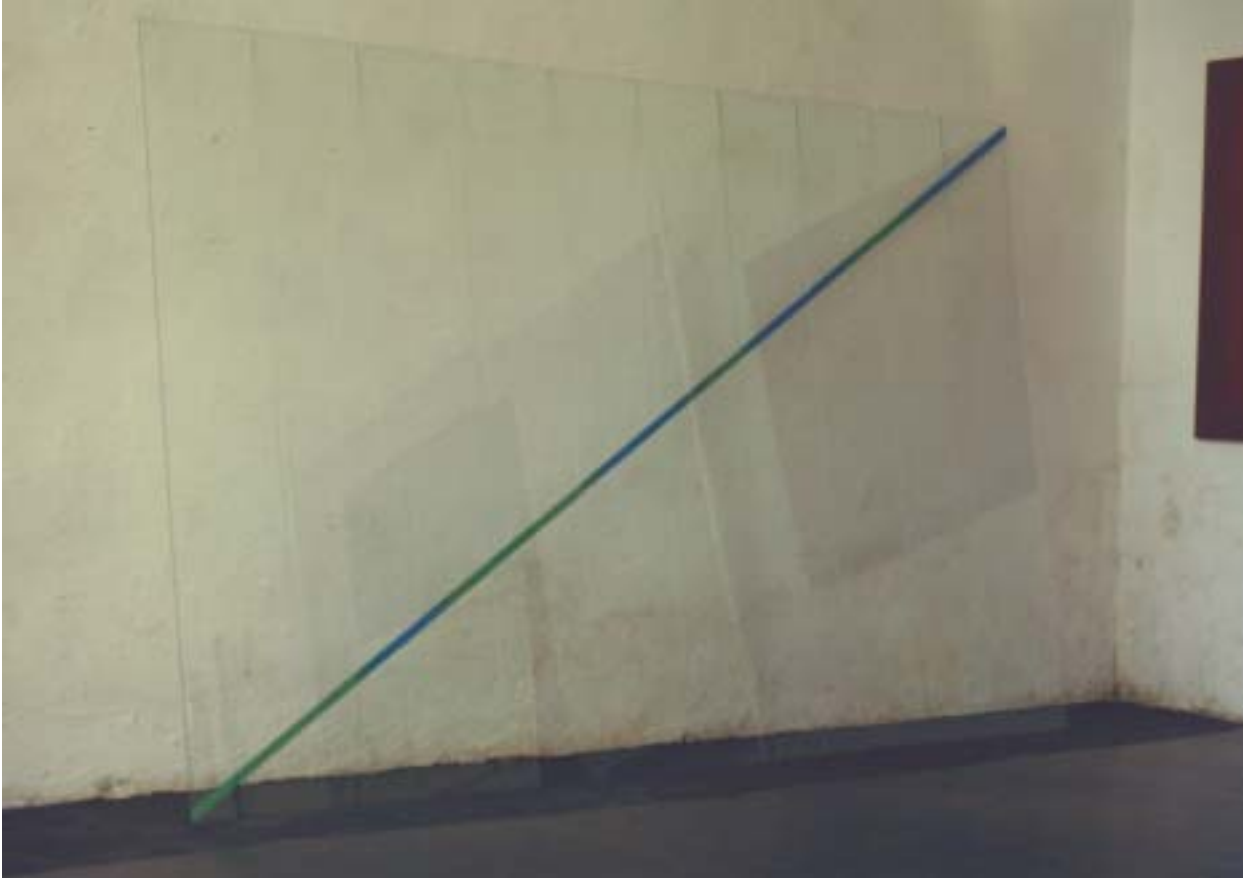
16 Robert Adrian, posted on Nettime, 3/29/99.

17 Robert Adrian, *Infobahn Blues*, see note 14.

18 Peter Weibel, *The Apparatus World - A World into Itself*, Pioneers of Electronic Art, Ars Electronica, Linz 1992, p. 51.



Great Moments in Modern Art II (Joseph Beuys Crashes His Stuka in 1943), 1983/84.
Installation, Neue Galerie am Landesmuseum Graz



O.T. / Untitled, 1972/73. Glasobjekt / glass piece



Painting Figure, 1981. *Kleinskulptur / miniature*

Robert Adrian X

Interview



Ich bin in einer Künstlerfamilie aufgewachsen und darum, auch wenn ich nie auf einer Kunstschule war, kein völliger „Autodidakt“. Unser Haus war voller Kunstbücher und wir besuchten Sonntags regelmäßig die Ontario Art Gallery (in den 40er-Jahren gab es in Toronto fast keine anderen Galerien). Die Brüder meiner beiden Eltern waren ebenfalls Künstler, genauso wie viele ihrer Freunde, also hatten wir gewöhnlich Künstler im Haus. Wir besaßen auch ein großes altes Sommerhaus in der Georgian Bay nördlich von Toronto, das mein Großvater etwa um 1900 erbaut hatte. Das Gebiet ist als gute Fischgegend bekannt, aber die Besucher in unserem Haus nutzten normalerweise eher die Gelegenheit, ein paar Landschaftsskizzen zu machen – was bedeutete, dass das Haus voller Gemälde und Zeichnungen war, die sich über die Jahre angesammelt hatten. Es war ganz selbstverständlich, dass auch ich anfing mich an Naturskizzen zu versuchen.

Damals erwartete im amerikanischen Mittelwesten kein Mensch von der Kunst leben zu können, und meine Familie lebte von „kommerziellen“ künstlerischen Illustrationen, gemalten Wandbildern, Porträts, Innenausstattungen, Architekturzeichnungen – von allem, was sich verkaufen ließ. Eines der Dinge, die sie machten, war Batik. Große Batiken in einem vagen Art Déco-Stil mit Themen aus der Heraldik waren in den 20er und 30er-Jahren in wohlhabenden Häusern als Wandbehang in Mode – besonders in und um New York. Meine Familie und ihre Freunde stellten für diesen Markt Batiken her, manche bis zu 10 Meter lang. Obwohl die Batikwelle Ende der 30er-Jahre vorbei war, hatten wir Mitte der 40er die alten Farben, das Wachs und ein paar Reste Seide und feine Baumwolle noch im Keller – und so lernten meine Schwester und ich Batiken zu machen.

Als '39 der Krieg ausbrach, arbeitete mein Vater als Wandmaler und Dekorateur für große Hotels. Natürlich gab es gleich mit Kriegsausbruch für Hoteldekorationen kein Geld mehr, und da er für die Armee zu alt war, arbeitete er während des Krieges in verschiedenen Jobs. Einmal musste er für die kanadische Luftwaffe einen Himmel malen – ein riesiges Wolkenpanorama rund um die ganze Wand des Raumes, in dem ein Link-Trainer (der erste Flugsimulator) stand.

Die Kriegsjahre in Kanada waren relativ ereignislos. Als Kind – ich war bei Kriegsende zehn – fiel einem vor allem das Fehlen von neuem Spielzeug auf, da viele Spielsachen – besonders solche aus Metall – vor dem Krieg in Deutschland hergestellt worden waren. Außerdem waren da noch die Lebensmittelrationierung, die Abwesenheit junger Männer, die alle bei der Armee waren, und natürlich die

I grew up in a family of artists so, although I never attended an art academy, it is not entirely true that I am “self-taught”. The house was full of art books and we made regular Sunday visits to the Ontario Art Gallery (there were almost no other galleries in Toronto in the 40’s). Both my parents’ brothers were also artists as were many of their friends so there were usually artists in the house. We also had a big old summer cottage on Georgian Bay, north of Toronto, which had been built by my grandfather in about 1900. The area is best known for the fishing but the visitors to our place usually took the opportunity to do some landscape sketching – which meant that the cottage was also full of paintings and drawings that had accumulated over the years. It was natural that I also began to try my hand at outdoor sketching.



Nobody expected to make a living from art in mid-western America in those days and my family lived from “commercial” art: illustrations, mural painting, portraits, interior design, architectural renderings ... anything that could be sold. One of the things they did was batik. Large-scale batiks on heraldic themes in vaguely art-deco style were very fashionable as wall hangings in wealthy homes in the 20’s and 30’s – especially in and around New York City. My family and their friends produced batiks, some up to 10 meters long, for this market. Although the batik craze was over by the end of the 30’s, the old dyes, wax and scraps of silk and fine cotton were still in the cellar in the mid-40’s – so my sister and I learned how to make batiks.

When the war broke out in ‘39 my father was working as a mural artist decorating large hotels. Of course the financing for hotel decoration dried up immediately the war started and, being too old for the army, he worked at various jobs during the war. One of the jobs was painting a sky for the Canadian Air Force – a huge panorama cloudscape around the room housing a Link Trainer (the first flight simulator).

The war years in Canada were relatively uneventful. As a child, I was 10 when the war ended, one mostly noticed the absence of new toys because many toys – especially metal toys – had been made in Germany before the war. There were also the food rationing, the absence of young men who were all away in the army and of course the John Wayne heroics of the Saturday matinee propaganda movies. I

Heldenepen mit John Wayne in den samstagvormittäglichen Propagandafilmen. Ich muss etwa sieben oder acht gewesen sein, als ich aus Mangel an fabrikmäßig hergestellten Spielsachen – und vermutlich durch die Kriegshysterie angeregt – anfang, Züge von Soldaten aus Plastilin zu kneten und ausgeklügelte Gefechte auf der Bettdecke zu inszenieren – was der Ursprung der Idee zu den Miniaturen gewesen sein könnte, die ich 1979 aus Fimo (einem plastilinartigen Material, das sich allerdings zur Fixierung brennen lässt) zu machen begann.

Als der Krieg vorbei war, feierte Amerika in einem Taumel von Sieges euphorie und Wirtschaftsboom – der Krieg hatte den Hungerjahren der Depression ein Ende gemacht und Amerika als unumstrittenen Sieger hervorgehen lassen. Als der aufgewirbelte Staub sich legte, konnten wir sehen, dass die aufregenden Dinge in der Kunst daheim in Amerika passierten – vermutlich weil so viele bedeutende Künstler während des Krieges dorthin emigriert waren, aber auch weil Europa in Schutt und Asche lag.

Der Krieg war die große Zeitenwende. Wenn Künstler aus der Generation meiner Eltern über Kunst und die Kunstwelt sprachen, meinten sie üblicherweise Paris und Europa – „vor dem Krieg“. Aber die Kunst, die ich und meine Freunde in der amerikanischen Provinz aufregend fanden, fand in New York statt – „nach dem Krieg“. Ich weiß nicht, wie es für andere aus meiner Generation ist, aber für mich scheidet „der Krieg“ die Zeiten – „vor dem Krieg“, das war eine andere Welt. Fünf Jahre waren aus der Geschichte herausgerissen worden, als die Welt im Blutvergießen versank. Es war als hätte jemand 1939 das Licht aus- und es 1945 wieder eingeschaltet – ein Dornröschen-Effekt: Man legt sich in einer Epoche zum Schlafen nieder und wacht in einer anderen auf.



Painting, 1959

Ich hatte in der Highschool Gebrauchsgrafik gelernt und arbeitete ungefähr ein Jahr als Grafiker und Schildermaler. Anstatt 1955 aufs College zu gehen, verwendete ich das Geld, um mit ein paar anderen Künstlern zusammen ein Atelier zu mieten. Es war das Jahr, in dem Charlie Parker starb – ein traumatisches Ereignis, das irgendwie das Ende einer anderen Ära signalisierte. Der Ostküsten-Bebop war im Niedergang, und der neue Cooljazz von der Westküste wurde zur selben Zeit schick, als die muskulöse Abstraktion nach und nach den kühleren, kontemplativeren Arbeiten von Künstlern wie Barnett Newman und Clyfford Still Platz machte.

Ich vermute, ich wusste nie so recht, wo ich als Künstler hingehörte. Einerseits war ich in einer Künstlerfamilie mit einer starken Beziehung zur Landschaftsmalerei aufgewachsen – eine sehr kanadische Vorliebe. Andererseits war da die von New York ausgehende magnetische Anziehungskraft des kraftmeiernden Expressionismus. Und obwohl es in Toronto nicht viel New Yorker Kunst zu sehen gab, lieferte „Art News“, die Kunstbibel jener Zeit, den ausgehungerten Massen in der Provinz jede Menge Material über die Geschehnisse im Big Apple.

must have been about 7 or 8 when, in the absence of manufactured toys – and presumably inspired by the war hysteria – I started to make platoons of soldiers from plasticene and stage elaborate skirmishes in the bedclothes – which may be where the idea originated for the miniatures I began making from Fimo (a plasticene-like material that can be baked for permanence) in 1979.

When the war was over, postwar America celebrated in a frenzy of victorious euphoria and economic boom – the war had ended the hunger years of the depression and left America as the undisputed winner. When the dust cleared, we could see that the exciting things in art were happening at home in America – probably because so many important European artists had emigrated there during the war but also because Europe was in ruins.

The war was the great divide. When artists of my parents' generation talked about art and the art world they usually meant Paris and Europe – “before the war”. But the art that excited me and my contemporaries in provincial America was happening in New York – “after the war”. I don't know how it is for other people of my generation but for me “the war” divides time – “before the war” was another world. Five years had been torn from history while the world was occupied with slaughter. It was as though someone had turned off the lights in 1939 and turned them back on in 1945 – a sleeping beauty effect: going to sleep in one era and waking up in another.

I had studied commercial art at high school and worked for about a year or so as a commercial and display artist. In 1955, instead of going to art college, I used the money I had saved to rent a studio with a couple of other artists. It was the year that Charlie Parker died – a traumatic event that somehow signalled the end of another era. East coast Bebop was fading and the new west coast Cool was becoming hip at the same time that muscular abstraction was gradually giving way to the cooler, more contemplative work of artists like Barnett Newman and Clyfford Still.

I suppose I was always a bit confused about my place as an artist. On the one hand I had grown up in a family of artists who had a strong relationship to landscape painting – a very Canadian interest. On the other hand there was the magnetic attraction of hairy-chested expressionism emanating from New York. Although there wasn't much actual New York art to be seen in Toronto, “Art News”, the art-bible of the era, provided plenty of material about goings on in the Big Apple for the hungry masses in the provinces.



Painting, 1957



Painting, 1958

Abgesehen vom geheimnisvollen Nimbus der Improvisation interessierte ich mich nie ernsthaft für den abstrakten Expressionismus und arbeitete weiter mit Landschaftsthemen in großen Formaten und kleineren Naturskizzen. Ich sah die größeren Gemälde als „lyrische Abstraktionen“. Außerdem machte ich eine Menge kleinerer Zeichnungen, Monotypien und Pastellbilder, was, mehr oder weniger unabhängig von der Malerei, bis in die frühen 70er-Jahre so weiterging. Ich glaube, das letzte Mal, dass ich nach der Natur malte, war 1962 oder '63. Die New Yorker Künstler, die ich damals am interessantesten fand, waren Arshile Gorky und Robert Motherwell, und in manchen von den älteren Bildern aus den 50ern ist ihr Einfluss zu erkennen. Auch von den Künstlern des Fauvismus wurde ich beeinflusst, insbesondere vom Frühwerk von Vlaminck und Derain.

Musik spielte in unserem Leben eine große Rolle – hauptsächlich Bebop und Cooljazz. In Toronto gab es einen Jazzclub namens „House of Hamburg“, wo Musiker, die zu Besuch in der Stadt waren, spät nachts hinkamen, um mit lokalen Gruppen zu jammen – Toronto war in jenen Tagen eine regelmäßige Station für Jazzbands und Solisten auf Tournee. Dorthin gingen auch eine Menge Künstler, und 1956 betrieb ich über dem Club eine kleine Kunstgalerie. Damals wie heute war die Art von Musik, die junge Leute hörten, tendenziell ein Merkmal der Stammeszugehörigkeit. Jazz war in den 50er-Jahren das Stammeszeichen vieler junger Künstler, weil er der genaue Gegensatz zur „Schlagermusik“ war und zu den Rock'n'Rollern, die eifrig dabei waren, den Rhythm & Blues zum Kommerz zu machen.



Painting, 1959

Die ungeheure Banalität der Schlagermusik Mitte der 50er-Jahre fand ihre Entsprechung nur im alles durchdringenden Langweilertum der Eisenhower-Jahre. Die Hexenjagden der McCarthy-Zeit waren in den USA kaum vorüber und die feuchtkalte Hand des gesellschaftlichen Konformismus hatte noch alles im Griff. Es waren die Dissidenten – die Beatnik-Dichter, die politischen Folksänger, die Jazzmusiker –, die Zuflucht vor der repressiven politischen und gesellschaftlichen Stimmung der Ära boten. Die politische Situation in Kanada war immer liberaler und toleranter als südlich der Grenze – es gibt dort tatsächlich eine sozialdemokratische Partei (damals die CCF, heute die NDP) im Parlament –, aber die USA waren bestimmend für die ideologische Atmosphäre in ganz Nordamerika.

Das politische Klima in Amerika war gewiss ein Grund wegzugehen, wohl aber auch das Bedürfnis, der Kunsttradition der Familie und der inzestuösen Kunstszene von Toronto zu entkommen. Im Herbst 1959 brach ich mit meiner Frau und zwei kleinen Kindern von Kanada nach London auf, und obwohl ich das damals nicht wusste oder vorhatte, erwies es sich als ein Umzug auf Dauer, und seitdem lebe ich in Europa.

England war eine leichte Wahl: Damals war jeder Bürger eines Landes des Commonwealth automatisch auch Bürger des Vereinigten Königreiches – also konnte ein Kanadier ohne weiteres, ohne jegliches Aufnahmeverfahren, in Großbritannien einreisen, sich Arbeit suchen, Sozialleistungen in Anspruch nehmen, bei jeder Wahl wählen und so fort.

Except for its mystique of improvisation I was never seriously interested in abstract expressionism and continued to work with landscape themes in large formats and smaller outdoor sketches. I thought of the larger paintings as “lyrical abstraction”. I was also doing a lot of smaller drawings, monotypes and pastels which continued, more or less unrelated to the painting, up until the early 70’s. I think the last time I painted outdoors was in about 1962 or 63. The New York artists that I found most interesting at the time were Arshile Gorky and Robert Motherwell and their influence can be seen in some of the older paintings from the 50’s. I was also influenced by the “Fauve” artists, especially the early work of Vlaminck and Derain.

Music played a big part in our lives – bebop and cool jazz mostly. There was a jazz club in Toronto called “House of Hambourg” where visiting musicians used to come to sit in with local groups after hours – Toronto was a regular stop for touring jazz bands and soloists in those days. A lot of artists used to hang out there and, for a few months in 1956, I ran a small art gallery above the club. Then, as now, the kind of music young people listen to tends to identify them tribally. Jazz was a tribal identifier for many young artists in the 50’s because it was diametrically opposed to “pop” music – and to the Rock’n’Rollers who were busily commercialising Rhythm & Blues.



Painting, 1959

The awesome banality of mid-50’s pop music was matched only by the all-pervasive blandness of the Eisenhower years. The McCarthy witch-hunts in the U.S. were barely over and the clammy hand of social conformity was still in full control. It was the dissidents – Beat poets, political folk singers, jazz musicians – who offered a refuge from the repressive political and social mood of the era. The political situation in Canada was always more liberal and tolerant than south of the border – there is actually a social-democratic party (then the CCF, now the NDP) with seats in Parliament – but the U.S. determines the ideological atmosphere of North America.

The political climate in America was certainly one reason for leaving but there was also the need to escape from the family art tradition and the incestuous Toronto art scene. It was in the autumn of 1959 that I left Canada with my wife and two small children for London and, although I didn’t know it – or intend it – at the time, it proved to be a permanent move and I have lived in Europe ever since.

The choice of England was an easy one: At that time a citizen of a British Commonwealth country was automatically also a citizen of the U.K. – so a Canadian could immediately, and without any formal procedure, enter Britain, get a job, benefit from the social services, vote in all elections and so forth.

Ich arbeitete in allen möglichen vorübergehenden Jobs (in Pubs, Fabriken, Beschilderungsfirmen etc.), ehe ich 1961 als Ausrichter von Messen und Ausstellungen beim National Coal Board anfang – im Wesentlichen ein Designerjob. Zur

Arbeit gehörte die Beratung der Regionalmanager über Messestrategien, das Entwerfen und die Aufsicht über Bau und Aufstellung von Messeständen sowie die Aufsicht über die Arbeit auswärtiger Designer. Außerdem brachte der Job viele Reisen mit sich, und so war ich die meiste Zeit weg von zu Hause, besonders nach-

dem wir nach Newhaven gezogen waren, ungefähr eine Stunde von London entfernt. Als ich 1964 die Stelle aufgab, war meine Ehe schon so gut wie vorbei, und etwa ein Jahr später ging meine Frau mit den Kindern nach Kanada zurück.

Obwohl man sich schwer vorstellen kann, woher ich die Zeit dafür nahm, schaffte ich es neben der Arbeit beim Coal Board doch noch, viel zu malen, und nahm sogar an mehreren großen Ausstellungen teil.

Die „Fabulous Sixties“ setzten genau genommen erst 1963 ein, als der britische Beat internationale Aufmerksamkeit zu erregen begann – zeitgleich mit der Wahl der ersten Labour-Regierung unter Harold Wilson. Mit einem Mal waren die Torys dahin, die Beatles waren die „Fab Four“, die Farben hatten sich verändert – alles war jetzt rosa und gelb, die britische Pop-Art nahm die Kunstwelt im Sturm, britische Popmusik überschwemmte Amerika, und selbst Paris musste sich der Londoner Mode beugen. England war plötzlich in Mode. Es dauerte nur fünf oder sechs Jahre, aber solange es dauerte, war es unglaublich.

Die Portobello Road wurde wie die Carnaby Street ein Mekka für die Trendscouts der '60er, und ich fing an, Gelegenheitsjobs für die Händler zu übernehmen – hauptsächlich das Restaurieren alter Möbel, aber auch das Fälschen jener Art von alten Bildern, nach denen mehr Nachfrage herrschte als das vorhandene Angebot befriedigen konnte. Eines der gesuchten, aber seltenen Dinge war „englische Glasmalerei“, eine aus dem 17. Jahrhundert stammende, im 19. Jahrhundert ausgestorbene Technik von kolorierten Hinterglas-Mezzotintos. Zuerst fälschten wir die Stücke – das heißt, sie wurden als alte Originale verkauft –, aber die Nachfrage wurde so groß, dass es einträglicher (und ehrlicher) war, sie „Reproduktionen“ zu nennen. Ich entwickelte eine Technik, die es möglich machte, mehrere hundert Glasmalereien in der Woche zu produzieren, und gründete zu ihrer Herstellung und Vermarktung 1966 unter dem Namen Fulham Artisans eine Partnerschaft. Wir waren erstaunlich erfolgreich und innerhalb eines Jahres wurde unser schäbiger Dachboden über einem alten Stallgebäude in Fulham zur regelmäßigen Anlaufstelle für Einkäufer von den größten amerikanischen Kaufhausketten – Saks, Bloomingdales usw. – wie auch für Händler aus Großbritannien und aus ganz Europa.



24 Jobs – 1979
Barman, Display Artist, Baths Attendant

Fulham Artisans, 1968



I worked at all kinds of casual jobs (pubs, factories, display companies etc.) until 1961 when I started working for the National Coal Board as an exhibitions officer – basically a design job. The work involved advising the regional management about exhibition strategies, designing and overseeing the construction/installation of exhibition stands and controlling the work of outside designers. It also involved a lot of travelling and I was mostly away from home, especially after we moved to Newhaven on the south coast, about an hour from London. By the time I quit the job. In 1964 the marriage was as good as over and a year or so later my wife returned to Canada with the children.



24 Jobs – Exhibition's Officer/Designer, 1979

Although it is hard to imagine how I found the time, I still managed to do a lot of painting and even took part in several large exhibitions while working at the Coal Board.

The “fabulous sixties” didn’t actually start until about 1963 or 64 when British “Beat” music began to get serious international attention – coinciding with the election of the first Labour Government of Harold Wilson. Suddenly the Tories were gone, the Beatles were “fab”, the colours had changed – everything was now pink and yellow, British pop art stormed the art world, British pop music overran America, even Paris had to bow to London fashion. Britain was suddenly in style. It only lasted for five or six years but while it lasted it was incredible.

Like Carnaby Street, Portobello Road became a Mecca for 60's trend-seekers and I began doing odd jobs for the dealers – mostly restoring old furniture but also faking the kind of old paintings for which there was more demand than the available supply could provide. One of the desirable, but scarce, things was “English glass painting”, a 17th Century technique for colouring mezzotints behind glass that died out in the mid-19th Century. At first we faked them – that is, they were sold as antique originals – but the demand was such that it became more profitable (and honest) to call them “reproductions”. I developed a production technique that made it possible to produce several hundred glass paintings a week and, in 1966, founded a partnership called Fulham Artisans to manufacture and market them. We were amazingly successful and within a year our shabby loft above an old stable in Fulham had become a regular stop for buyers from most of the big American chain stores – Saks, Bloomingdales etc., as well as for dealers from all over Europe and Britain.



Fulham Artisans, 1968

Die Fulham Artisans waren als Kollektiv oder Kunsthandwerkskommune gedacht. In den 60er-Jahren wurde viel von Alternativkultur geredet, vom Zurück-auf-Land-Gehen und so weiter, aber für Stadtmenschen erschien das ein wenig absurd. Andererseits bot der Boom des Swinging London Gelegenheit, mit alternativen Geschäftsformen zu experimentieren, und die Fulham Artisans waren nicht das einzige von Künstlern selbstverwaltete Unternehmen, das damals aus dem Boden schoss.



Painting, 1964

Ich hatte in den 60ern ein paar Einzelausstellungen als Maler und nahm auch an einigen Gruppenausstellungen teil, aber seit der Gründung der Fulham Artisans hatte ich immer weniger Zeit zum Malen. Die Wahrheit ist, dass das Geschäft viel aufregender – und oft auch kreativer – ist als die Kunst, und alle meine Energie floss in das Projekt der Fulham Artisans.

Als mein Vater im November 1969 einen Schlaganfall erlitt, fuhr ich ihn besuchen und blieb über Weihnachten in Toronto. Als ich im Januar 1970 nach London zurückkehrte, beendete ich meine Verbindung mit den Fulham Artisans – ich verbrachte bereits viel Zeit in Wien und 1972 lebte ich bereits ständig dort. Die 60er-Jahre waren vorüber und mit ihnen die Euphorie, die London erfasst hatte. Um 1970 waren viele meiner Freunde bereits weggegangen – manche nach Kalifornien, Spanien oder Frankreich, viele in andere Teile Englands. Wieder hatten sich die Farben geändert – zurück zum Londoner Grau in Grau: Die Torys waren wieder an der Macht, und alles wartete auf den Gnadenstoß von Maggie Thatcher.

Ich hatte meine jetzige Frau 1969 in London kennen gelernt, doch sie traf bereits Vorbereitungen zur Rückkehr nach Österreich, um eine neue Stelle anzutreten, und schließlich folgte ich ihr nach Wien –, das Anfang der 70er-Jahre womöglich noch grauer war als London. Es schien, als hätte Wien die 60er überhaupt verpasst – oder verschlafen –, aber das war eine seiner Attraktionen. In dieser Zeit war in der Kunst in Wien nicht viel los – die Aktionisten versteckten sich oder waren im Exil und die lokale Szene wurde vom Pseudosurrealismus der so genannten Wiener Schule dominiert; es war eine Art Tabula rasa, die Raum zum Denken und Experimentieren gab.

Fulham Artisans was conceived as a kind of collective or industrial commune. In the 60's there was lots of talk about alternative culture, of going back to the land and so forth, but that seemed a bit absurd for city people. On the other hand, the swinging-London boom presented an opportunity for experimentation with alternative forms of business and Fulham Artisans was not the only artist-run enterprise to sprout at the time.

I had a couple of one-man shows of painting in the mid-sixties and took part in a few group exhibitions but with the founding of Fulham Artisans I had less and less time for painting. The truth is that business is much more exciting – and often more creative – than art, and all my energy was going into “creating” Fulham Artisans as a project.

When my father had a stroke in November 1969 I went to see him and stayed in Toronto over Christmas. When I returned to London in January 1970 I ended my relationship with Fulham Artisans – I was already spending a lot of time in Vienna and was living permanently there by 1972. The 60's were over and with them the euphoria that had gripped London. Most of my friends had already left by 1970 – some to California, Spain or France, many to different parts of Britain. The neighbourhood in Notting Hill where we had lived was being pulled down for redevelopment. The colours had changed again – back to London drab: the Tories were back in power and the scene was set for Thatcher's coup de grâce.



Painting, 1964/65

I had met my present wife in London in 1969 but she was already preparing to return to Austria to take up a new job and eventually I followed her to Vienna – which was even greyer than London at the beginning of the 70's. It seemed as though Vienna had missed the 60's altogether – or slept right through them – but that was one of its attractions. Nothing much was happening in the arts in Vienna at the time – the actionists were in hiding or in exile and the local scene was dominated by the pseudo-surrealism of the so-called Wiener Schule – so it was a kind of tabula rasa that allowed space to think and experiment.



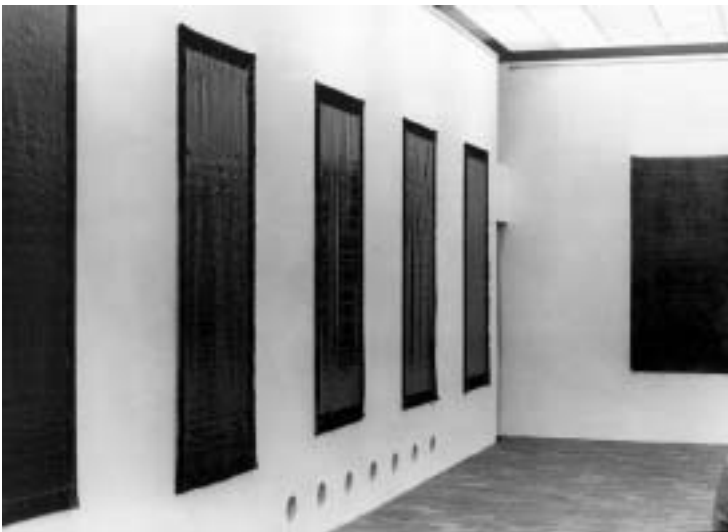
O.T./Untitled, 1970



Surface Tension, 1973/74

Plötzlich hatte ich nach der Hektik und dem Gewusel Londons Zeit für mich und begann mich ernsthaft mit dem Post-Pop-Umfeld der Kunst der späten 60er zu beschäftigen – ich las Kunstzeitschriften und theoretische Texte und experimentierte mit Formproblemen der Malerei. Einige Ergebnisse dieses Nachdenkens wurden 1974 in der Galerie am Schottenring gezeigt. Es war meine erste große Einzelausstellung und bedeutete den endgültigen Bruch mit der „malerischen“ Malerei. Die Arbeiten widmeten sich ganz dem Problem der gemalten Fläche, aber es waren allesamt nach wie vor Gemälde auf Leinwand. Das war zwar gut und schön, doch ich wollte das weiter voran treiben und hatte bereits angefangen, eine Technik zu entwickeln, um selbsttragende Flächen zu machen – nur die bloße Fläche –, was 1975/76 zu den Arbeiten der Serien *Black Silk* und *Gray* führte.

Black Silk, Taxigalerie Innsbruck 1976



Gray, 1975/76

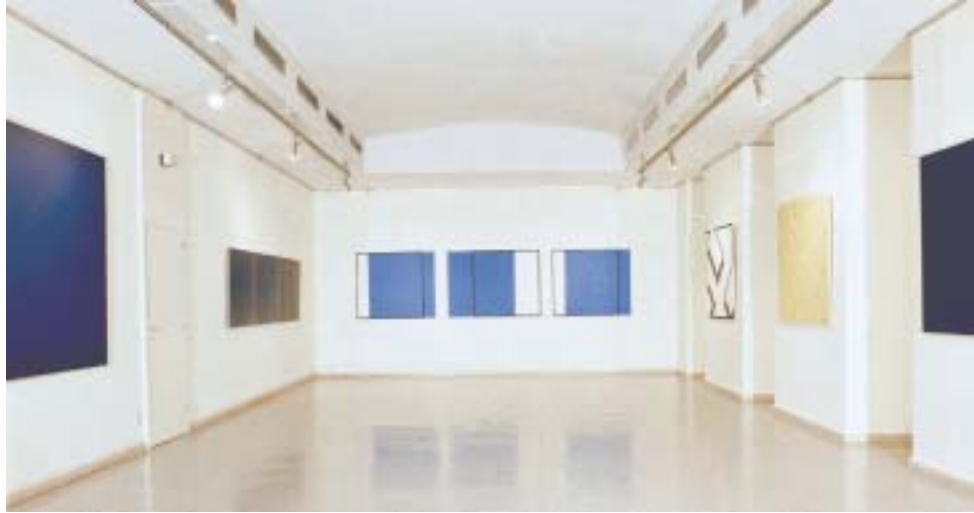


Die Technik war einfach, sobald die Experimente mit verschiedenen Materialien abgeschlossen waren. Eine starke, halbmillimeterdicke Polyethylenfolie wurde auf einen Rahmen gespannt und dann wurde das Trägermedium (normalerweise Polyvinylacetat) mit dem Pinsel aufgetragen oder aufgesprüht. Wenn es trocken war, kam das Rasterbild drauf – Fäden oder Bleistiftlinien – und wurde mit einer weiteren Azetatschicht versiegelt. Manchmal übermalte ich die Zeichnung noch mit Mal- oder Pastellfarben. Dann wurde die letzte Schicht des Trägermediums – sehr dick – aufgesprüht und die Seide, Baumwolle oder sonst ein Gewebe auf die nasse Oberfläche gelegt. Wenn es ganz trocken war, wurde die fertige Arbeit von der Folie abgezogen (auf Polyethylen bleibt nichts haften). Die Hauptprobleme waren, erstens die Qualität und Konsistenz des Trägermediums richtig hinzukriegen und zweitens den Stoff so aufzulegen, dass sich darunter keine Luftblasen bildeten.

Das formal Bestechende an dieser Technik war, dass sie die übliche Abfolge sowohl der Anfertigung als auch der Betrachtung eines Gemäldes umkehrte: Die oberste Schicht wird zuerst aufgebracht und jede weitere Schicht ist dann in der Reihenfolge, in der sie aufgetragen wurde, zu sehen – nichts bleibt verborgen, und der ganze Prozess ist sichtbar und transparent.

Probleme sind aufregend, aber gelöste Probleme sind langweilig – oder zumindest uninteressant –, und so begann ich, nachdem ich ein paar Varianten (gefaltete Gemälde, Netzarbeiten etc.) ausprobiert hatte, mit Seidenpapier-Collagen zu arbeiten, wobei ich wieder aufgespannte Plastikfolie benutzte. Das Seidenpapier war zugleich Farbe und Trägermedium. Diese Arbeiten wurden üblicherweise gruppiert gezeigt – als Wandinstallationen. Später verwendete ich dieselbe Technik in den Japanpapier-Collagen, die ich bis etwa 1983 machte.

Suddenly, after the hectic and hustle of London, I had time on my hands and began to pay serious attention to the post-pop ambience of late 60's art – reading art magazines and theoretical texts and experimenting with formal problems of painting. Some of the results of these reflections were shown at the Galerie Schottenring in 1974. It was my first large one-man show and represented a final break with “painterly” painting. The work was all concerned with problems related to the painted surface but they were still all paintings-on-canvas. This was OK but I wanted to push it farther and had already begun to develop a technique for making surfaces without support – just the surface itself – which resulted in the *Black Silk* and *Graypieces* in 1975/76.



Installation, Galerie Schottenring, 1974

The technique was simple once the experiments with different media had been completed: A thick (0.5 mm) polyethylene sheet was stretched over a frame and the transparent medium (usually PVA) was sprayed or brushed onto the surface. When it was dry the grid drawing was applied – either thread or pen lines – and sealed with another coat of medium. Sometimes paint or pastel was applied on top of the drawing. The final coat of medium was then sprayed – very thick – onto the surface and the silk, cotton or other material was laid into the wet medium. When fully dry the finished piece was stripped from the plastic sheet (nothing sticks to polyethylene). The main problems were 1) getting the consistency and quantity of the medium right and 2) applying the cloth without allowing any air bubbles to be trapped underneath.

The formal attraction of this technique was that it reversed the normal order of both the execution of the painting and its viewing, that is: the top surface is applied first and each layer is then seen in the order of its application – nothing is concealed and the whole process is visible and transparent.



Arcs, 1977/78

Problems are exciting but solutions are boring – or at least uninteresting – so, after trying a few variations (folded paintings, net pieces etc.), I began to work with tissue paper collages using the same stretched plastic sheets. The tissue paper provided both the colour and the support. These pieces were usually installed as an array – as wall installations. Later the same technique was used in the rice paper collages that continued until about 1983.



Available Light, 1979

Es schien, als würde sich die Kunst – oder zumindest die Malerei – die ganzen 70er-Jahre hindurch fragmentieren, in ihre Bestandteile zersplittern: Der Akt des Malens wurde als Performance dargestellt; Video befasste sich mit dem Erzählen, die Photographie mit der Illusion, das gemalte Objekt wurde zum Thema seiner selbst, während Inhalte in konzeptuellen Texten oder Manifesten entmaterialisiert wurden. Minimal Art, Konzeptkunst, Mail Art, Performance, Medienkunst, analytische Kunst drängelten und überschnitten sich in einer kaleidoskopischen Vielfalt von gegenläufigen Geschichten und möglichen Zukunftsentwicklungen. Wenn man alle diese unterschiedlichen Fragmente als grundlegende Elemente der Malerei ansähe, dann fiel es einem leicht, die formale Beschäftigung mit dem physischen Gegenstand aufzugeben und zu versuchen, einige der Aspekte wiederzufinden, die ich so rigoros weggelassen hatte.



Seascape (Regatta), 1979

Die Arbeit *Seascape* war ein neuer Anfang: Ich begann aus Styroporresten, die im Atelier herumlagen, Modellschiffe zu basteln und ließ sie im Teich auf dem Karlsplatz schwimmen, ehe vor dem Winter das Wasser abgelassen wurde. Es begann nicht als künstlerische Arbeit, sondern als Zeitvertreib für mich, während mein vierjähriger Sohn im Park spielte. Den Winter über arbeitete ich weiter daran – alles in allem waren es 18 Schiffe –, und ließ sie am ersten Mai-sonntag 1979 auf dem Teich für Karl Kowanz' Film *Regatta* vom Stapel. Zur gleichen Zeit entstand die Fotoserie *Available Light*, gefolgt von der Fotoserie der Modellschiffchen im Bad. Die Schiffe waren wirklich ein Wendepunkt, weil sie nicht selbst Kunstwerke, sondern Gegenstände von Kunstwerken waren – angesiedelt an der verschwommenen Grenzlinie zwischen Kunst und allem anderen. Sie wurden daher auch nie ausgestellt, bildeten aber die Basis für Fotos und Filme

und schließlich auch einige der größeren Japanpapier-Collagen. Am Ende wurden sie in Venedig in die Freiheit entlassen und segelten im wellengekräuselten Wasser der Bucht von San Marco für immer davon.

Seascape I, 1978/79



It seemed that art – or at least painting – was fragmenting, splitting into its components all through the 70's: the act of painting was being played out as performance; video was dealing with narrative; photography with illusion; the painted object was turned into its own subject matter while subject matter dematerialised into conceptual texts or manifestos. Minimal art, conceptual art, mail art, performance art, media art, analytical art jostled and overlapped in a kaleidoscopic array of conflicting histories and possible futures. Viewing all these different fragments as the basic elements of painting made it easy to abandon the formal preoccupation with the physical object and try to recover some of the aspects that I had been so rigorously omitting.

The *Seascape* piece was a new beginning: I began to make model ships from styrofoam scraps that were lying around the studio and sailing them in the Karlsplatz pond until the pond was drained for the winter. It did not begin as an artwork but to entertain myself while my 4 year old son played in the park. I worked on them over the winter – there were 18 ships in all – and sailed them in the pond on the first Sunday in May (1979) for Karl Kowanz to make the *Regatta* film. During the same time the *Available Light* photo series was made followed by the photo series of the model ships in the bath. The ships were really a turning point because they were not artworks themselves but the subject of artworks – existing along that fuzzy line that separates art from everything else. They were therefore never exhibited but formed the basis of photos and films and eventually some large rice paper collages. In the end they were let loose in Venice and sailed away forever in the choppy water of the Bacino San Marco in 1980.

Seascape (High Seas), 1980





Dictionnaire par Images, 1979



Ich war seit 1975 in Verbindung mit der Galerie Grita Insam (die damals noch Modern Art Galerie hieß), und für Januar 1980 vereinbarten wir eine große Ausstellung mit neuen Arbeiten in ihrer neuen Galerie (mit rund 800 Quadratmetern Fläche). Genau genommen entstand alles, was in der Schau gezeigt wurde, 1979; dazu gehörten die Miniaturen *24 Jobs* und *Dictionnaire par Images*, die beiden Foto-serien, der *Regatta*-Film und *Modern Art I*, eine große, ironiegeschwängerte Installation aus buntem Seidenpapier, das an die Wand geheftet wurde. Die Ausstellung umfasste auch ein Mail-Art-Element als Teil des eben laufenden *Wiencover*-Projekts sowie den Wiener Beitrag zum Projekt „Artists' Use of Telecommunications Conference“ des San Francisco Museum of Modern Art, den ich zusammen mit Grita Insam organisiert hatte (ein paar Galerien interessierten sich 1980 noch für flüchtigere und nicht-kommerzielle Kunstpraktiken).

Die Arbeit mit der Telekommunikationstechnologie hat eine lange und komplizierte Vorgeschichte. 1956, als ich noch viel in dem besagten Jazzclub in Toronto herumsaß, gab es dort ein paar Stammgäste, die tagsüber im Dispositionsbüro der Canadian Pacific Railways (CPR) arbeiteten und die meinten, ihr Boss sei auf der Suche nach Leuten für die neue Computeranlage, eine der ersten der Welt. Der Computer war in einem eigenen Gebäude in Montréal untergebracht und per Fernschreiber mit Außenstellen in ganz Kanada verbunden. Die Aufgabe bestand darin, auf täglicher Basis die Bewegungen sämtlicher Wagons der CPR zu erfassen, die in Nordamerika unterwegs waren. Unser Job war es, als Schnittstellen zwischen Fernschreibern und den am Zentralcomputer in Montréal hängenden Terminals zu fungieren – Lochstreifen in IBM-Lochkarten umzuwandeln, die Karten zu sammeln, zu sortieren und per Sendeempfänger nach Montréal zu schicken. Dazu gehörte Kommunikation mit den verschiedenen Angestellten in den Regionalbüros, und oft ließen wir uns auf lange Online-Chats ein und schickten einander kleine ASCII-Zeichnungen als Gags über Fernschreiber. Wir waren eine zusammengewürfelte Gruppe von Studenten, Künstlern, Musikern und Schriftstellern, die man angeheuert hatte weil Leute gebraucht wurden, die improvisieren konnten, und unsere wahre Aufgabe bestand darin, Methoden zum Umgang mit dieser neuen Technik zu entwickeln. Innerhalb von sechs Monaten hatten wir ein funktionierendes System zusammengestoppelt; und nach und nach kündigten alle von uns, weil alles so langweilig geworden war – nun übernahmen die Büroangestellten.



24 Jobs – Computer Clerk, 1979

Meine nächste Begegnung mit der Telekommunikationstechnologie ereignete sich zufällig, als ich 1978 zu Besuch bei meiner Familie in Toronto war. In der Stadt fand gerade eine Konferenz unter dem Titel „The Fifth Network“ statt, an der selbstverwaltete Kunsträume, ethnische Gruppen, Ökogruppen etc. teilnahmen; auf

I had been connected with the Grita Insam Galerie (then called Modern Art Galerie) since 1975 and we agreed to do a big exhibition in her new gallery (about 800 sq. meters) with new work in January 1980. In fact everything in the show was made in 1979 and included the miniatures *24 Jobs* and *Dictionnaire par Images*, the two photo series, the *Regatta* film and *Modern Art I*, a large irony-laden installation made of coloured tissue paper stapled to the wall. The exhibition also included a mail-art element as part of the ongoing *Wiencover* project and the Vienna participation in the SF MoMA "Artists' Use of Telecommunications Conference" that I organised together with Grita Insam (some galleries were still interested in fugitive and non-commercial art practices in 1980).



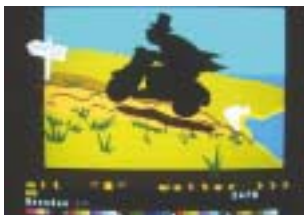
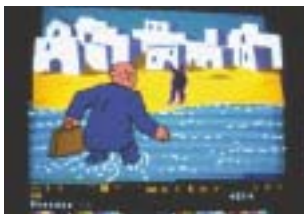
The work with telecommunications technology has a rather long and complicated history. In 1956, when I was hanging out in the jazz club in Toronto, a couple of the regulars had day jobs in the car accounting office at the CPR (Canadian Pacific Railways) and they said that their boss was looking for people to work in the new computer installation, one of the first in the world. The computer was housed in its own building in Montréal and was linked by teletype to offices right across Canada. Its task was to register the movement of all the CPR railway cars under way in North America on a daily basis. Our job was to act as interface between the teletype machines and the computer terminals connected to the Montréal computer – converting punched tape to IBM cards, collating and sorting the cards and sending them via transceiver to Montréal. It involved communication with the various workers in the regional offices and we often got into long on-line chats and sent ASCII-art gags to each other over the teletype network. We were a random group of students, artists, musicians and writers hired because they wanted people who were able to improvise and our real task was to develop methods for dealing with this new technology. Within six months we had patched together a system and gradually all of us quit because it had become so boring – then the office workers took over.



Modern Art I, Modern Art Galerie, 1980

My next encounter with telecommunications technology happened by chance while visiting my family in Toronto in 1978. There was a conference called "The Fifth Network" taking place in the city involving artist-run spaces, native peoples groups, ecology groups etc., with an agenda of developing strategies to gain access to the communication networks and media. I discovered the conference because, to my amazement, it was being broadcast live on cable TV and I watched it from my parents' living room and then went downtown to take a closer look. That was where I met Bill Bartlett who told me about the experiments they had been doing with slow-scan TV out on the west coast and we agreed that he would inform me

der Tagesordnung stand die Entwicklung von Strategien, um Zugang zu Kommunikationsnetzen und Medien zu erreichen. Ich entdeckte die Konferenz, weil sie zu meinem Erstaunen im Kabelfernsehen live übertragen wurde, und ich sah es mir im Schlafzimmer meiner Eltern an und fuhr dann in die Stadt, um die Sache näher in Augenschein zu nehmen. Dort traf ich Bill Bartlett, der mir von den Versuchen mit Slow-Scan-Fernsehen an der Westküste erzählte, und wir machten aus, dass er mich über zukünftige Projekte und Möglichkeiten zur Teilnahme informieren würde. Etwa sechs Monate später lud er mich ein, bei „Interplay“ mitzumachen, einem Online-Computerevent, das Teil einer Konferenz über Computerkultur in Toronto war. Die Softwarefirma I.P. Sharp Associates stellte ihr weltweites Timesharing-Netz für das Ereignis zur Verfügung und nach Anleitung von Bill stellte ich den Kontakt mit dem Wiener Büro von IPSA her und chattete am 1. April 1979 einige Stunden lang mit Leuten in Nordamerika, Australien und Japan. Das war alles – aber zu dieser Zeit war das absolut überwältigend und ich wurde sofort süchtig danach.



Comix, BTX 1985/86

Die zwei Grundprinzipien für die künstlerische Arbeit mit Kommunikationstechnologien sind erstens, dass es notwendigerweise eine Gemeinschaftsarbeit und zweitens, dass der Standort des Werks der Raum zwischen den Teilnehmern ist. Beide Prinzipien laufen den üblichen Kunstpraktiken zuwider, zumindest nach westlichen Kunstbegriffen. Das bedeutet, dass es schwierig, aber unerlässlich ist, Leute zum Mitmachen zu suchen und ein Netz von Partnern an Außenstellen aufzubauen. Nach der Zusammenarbeit mit Grita Insam bei „Artists' Use of Telecommunications Conference“ begann ich mit Helmut Mark und Zelko Wiener zusammenzuarbeiten und 1983 gründeten wir die Gruppe Blix, um gemeinsam Projekte zu entwickeln und umzusetzen. Auf der Suche nach Vernetzungspartnern arbeite ich mit Bill Bartlett und Gottfried Bach (IPSA Wien) an der Entwicklung von ARTEX zusammen, einem E-Mail-Programm für Künstler im Netz von I.P. Sharp. Nur bei einer einzigen Gelegenheit machte ich bei einem Telekommunikationsprojekt so etwas wie ein normales Kunstwerk (1983 bei *Wiencouver IV*), weil ich ganz und gar mit der Entwicklung von Netzwerken und Infrastrukturen zur Zusammenarbeit beschäftigt – oder davon besessen – war.

Bis 1986 hatten wir alle unterschiedlichen Telekommunikationsmedien durchprobiert, die sich ans Telefonnetz anschließen ließen: Slow-Scan-TV, Fax, E-Mail, Computerkonferenzen, Videotext – in jeder für uns nur vorstellbaren Kombination. Bei einem Projekt benutzten wir sogar Amateurfunk. Mein letztes Projekt in den 80er-Jahren war die Organisation des Slow-Scan-TV- und Computernetzes für *Planetary Network*, einen Teil des Laboratorio Ubiqua bei der Biennale von Venedig 1986. Bulletin Board Systems (BBS) – vernetzte PCs – breiteten sich rasch aus und mit ihnen kam eine neue Art von kreativem Kommunikationsteilnehmer – der Hacker. Die Technologie war für Künstler nicht leicht zugänglich und die BBS-Gemeinde war Außenseitern gegenüber nicht aufgeschlossen – genau wie die Künstler. Es gab noch einen anderen Nachteil: durch geringe Modemgeschwindigkeiten und hohe Telefonkosten war es unmöglich, sich mit Netzwerken in Übersee zusammenzuschließen – das Internet sollte für den normalen User noch acht oder zehn Jahre auf sich warten lassen.

about future projects and the possibilities for participation. About 6 months later he invited me to participate in "Interplay", an on-line computer event that was part of the Computer Culture conference in Toronto. I.P. Sharp Associates was making their world-wide timesharing network available for the event and, following Bill's instructions, I made contact with the Vienna IPSA office and on the 1st of April 1979 chatted with locations in North America, Australia and Japan for a couple of hours. That was all – but at the time it was absolutely mind-blowing and I was instantly addicted.



Interplay, 1979

The two basic principles for working as an artist with communications technology are first, that it is necessarily a collaborative activity and second, that the space between the participants is the location of the work. Both these principles run counter to normal art practice, at least in the usual western notion of art. This means that it is difficult, but absolutely crucial, to find local collaborators and to develop a network of remote partners. After collaborating with Grita Insam on the "Artists' Use of Telecommunications Conference" I began to work with Helmut Mark and Zelko Wiener and in 1983 we formed the group Blix to develop and carry out projects. In pursuit of remote networking partners I was in collaboration with Bill Bartlett and Gottfried Bach (IPSA Vienna) in the development of ARTEX, an e-mail program for artists in the I.P. Sharp timesharing network. On only one occasion did I ever actually make anything like a normal artwork in a telecommunications project (in 1983, during *Wiencover IV*) because I was entirely occupied – even obsessed – with the development of networks and collaborative infrastructures.

Kunstfunk, 1984



By 1986 we had explored all the different telecommunications media that could be connected to the telephone network: slow-scan TV, telefax, e-mail, computer conference, videotext – in every combination we could imagine. We even did a project using amateur radio. My last project in the 80's was the organisation of the slow-scan TV and computer network for *Planetary Network*, a part of Laboratorio Ubiqua at the 1986 Venice Biennial. The Bulletin Board Systems (BBS) – networked personal computers – were spreading fast and with them came a new kind of creative communicator – the hacker. It was a technology that was difficult for artists to access and the BBS community was not amenable to outsiders – like artists. It had another disadvantage: it was almost impossible to link networks across the oceans due to the slow modem speeds and high phone costs – the Internet was still another 8 to 10 years away for the normal user.



Von allen Projekten, die ich in den 80ern betrieb, war ARTEX das befriedigendste, weil es das einzige Mal war, dass es mir gelang, eine Firma (I.P. Sharp Associates) dazu zu überreden, bei der Entwicklung von etwas, das für Künstler nützlich ist aber für das Unternehmen keinen direkten kommerziellen oder Publicity-Wert hat, wirklich Hilfestellung zu leisten.

Neue Galerie am Landesmuseum
Joanneum Graz, 1984
Centre Culturel Canadien, Paris, 1983



Galerie Severina Teucher, Zürich, 1982

Zeitgleich mit den Telekommunikationsprojekten machte ich auch eine Menge andere Arbeiten, darunter große skulpturale Installationen, die Flugzeugobjekte und

eine Reihe von Arbeiten mit unterschiedlichen Medien über meinen Vater, der 1980 gestorben war. Außerdem stellte ich ziemlich weitläufig aus, mit großen Einzelausstellungen in Paris (Centre Culturel Canadien, '83), Graz (Neue Galerie, '84), New York (49th Parallel Gallery, '85) und in Privatgalerien in Italien, der Schweiz, Deutschland und

Kanada. Obwohl ich keinen Konflikt darin erkannte, in der immateriellen Welt der Telekommunikationssysteme zu operieren und gleichzeitig konkrete Kunstwerke herzustellen, wurde langsam klar, dass die beiden Bereiche sowohl von Kunstinstitutionen (Galerien, Museen etc.) als auch von den meisten meiner Netzwerkpartner als unzusammenhängend und widersprüchlich wahrgenommen wurden. Es wurde eine leicht schizophrene Situation, in der ich meine Aktivitäten auf dem einen Gebiet in Gesprächen mit Leuten aus dem anderen nicht erwähnen konnte, ohne auf eisiges Schweigen zu stoßen. Das kommt vermutlich daher, dass viele Pioniere der Low-Tech-Telekommunikation, mit der ich zu tun hatte, in den 70ern mit Performances oder Videos aktiv gewesen waren, dass aber nach 1980, als Galerien und Museen plötzlich das gemalte Objekt wieder ins Herz schlossen und der Markt boomte, Leute, die kein Produkt zu verkaufen hatten, beiseite geschubst wurden. Andererseits finanzierte ich meine Telekom-Aktivitäten hauptsächlich aus dem Verkauf von Arbeiten – und durch Stipendien des Canada Council.

Der Börsenkrach des Jahres '88 setzte dem Kunstboom der 80er-Jahre ein Ende, und bis Anfang der 90er-Jahre waren die meisten der Tausenden Galerien, die wie Pilze aus dem Boden geschossen waren, wieder verschwunden. Die, die überlebten, taten es auf sehr reduzierte Weise, und ich war nicht der einzige Künstler, der mit Lagerproblemen zu kämpfen hatte, wenn die unverkauften Arbeiten von Ausstellungen zurückkamen. Mein Problem war, dass ich mit großen skulpturalen Installationen erfolgreich gewesen war, die normalerweise eigens für eine bestimmte Ausstellung gemacht waren, und es war unmöglich, eine neue Arbeit anzufangen, ehe die alte nicht irgendwo anders aufgestellt war. Also hörte ich auf, Objekte zu machen und fing an, mit Computern zu arbeiten, erst mit dem Amiga,

Of all the projects in which I was involved in the 80's the one that was most satisfying was ARTEX because it is the only time I succeeded in persuading a company (I.P. Sharp Associates) to actually assist in the development of something that was useful to artists but had no direct commercial or publicity value to themselves.



At the same time as the telecommunications projects I was also making a lot of other work including large sculptural installations, the airplane pieces, and a series of works in different media related to my father who had died in 1980. I was also exhibiting fairly widely with large one-man shows in Paris (Centre Culturel Canadien '83), Graz (Neue Galerie '84), New York (49th Parallel Gallery '85) and as well as private galleries in Italy, Switzerland, Germany and Canada. Although I saw no conflict between operating in the immaterial world of telecommunication systems and making physical artworks, it slowly became clear that the two activities were perceived as unrelated and contradictory by both the art institutions (galleries, museums, etc.) and most of my network partners. It became a slightly schizophrenic situation in which I could not mention my activities in one area while talking with people in the other without encountering stony silence. This is probably because many of the pioneers of the kind of low-tech telecomm with which I was involved had been active in the 70's with performance, video etc. but after 1980, when the galleries and museums suddenly re-embraced the painted object and the market boomed, the people with no product to sell were pushed off to the margins. On the other hand I was financing my telecomm activities mostly from the sale of work – and several Canada Council grants.

49th Parallel Gallery, New York, 1985



The stock market crash of 1988 ended the 80's art boom and by the early 90's most of the thousands of galleries that had sprung up like mushrooms all over the world had gone. The ones that survived did so in very reduced terms and I was not the only artist who began to have storage problems as the unsold works came back home. My problem was that I had been successful with large sculptural installations, usually made for specific exhibitions, and it was impossible to do new work until the old work was installed somewhere else. So I stopped making objects and



danach machte ich zusammen mit Reinhard Braun auf einem Macintosh eine Hypercard-Arbeit (*Kunst&Politik*, 1990) für die Steirische Kulturinitiative. Sie erforderte fast ein Jahr Recherchen, Entwerfen und Programmieren und wurde kurz in den originalen Lagerräumen gezeigt, die zum Schutz von Hitlers Kunstsammlung in den Salzstollen von Alt-Aussee gebaut worden waren. Eine zweite und wesentlich größere Version für das Internet wurde 1995 vom Offenen Kulturhaus in Linz in Auftrag gegeben und ging zur Ars Electronica 1996 online <http://residence.aec.at/rax/KUN_POL/>.



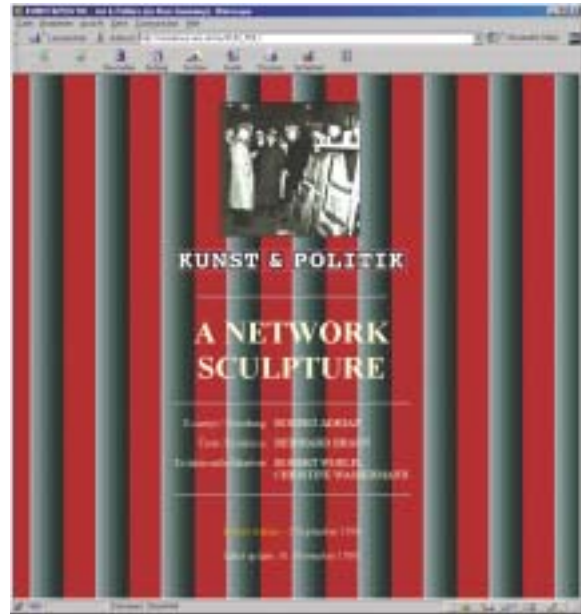
Kunst&Politik, 1990
Installation Salzbergwerk Altaussee /
hypercard project

1992 verschlug es mich wieder in die Telekommunikation, als Gerfried Stocker und ich für die Steirische Kulturinitiative ein Zweijahresprojekt mit dem Titel *ZERO – the art of being everywhere* in Angriff nahmen. Es war als eine Reihe von Veranstaltungen, Ausstellungen und Workshops zum Thema Vernetzung konzipiert, darunter auch das Symposium/die Publikation *On Line*. Wir errichteten auch ein Bulletin Board System für Künstler namens ZEROnet, in der Absicht, ein Portal ins immer noch nicht zugängliche Internet zu schaffen, aber die Ereignisse waren schneller als jeder es sich hätte vorstellen können, und Mitte 1994 war das Internet ein offenes System. Im April 1995 stellte ich für das Radiokunstprogramm Kunstradio in Wien meine ersten Webseiten ins Netz – *Kunstradio On Line* – und verbrachte die nächsten fünf Jahre mit der Entwicklung und Verwaltung der Site.

Das Problem an der Arbeit mit Computern ist, dass man scheinbar nie ein greifbares Ergebnis hat – nichts, was man in Händen halten kann. Ich vermisse die Befriedigung eines echten, fertig gewordenen Objekts am Ende eines Tages, das nicht von den Launen der Elektronikindustrie oder der Verlässlichkeit der Stromversorgung abhängig ist, um seine Präsenz zu bezeugen.

began working with computers, first with the Amiga and then did a hypercard work (*Kunst&Politik*, 1990) on a Macintosh for the Steirische Kulturinitiative in collaboration with Reinhard Braun. It involved almost a year of research, design and programming and was briefly installed in the original storage rooms built to protect Hitler's art collection in the salt mines at Alt Aussee. A second and much larger version for the Internet was commissioned in 1995 by the Offene Kulturhaus in Linz and went on line for the Ars Electronica in 1996 <http://residence.aec.at/rax/KUN_POL/>.

In 1992 I drifted back into telecommunications when Gerfried Stocker and I started a two year project for the Steirische Kulturinitiative called *ZERO – the art of being everywhere*. It was conceived as a series of events, exhibitions and workshops on the theme of networking and included the symposium/publication "On Line". We also set up a BBS for artists called ZEROnet with intention of building a gateway to the still-restricted Internet but events were moving faster than anyone could imagine and the Internet was an open system by mid-1994. In April of 1995 I put up my first web pages – *Kunstradio On Line* – for the radio-art program Kunstradio in Vienna and spent much of the next five years developing and managing the site.



Kunst&Politik, WWW-project, 1995/96

The problem of working with computers is that you never seem to have any tangible result – nothing in your hands. I miss the satisfaction of having a real, finished object at the end of the day that does not depend on the whims of the electronics industry or the reliability of the power supply to guarantee its presence.





Seascape (Cut-out), 1980-81. Zweiteilige Wandcollage, Japanpapier / 2 part rice paper collage mounted on wall



Plane & Star, 1988/89. Spiegelfolie / mirror plastic



Black Painting (Dyptich), 1988. *Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas*



Deep Red, 1973. *Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas*



The Real Thing, 1981; The Little Axe Murder, ca. 1990. *Kleinskulpturen / miniatures*

Im Kunstfeld begann die Modernismuskritik zunächst analytisch: Ab etwa Mitte der 60er, als der Modernismus der ersten Nachkriegsjahrzehnte ins Blickfeld künstlerischer Auseinandersetzungen kam, hatte eine neue Generation von KünstlerInnen zu erkennen begonnen, dass dessen Raumnahmephantasien und Reinheitsvorstellungen mit der Realität einer von immer sichtbarer werdenden sozialen und politischen Problemen belasteten westlich-kapitalistischen Welt nicht vereinbar waren. Die Dekonstruktion der Paradigmen des Modernismus fand in der Konzeptkunst und in der Institutionskritischen Kunst ihre ersten Höhepunkte. In diesem Klima der kritischen Distanznahme begann Robert Adrian X seine Arbeit als Maler. Schon früh, Anfang der 60er Jahre, als der in Toronto als Sohn eines Landschaftsmalers geborene Adrian in London lebt und unter anderem bei einem Bilderfälscher naiver Schiffsdarstellungen im Stil des 19. Jahrhunderts beschäftigt ist, arbeitet er sich in den ersten Gemälden an den hegemonialen Stilen des noch figurativen Expressionismus auf seinem Weg zur Abstraktion ab. Bereits hier geht es um das Thematisieren von Bereichen, die bis dahin aus dem Kanon der Gegenwartskunst ausgeschlossen gewesen waren. In einer Art Dialektik des Formalen kreist diese Malerei um die Grenzen, die Inkohärenzen und das Schweigen der Kunstgeschichte und um die Kritik ihrer dominanten Erzählungen sowie um die Abhängigkeit von herrschenden ästhetischen Kategorien und malerischen Diskursen, die Strukturen von Macht und Privilegien ungebrochen weiter tragen. Diese grundsätzliche Skepsis an der Repräsentationsarbeit der Kunst, mit Mitteln des repräsentierenden Objektes vorgetragen, bleibt von da an eines der Leitmotive von Adrians Arbeit.

24 Jobs, 1979



Neben der inhaltlichen und methodischen Problematisierung des Metiers gibt es innerhalb dieser Arbeit früh auch so etwas wie eine „Institutionskritik“, die aufzudecken versucht, wie die Gegenwartskunst von einer Ökonomie des Spektakels mitgerissen wird. Robert Adrian X setzt dabei an der Ambiguität des Alltagslebens als Widerspruchsverhältnis zwischen produktiver Aktivität und passivem Konsum, zwischen Alltäglichkeit und Kreativität an. Seine Serie *24 Jobs* aus dem Jahr 1979, kleine Plastiken aus farbigem Fimo, die den Künstler als Designer am Zeichentisch, als Bilderrahmer, als Maler von Landschaften im Stil des 19. Jahrhunderts, als Tapezierer, auf einer Dienstreise als Ausstellungsdesigner für die staatliche Montanbehörde, als Aktmodell oder beim Sand schaufeln in einem städtischen Park zeigen, halten lapidar den Alltag ästhetischer Produktion fest und scheinen doch die Frage nach einer befreienden Perspektive zu stellen. Indem diese Kritik am Alltagsleben aufzeigt, wie Künstler leben, erhebt sie zugleich Anklage

The critique of modernism within the domain of art was taken up, initially, in an analytic way. From about the middle of the 60's onwards, when the type of modernism practised during the first few years after the war came within the purview of artistic debates, a new generation of artists was beginning to realise that the modernist fantasies of spatial occupation and its concepts of purity could not be squared with the reality of a Western Capitalist world emburdened with ever more visibly emerging social and political problems. The deconstruction of the paradigms of modernism reached its first couple of climactic peaks in conceptual art and in those forms of art engaging in a critique of institutions. It was in this climate of the establishment of critical distances, that Robert Adrian X took up his work as a painter. Fairly soon, at the beginning of the 60's, when Adrian, who had been born in Toronto the son of a landscape painter, was living in London and being employed, among other things, at a picture forger's [manufacturer of naïve ships' portraits in the style of the 19th Century – Ed.], he was busy working out, in his first paintings, the hegemonic styles of a still figurative expressionism that was clearly on its way towards abstractionism. Even at this stage he was interested in covering topics that had hitherto been excluded from the canon of the art of the day. In a kind of dialectic of the formal his way of painting was revolving around the limitations, the incoherencies and the silences of art history and the critique of its dominant narratives, as well as around the dependence upon ruling aesthetic categories and painterly discourses, which had maintained the structures of power and privilege in an unbroken tradition. This fundamental skepticism towards the representational work of art, carried out by means of the representing object itself, would continue to be one of the leitmotifs of Adrian's work from this point on.

Apart from raising content-related and methodical problems of his craft, there also appeared, within the body of his work, something akin to an early institutional critique, which attempted to uncover the way in which the art of the day was being swept away by an economy of spectacle. Robert Adrian X approached the problem by way of the ambiguity of everyday life, caught up as it was in the contradictory relationship between productive activity and passive consumption, between the mundane and the creative. His *24 Jobs* from 1979, a series of small figurines made of colourful, fired plasticine [Fimo – Ed.], showed the artist as a designer at his drawing board, or working for a picture framer, as a decorator hanging wall-papers, seated in an aeroplane during a dutytrip as an exhibition officer of the National Coalboard, or sitting in as a model in a life drawing class, or else shovelling sand in a public park. These images captured the essence of the day-to-day aspects of aesthetic production, and yet they also seemed to raise the question about a more liberating perspective. By showing how artists live, this critique of

24 Jobs –
Fake Painter
Picture Framer
1979





Dictionnaire par Images, 1979

gegen die Strategien, aus denen dieser Alltag erwächst und legt die Willkür der herrschenden Ordnung bloß. Die Arbeit *Dictionnaire par Images* (1979) wieder setzt die Zeichnungen eines Bilderlexikons in Objekte standardisierter Größe um und verhandelt damit den absurden Reglementierungsfetischismus fordristischer Produktionsweisen.

Die 80er Jahre waren einerseits durch den Aufschwung der „appellativen und rhetorischen Postmoderne“ in ihrer ersten Hälfte geprägt. Ihr folgte die ebenso rhetorische, wenngleich weniger symbolverliebte, formal abstraktere Postmoderne der Dekonstruktion in ihrer zweiten Hälfte. Wirklich

geprägt waren beide aber von der Etablierung eines rigiden Systems, in dem die Wirtschaft, der Markt und die Politik und deren Regelmechanismen ein genuiner Bestandteil sowohl der künstlerischen Praxis als auch von deren Reflexion wurden. Erst am Ende des Jahrzehnts zeichnete sich dann eine Rückerinnerung der Kunst auf den historisch gewordenen emanzipatorischen Anspruch jener Tendenzen ab, die in den 60er Jahren den Begriff des Werkes und den der Beziehung zwischen künstlerischer Produktion und gesellschaftlicher Relevanz neu zu definieren aufgebrochen waren. Robert Adrian X weist in seiner konzeptiven Malerei und Objektkunst aus dieser Periode etwa darauf hin, dass es auch innerhalb dieses Feldes mächtige und unterdrückte Diskursstränge gibt: *Great Moments in Modern Art* (1982/83) transponiert das legendäre Foto von Yves Kleins „Sturz in die Leere“ in eine Wandskulptur und Beuys' Mythos gewordenen Absturz mit dem Stuka über Russland in ein sich in den Boden bohrendes Flugzeug aus Wellpappe. Parallel entstehen seit Mitte der 70er Jahre eine Reihe von kleinen gebastelten Modellschiffen aus Abfallmaterial, die zuerst in der privaten Badewanne, dann auf dem Teich am Wiener Karlsplatz und schließlich vor der Giudecca auf der Biennale Venedig 1980 ins Wasser gesetzt werden: Transitorische Objekte, verschwindende Skulpturen, die vom prekären Status des Kunstwerkes erzählen und zwar gerade in einer Zeit der Wiederbefestigung des Markt-Machtkartells.



Yellow Airplanes, 1986

Und während der 80er Jahre entsteht auch eine Reihe von bildhaften Installationen, skulpturalen Assemblagen, in denen das Motiv des Flugzeugs wieder auftaucht. Wie ein interner, nahezu antagonistischer Kommentar stehen daneben abstrakte Objektanordnungen wie *Blue Circle* (1986) und eine Reihe von dunkel-opaken Acrylgemälden (1987), in denen abstrakte Formen zu schweben scheinen. Auf den ersten Blick reihen sich die Arbeiten in die abstrakt-dekonstruktive Spielart postmoderner Malerei ein. Die Bilderserie *Ohne Titel* geht jedoch von einer anderen Ausgangsfrage aus als der Neominimalismus und das Neo-Colourfield der späten 80er: Lassen sich die Kritik bürgerlicher Autonomiekonzepte, die Verwendung modernistischer Formphrasen und die Akzeptanz postmoderner Lebenswelten miteinander verbinden und von hier aus für eine Kritik des Modernismus fruchtbar machen?

everyday life simultaneously raises accusations against the strategies from which this daily life emanates and exposes the haphazardness of the ruling order. The work entitled *Dictionnaire par Images* (1979) again transforms the drawings from a pictorial encyclopedia into objects of a standardised size and thus negotiates the absurd regimentational fetishism of Fordist production methods.

The 80's were marked during their first half by the upswing of an "appellative and rhetorical post-modernism". This was followed in the second half of the decade by the equally rhetorical, yet less in love with its own symbolism and more formally abstract, post-modernism of deconstruction. In truth, both were marked by the establishment of a rigid system, wherein the business world, the market forces and politics with its regulatory mechanisms, all became a genuinely integral part of both the artistic practice in its own right and the reflection upon it. Only by the end of the decade did a re-evaluation set in of art's by then historical emancipatory claims, reviving tendencies of the 60's which redefined the concept of the work as such and the relationship between artistic production and societal relevance. It is thus that in his object art and conceptive painting from this period Robert Adrian X keeps pointing out for instance how even within this limited sphere powerful and suppressed strands of discourse exist. *Great Moments in Modern Art* (1982/83) transposes the legendary photograph of Yves Klein's "leaping into the void" into a wall sculpture while Beuys's turned-into-myth Stuka crash over Russia is transformed into an aeroplane made of paperboard, drilling itself into the floorboards. In line with this, a series of small-scale model-ships were created from the middle of the 70's onwards, made from refuse materials. These boats were initially floated in Adrian's private bathtub, followed by the pool at Vienna's Karlsplatz and eventually before the Giudecca at the 1980 Venice Biennale. They were transitory objects, disappearing sculptures, giving witness to the precarious status of the work of art, particularly at a time of increasing consolidation of the market's power cartels.



Dictionnaire par Images, 1979



Great Moments in Modern Art II,
Western Front Vancouver 1983

And during the further course of the 80's a new series of pictorial installations and sculptural assemblages was created, which once again took up the motif of the aeroplane. Like an internal, almost antagonistic commentary, this series is juxtaposed to abstract arrangements of objects, such as *Blue Circle* (1986) and a series of darkly opaque acrylic paintings (1987), which seem to encase floating, abstract shapes. At first sight, these works fit in easily with an abstract-deconstructive variant of post-modern painting. The series of images *No Title* however harks back to another point of departure than the neo-minimalism and the neo-colourfield of the late 80's, relating to the question, whether the critique of bourgeois concepts of autonomy, the employment of a modernistic phraseology of shapes and the acceptance of post-modern worlds of living could be combined and used to formulate a fertile critique of modernism?

Mit Adrian kann man diese Hoffnung nur eine sentimentale, romantische nennen. Ein Blick auf die Grenzziehungen eines Begriffsfeldes wie dem des Modernismus machte Robert Adrian X klar, dass es keine Rückkehr zu einem Modell des Bildes gibt – und damit auch zu einem Modell des Raums –, das nicht schon immer von kulturellen Bedeutungen interpretiert ist. So gesehen haben diese Bildarbeiten eher ein Modell des Screens, des Bildschirms vor Augen als eines des Canvas, der Leinwand.



Blue Circle, 1986

An diesem Punkt setzte Adrian auch mit einer ästhetischen Praxis an, die sich auf eine andere Weise bemüht, der Metapher des Modernismus visuelle Signifikanz zu geben – um sie, in einer paradoxen Wendung, ästhetisch freizugeben. Diese Praxis konzentrierte sich unter anderem auch auf die Darstellung der Links zwischen Bildproduktion und Kommunikationsmedien und nahm sich der vielfach noch immer verborgenen Bezüge an, die zwischen der Auflösung des Bildbegriffes und der Struktur und dem Framing von bestimmten Ideen der gerade neu entstehenden Kommunikationstechnologien und elektronischen Archivierungssysteme bestehen. Reinhard Braun hat dies in seinem Essay in diesem Buch ebenso ausführlich wie präzise analysiert und kontextualisiert.

Sowohl intellektuell als auch formal präzise griff Robert Adrian X dabei in vielfachen Genreüberschreitungen den Mythos vom Handwerk – der Notwendigkeit der technischen Fertigkeit – ebenso wie die Mythen der Autorenschaft und der Objektivität der Kunst zugunsten eines offenen Werkbegriffes und einer aktiven Beteiligung der BetrachterInnen in den künstlerischen Produktionsprozess auf. Adrian X war damit prädestiniert, eine der Leitfiguren für jene neue KünstlerInnengeneration zu werden, die Anfang der 80er von lokalen und internationalen Art Schools aus, einen neuen Raum im Umgang mit dem Apparat der audiovisuellen und Kommunikations-Medien zu öffnen begann. Das Aufbrechen von klassenspezifischen Identitätskonzepten in unterschiedliche Formen von sozialer und individueller Identität, das Weichwerden der Grenzen zwischen Kunst und Alltagsleben, der Kollaps der Unterscheidung zwischen Elite und Populärkultur und das Hereinmischen von sozialen, stilistischen und kulturellen Codes in die Arbeit war ihm im Gegensatz zu anderen KünstlerInnen seiner Generation nicht fremd geblieben.

Aus der historischen Distanz von heute und durch die sich eben wieder verschiebenden Selbstdefinitionen im künstlerischen Feld wird dieser andere Zug des Werkes sichtbar: Seine tiefen Verwurzelungen in emanzipatorischen Raum- und Subjektvorstellungen, die es ermöglichten, vermittelnd zwischen den New Wave- und urban-communications-Phantasien junger Medienkunst und den politischen, kritischen Konzeptionen der 70er zu wirken.

From Adrian X's point of view, such a hope could only be referred to as a sentimental and a romantic one. A mere look at the borderlines drawn around the field of definitions pertaining to modernism made it clear to him that there was no such thing as a return to a model of the picture – and neither to the model of a space – that could be free of prior expectations of cultural significances. Viewed thus, these pictorial works are always conceived with a screen, a monitor rather than a canvas in mind.

This, too, was the point of departure for Adrian X's aesthetic practice, which in another way tries to give visual significance to the metaphor of modernism – in order to, in a paradoxical turn, aesthetically liberate it. This practice further found Adrian X concentrating on a representation of the links between image production and the communications media. It also got him involved in the relations, still not fully understood, which exist between the dissolution of the concept of the image, on the one hand, and the structure and the framing of certain ideas of the newly emergent communications technologies and electronic archival systems, on the other. Reinhard Braun has analysed and contextualised this aspect both comprehensively and precisely in his essay elsewhere in this book.

With intellectual as well as formal rigour, Robert Adrian X engaged in multi-various border transitions, abandoning the myths of craft and of the need for technical prowess, as well as the myths of authorship and of the object-likeness of art, in favour of an open concept of the work and a participatory involvement of the spectators in the artistic production process. Adrian X was thus predestined to become a leading figure for that generation of artists, which, emerging from local and international art schools in the early 80's, began to open up a new space in its handling of the apparatus of the audio-visual and communications media. The bursting asunder of class-specific concepts of identity into variegated forms of social and individual selfhood, the increasing fuzziness of the borderlines between art and everyday life, the collapse of the distinctions between elitist and popular cultures, the admixture of social, stylistic and cultural codes into artistic work – Adrian X unlike some other artists of his generation remained no stranger to.

From the historical vantage point of today and through the currently changing self-definitions in the artistic field this other trait of his work is once again emerging into visibility, particularly its deep rootedness in the emancipatory concepts of space and the subject, which made it possible for it to mediate between the new wave and urban communications fantasies of the young media arts on the one hand and the political, critical conceptions of the 70's on the other.



Black Painting (Triptych), 1987/88

Robert Adrians Medienarbeiten und die kollektiven Kommunikationsprojekte reagieren auf die vom westlichen Lebensgefühl der Postmoderne ins Negative verkehrten Figuren fordristischer Raumkonzepte und bleiben dialektisch immer auf beides bezogen. In ihnen vereinen sich sowohl Vorstellungen von der körperlichen als auch von der psychischen Konditioniertheit der Subjekte, weiten sich in einen unendlichen allgemeinen Raum der Kommunikation wie in *Interplay* (1979) oder *Die Welt in 24 Stunden* (1982). Neben einer der ganz frühen Verwirklichungen der Netzwerktechnologie und von Formaten wie Mailinglist, Mail oder kollektiver „elektronischer“ Autorschaft definierten diese Projekte auch Raum in einer Art gespaltener Erfahrung von Selbst und Ort und gingen damit auch theoretisch weit über die klassische Entfremdungsthese der adornitischen Kulturkritik jener Jahre hinaus. Der Hauptunterschied zwischen einer Disziplinierungsgesellschaft, die man mit einem wirtschaftlichen Begriff fordristische Gesellschaft oder mit einem stilistischen Begriff modernistische Gesellschaft nennt, und einer Überwachungsgesellschaft ist, dass die Kontrollgesellschaft ihre eigentlichen Technologien der Kontrolle versteckt und, wichtiger,



The World in 24 Hours,
Fax from Vienna, 1982

dass sie fähig ist, Bewegungen gegen sie zu kooptieren, sich einzuverleiben, indem sie sie wahrnimmt und damit sagt, es handle sich bei ihnen um entweder normale oder aber um verwirrte Reaktionen einer in sich gesunden Gesellschaft. Die Überwachungsgesellschaft erfindet eine symbolische Sprache von Protest und Dissens, deren Bedeutungen von den Strukturen der Gesellschaft kontrolliert sind. Solange dies geschieht bleiben Protest und Dissens Teil dieser Gesellschaft und sind nicht Teil der Formierung von neuen Räumen. Mit seinem TV-Projekt *Überwachung/Surveillance* von 1981 hat Adrian eine frühe und exemplarische Reflexion auf diesen Übergang zwischen Disziplinar- und Überwachungsgesellschaft in Österreichs Wohnzimmer gespielt. Während der Pausen im zweiten österreichischen Fernsehprogramm wurden Livebilder von den Monitoren des zentralen Video-Überwachungsraums der Wiener U-Bahn übertragen.



The World in 24 Hours,
Ars Electronica, Linz, 1982

Ein weiterer Bereich, in dem sich ein Paradigmenwechsel besonders innerhalb des letzten Jahrzehntes bemerkbar gemacht hatte, war jener der Digitalisierung und Virtualisierung der Display- und Darstellungsformen in der westlichen Museumslandschaft. Der anfänglichen Affirmation dieses Phänomens durch Professionisten der Kunstwelt, die vermeinten, hier öffneten sich Optionen für neue partizipatorische Ansätze und Arbeiten sowie neue Felder für den Versuch, Kultur zu demokratisieren und die vermeintliche Kluft zwischen Hochkultur und Populärkultur zu schließen, stand Adrian jedoch kritisch gegenüber. Für ihn zeigte sich relativ schnell, dass in solchen Programmen nur wenig Potenzial zur Auflösung hegemonialer Strukturen verborgen war, sondern sie allzu oft dazu instrumentiert wurden, die angegriffenen Strukturen eigentlich zu stützen. Adrian hat diesem Phänomen wie auch dem der Disneyifizierung und Kommerzialisierung des Kunstbetriebes zum Segment städtischer Unterhaltungsindustrie in den 90er Jahren eine Reihe von Texten gewidmet.

Robert Adrian's media works and his collective communications projects react to the figures of Fordist spatial concepts, which have been converted by the Western world's post-modern feeling for life into something negative, and always remain in a dialectical reference to them. Here, concepts of both the physical and the psychological conditioning of the subjects are conjoined and enlarged into a never-ending general space of communication as in *Interplay* (1979) or *The World in 24 Hours* (1982). Apart from some very early realisations of network technology and of formats such as the mailing list, or e-mail, or a collective "electronic" authorship, these projects also defined space in a kind of split-level experience of self and locality, and so even theoretically they by far transcended the classic alienation thesis of the Adornitic cultural critique of those times. The main difference between a society bent on discipline, which one tends to refer to in economic terms as a Fordist society or in stylistic terms, as a modernistic society, and a supervisory type of society is that the control-fixated society covers up its actual technologies of control, and more importantly, that it is capable of coopting, or ingesting, counter movements directed against it, by becoming aware of them and declaring them to be either perfectly normal or else confused reactions of an otherwise, in itself, sane and healthy society. The surveillance society invents a whole symbolic language of protest and dissent, whose intimations are controlled by the structures of the society. As long as this happens, protest and dissent remain a part of the society and do not become part of a formation of new spaces. With his TV project *Surveillance* of 1981 Adrian managed to plummet an early and exemplary reflection on the transition from disciplinarian to surveillance societies right inside of Austria's living rooms. During the breaks in broadcasting, the Austrian second national television channel transmitted live images from the central surveillance cameras of the Vienna subway system.



Surveillance/Überwachung II,
TV-project 1981

Another area where a paradigm change has been noticeable over the past decade, is that of the digitalisation and virtualisation of the forms of display and representation in the Western museumscape. Yet Adrian X took a critical stance towards the initial affirmation of this phenomenon by the professionals of the art world, who were of the opinion that this would open new options for participatory approaches and activities. They also thought it would open new vistas for the democratisation of culture and close the perceived gap between high culture and popular culture. Yet Adrian X quickly realised that such programs harboured little potential for the dissolution of hegemonic structures, but that rather they were frequently instrumentalised to underpin the structures that were coming under attack. Adrian devoted a number of critical texts to this phenomenon, as he did to the Disneyfication and commercialisation of the art world, which was being turned into a sector of the urban entertainment industries during the course of the 90's.



Mitte der 90er erschien die Gefahr groß, dass sich aus den kritischen Methoden, die sich um Schlagworte wie Neo-Konzeptualismus, New Institutional Critique und Community Based Art Aufmerksamkeit im Kunstfeld geschaffen hatten, ein neuer Formalismus entwickeln könnte. Die neue politische Haltung der Kunst, die in Reaktion auf die Selbstreflektivität der beiden postmodernen Stile begonnen hatte, welche in den Systemzwängen einer „Kunstwelt“ aus Stadtpolitik, Medien und Life-Style, von Kunst und Form als Wirtschaftsfaktor ihre Wirkung in anderen gesellschaftlichen Feldern verloren hatten, schien zu einem Repräsentationsformat zu erstarren. Ein Formalismus der Scheindemokratisierung des Zugangs drohte zu entstehen, der die eigentlichen Zugangsbeschränkungen wieder verschwieg und daher im Diskurs der Macht unauflösbar verhaftet blieb.

Jene kritische Dysfunktionalität und das Spiel mit ästhetischer Diskontinuität, wie sie die Arbeiten Robert Adrians immer ausgezeichnet haben, erscheinen gerade gegenwärtig wieder von besonderer Brisanz. Robert Adrians Projekt an der Moderne lässt sich fruchtbar in die Diskussion einbringen, weil es die Voraussetzungen der Möglichkeit von Kommunikation als solche definiert hat und zeigt, dass in den disziplinierenden Raumfiguren und Konzepten der Moderne selbst Auto-nomieversprechen aufgehoben sind, die man gegen hierarchisierende Schließungen scharf machen kann.

Seit den 70er Jahren hat sich die Perspektive der Kritik geändert. Nicht mehr das Bewusstsein des Künstlers, nicht sein Körper oder die Fähigkeit seiner Sinne, die Qualität seiner Wahrnehmungsarbeit, die Konzeption des Raumes interessiert heute vordergründig, sondern die Präzision seines Umgangs mit den Dingen der Welt, mit der Spezifik des Lokalen. Seine Distanzierungsfähigkeit vom System der Institutionen und der Macht, die ihn bestimmt und in denen er/sie arbeitet.

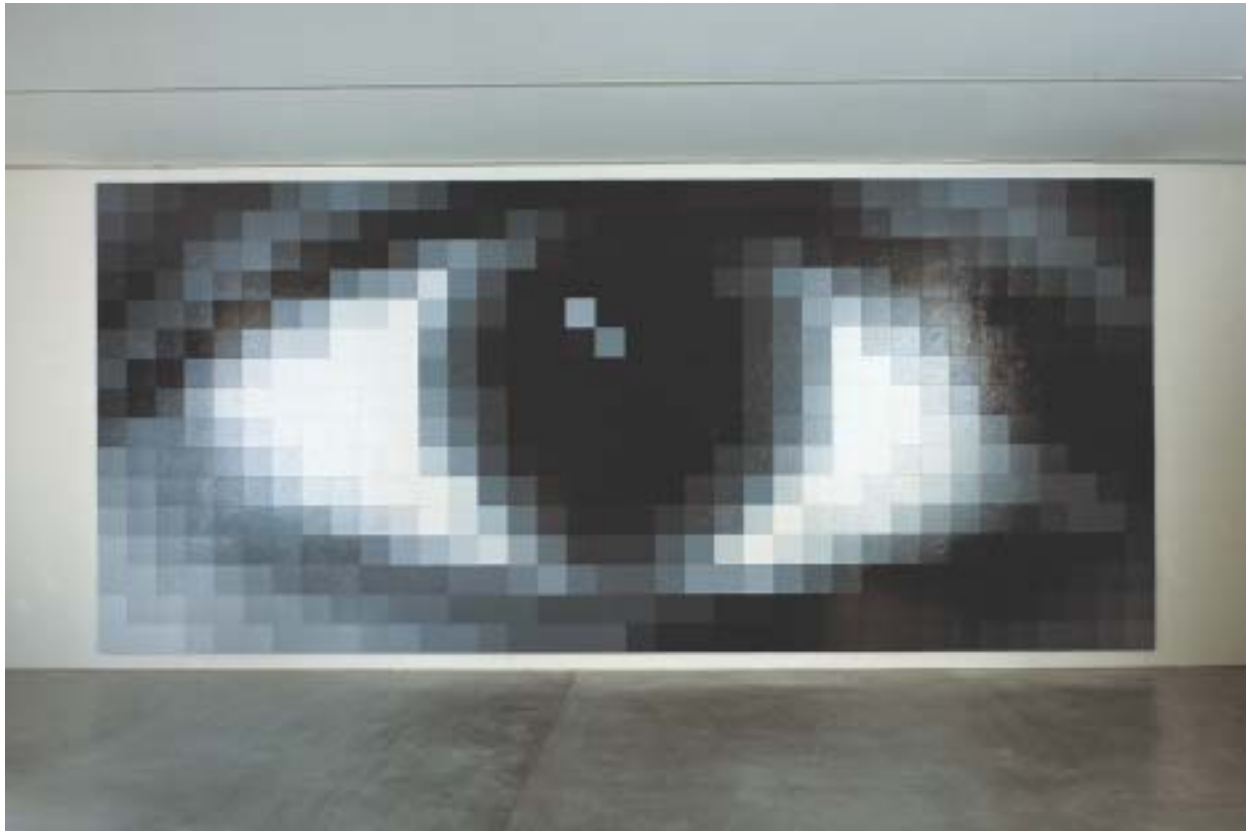
Das Politische der Arbeit Robert Adrians seit den frühen 70er Jahren ist, unterzieht man sie in dieser Hinsicht einer Relektüre, in der physischen Stärke seiner Bilder zu suchen, in den Widerständen, die sich beim Umgang mit ihnen freisetzen lassen. Es ist ihr Abstraktionsgrad, ihr Misstrauen gegenüber allzu schnellen Kanonisierungen und einseitigen Formalisierungen und ihr bisweilen hinter praktischem Humor versteckter Skeptizismus, der sie für die heutige Situation wieder als politische lesbar macht. Politisch meint hier auch als Modelle einer künstlerischen Praxis, die im Subjekt Widerstand gegen abstrakt vorgeführte Verfahrensweisen von Herrschaft aktivieren können.

By the mid-90's the danger seemed to loom large that out of the critical methods which had been gaining attention around catch-terms such as neo-conceptualism, new institutional critique and community-based art, a new kind of formalism might emerge. The new political attitude of the arts, which had begun as a reaction to the self-reflexivity of the two post-modern styles, which within the systemic pressures of an "art world" composed of city politics, the media and lifestyles, and of arts and forms of an economic factor had lost its efficacy in other spheres, now seemed to freeze up into some representational format. A formalism of a counterfeit democratisation of access to the arts threatened to emerge, which would again conceal the actual limitations of access and hence remain indissolubly caught up in the discourse of power.

That critical dysfunctionality and the playing with aesthetic discontinuity, which has always been the hallmark of Robert Adrian's work, once again appears to be of striking relevance in our day. Robert Adrian's project work on modernism can be most fruitfully entered into the discussion because it has defined the preconditions for a possibility of communication as such, and shows that within the disciplinarian spatial figures and concepts of modernism itself promises of autonomy have been superseded, which one may once again prime against new tendencies of hierarchical closures.

The entire perspective of critiquing has radically changed since the 70's. It is no longer the mind and consciousness of the artists, or their bodies and the abilities of their senses, the quality of their perceptive work, their conceptions of space that are primarily of interest, but their way of handling the things of the world, of dealing with the specifics of the locality. What matters now is their ability to distance themselves from the system of the institutions of power, which determine who they are and what they have to do.

The political relevance of Robert Adrian's work since the early 70's is, when subjected to such reflections, to be sought in the physical strength of his images, and in the resistances which can be released in coming to terms with them. It is their level of abstraction, their distrust of the all-too-rapid canonisations and unilateral formalisations and their occasional skepticism, occasionally disguised behind the artist's practical-minded sense of humour, which enables them to be read again in today's situation as political images. "Political" in this context meaning that they may also serve as models of an artistic practice, which can activate a resistance in the viewer to all those abstractly demonstrated procedures of domination.



Picasso's Eye, 1990. Installation, Generali Foundation Wien



Painting Hand, 1982. Viertelige Wandcollage, Japanpapier (rot, blau), Acrylfirnis, collagiert /
4 part collage mounted on wall, rice paper (red, blue), acrylic varnish



Vicious Circle (55 Airplanes), 1989. *Installation*



Grey Series, 1975/76. *Acryl auf Baumwolle / acrylic on cotton*



Modern Art III (4 Wall Pieces), 1983/84. *Installation*

Reinhard Braun

Robert Adrian X.

One has to slide off into some other territory (Man muss in ein anderes Gebiet abgleiten)

Es ist das Schicksal beinahe jedes Kunstwerks unseres Jahrhunderts, dass es eine ständige Metamorphose erlebt, während es die Mühlen der Medien durchläuft, dabei an Bedeutung und Inhalt verliert und gewinnt, da es von der Maschinerie der modernen Kommunikationstechnologie kreiert wird. (...) Kunstwerke wurden dematerialisiert, nicht durch die Verschwörung verrückter Museumsdirektoren und frustrierter Lied-und-Tanz-Leute, sondern durch den Kunstzweig der Informationsindustrie.¹ Robert Adrian X

In gewissem Sinn ist die Frage nach dem Schicksal der Kunst im 20. Jahrhundert eine der Konstanten der künstlerischen wie theoretischen Arbeit von Robert Adrian X. „Es wird heute immer schwieriger, Kunst von allem anderen zu unterscheiden – das geht zur Zeit so weit, daß etwas, das wie Kunst aussieht, wahrscheinlich gar keine ist.“²

Zwischen Marktökonomien, Innovationsmythen, Karriereentwicklungen, Produktidentifikationen, Subjektivierungsmechanismen und Immaterialisierungsprozessen eingespannt, die sozusagen die Grundfeste westlicher Kultur permanent überarbeiten und von Sexualität bis hin zu Konsumverhalten jede Alltagspraktik transformieren, nimmt sich die Praktik „Kunst“ reichlich seltsam aus, wie sie sich in endlosen Selbstreflexionszyklen ständig selbst vorwegnimmt oder in mehr oder weniger ironischen Statements die eigene Obsoletheit bestätigt. Wenig erinnert seit 1980 an die Utopien einer wechselseitigen Transgression von Kunst und Leben, und noch weniger an die sozialemanzipatorischen Utopien einer Redefinition von Kultur und des Sozialen auf der Grundlage von im Feld der Kunst entwickelten Konzepten, Strategien und Entwürfen. Es scheint, als hätte sich die von linken medialen wie theoretischen Gegenstrategien kritisierte „Bewusstseinsindustrie“ nach langen Auseinandersetzungen als alleinige Möglichkeitsform, im Rahmen industrialisierter Gesellschaften Medientechniken kulturell zu diskursivieren, durchgesetzt. Arbeiter machen heute kein Fernsehen mehr, sie sind längst dazu übergegangen, es zu konsumieren.³

In gewissem Sinn scheint es heute, am Ende des 20. Jahrhunderts (denn so etwas wie ein neues Jahrtausend zeichnet sich trotz aller Indizien für eine post-industrielle, post-postmoderne oder gar post-humane Kultur nicht ab) schon mehr als naiv, überhaupt noch in derartigen Kategorien über Kunst zu denken, geschweige denn zu schreiben.

Hat der gnadenlose Shredder der „media mill“ quasi als semantischer Malstrom also nicht nur die Kunst selbst, sondern längst auch schon jede Form der Reflexion und Bedeutungsproduktion, die sich daran gekoppelt versteht, in ein unzusammenhängendes und konturloses Ensemble von Fragmenten zerlegt, aus denen bestenfalls ephemere und situationsbezogene Aussagen getroffen werden können? Und es handelt sich nicht allein um eine semantische Hypertextmaschinerie, sondern auch um

1 Robert Adrian X, in: *what! drawing?*, The Art Gallery at Harbourfront, Toronto 1983, o. S. und in: Adrian X, Canadian Cultural Centre, Paris 1983, o. S.

2 Robert Adrian X, *Elektronischer Raum*, in: Kunstforum International 103/1989, S. 142.

3 Vgl. Sepp Auer, Peter Hueber, Hans Kronberger, *Arbeiter machen Fernsehen*, Video Initiative Graz, Graz 1980.

Robert Adrian X.
One has to slide off into some other territory

It is the fate of nearly every artwork in our century that it undergoes a constant metamorphosis while passing through the media mill, shedding and gaining meaning and content as it is processed by the machinery of modern communications technology. (...) Artworks have been dematerialised, not by a conspiracy of lunatic museum directors and frustrated song-and-dance folk, but by the art branch of the information industry.¹

Robert Adrian X

In a certain sense the question of the fate of art in the 20th century is one of the constants in the artistic as well as the theoretical work of Robert Adrian X. "Nowadays it's getting harder and harder to tell art from everything else – in fact, now, if it looks like art it probably isn't."²

Suspended between market economies, innovation myths, career developments, product identifications, subjectification mechanisms and immaterialisation processes that are, so to speak, permanently revising the foundations of western culture and transforming every aspect of our daily routines, from sexuality to consumer behaviour, the "art" practice strikes us as rather odd, for it is constantly anticipating itself in endless cycles of self-reflection or confirming its own potential for obsolescence through more or less ironic statements. Since the 1980's there has been little to remind us of the utopias of a mutual transgression of art and life, and even less that is reminiscent of the social-emancipatory utopias of a redefinition of culture and of a society built upon the concepts, strategies, and designs developed in the field of art. After long years of struggle it seems as if the "consciousness industry", criticised by both alternative leftist media and theoretical strategies, has emerged as the sole agency within industrialised societies that is capable of creating a cultural discourse on media technology. Nowadays, workers do not produce television anymore, they have long ago proceeded to consume it.³

Today, at the end of the 20th century, (since despite all evidence of a post-industrial, post-modern, or even a post-human culture something like a new millennium is not in the offing,) it seems in a certain sense more than naïve to think, let alone write, about art in such categories.

Has the merciless shredder of the "media-mill", quasi as a semantic maelstrom, therefore dissected not only art itself but also every form of reflection and semantic production coupled with it, reducing them in an incoherent and shapeless ensemble of fragments about which, at best, short-lived and situation-related statements can be made? And what we have here is not only a semantic hypertext machine, but also a vast experiment with complex media "machines for converting everything into time"?: "Media Culture is always present, always

1 Robert Adrian X, in: *what! drawing?*, The Art Gallery at Harbourfront, Toronto 1983, unpaginated, and in: Adrian X, Canadian Culturel Centre, Paris 1983, unpaginated.

2 Robert Adrian X, *Electronic Space*, in: <http://www.t0.or.at/~radrian/TEXTS/index.html> (November 2001).

3 cf. Sepp Auer, Peter Hueber, Hans Kronberger, *Arbeiter machen Fernsehen*, Video Initiative Graz, Graz 1980.

ein umfangreiches Experiment mit komplexen medialen „Verzeitlichungsmaschinen“?: „Medienkultur ist immer gegenwärtig, immer jetzt. Es ist, als sei der Fernsehschirm eine Art Lesebrille, vorbeigehend am grenzenlosen Bereich, bar jeglicher erzählerischer Sequenz oder Zeit. Jedes Bild ist seit der Erfindung der Photographie Teil dieses Gebietes, gleich gegenwärtig, gleich präsent (...).“⁴

Wenn etwa Steven Shaviro meint, „alles ist entzwei, alles ist geborgt oder gestohlen“⁵, dann kann dies beklagt und/oder verurteilt werden. Außer Frage scheint jedoch der multiple Zugriff auf Individuen gerade durch die expansive, geradezu epidemische Verschaltung von Kultur auf der Grundlage von Medientechniken zu stehen, was etwa Donna Haraway dazu veranlasst hat, das zeitgenössische Subjekt als „eine Art zerlegtes und neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelles Selbst“⁶ zu beschreiben. „Das ‚Konstrukt‘ steht im Zentrum der Aufmerksamkeit: Machen, Lesen, Schreiben und Bedeuten scheinen fast dasselbe zu sein.“⁷ Das Projekt der Dezentrierung (von Bedeutung, Erfahrung, Repräsentation, Orten etc.) durch Mediensysteme, als das es bezeichnet werden muss, hat also beileibe nicht nur die Kunst erfasst. „Künstler haben die Medienkultur durch die Technik der Collage nachzuzeichnen versucht (...).“⁸ Das bedeutet, dass der Dezentrierung gerade keine Attitude von Ganzheit oder Abgeschlossenheit entgegengesetzt werden kann, sondern „daß Fakten und Bedeutungen weder vorzufinden noch vorauszusetzen sind, sondern diskursiv produziert, interpretiert und modifiziert werden“ müssen. Die Frage dreht sich um diejenigen Mechanismen, „denen die Produktion, Limitierung, Distribution und Rezeption von Fakten und Bedeutungen obliegt.“⁹ In jedem Fall ist damit ein Ausgreifen von künstlerischen Strategien verbunden, nicht jedoch in ein vermeintlich zu skizzierendes „Leben“, sondern in jene Kanäle, in denen sich die kulturellen Transformationen ereignen: Medien.

Abschließend darf man im Rahmen dieser begrifflichen Irritation durch kulturelle Fragmentierungen nicht übersehen, dass es zu jeder Zeit Vorstellungen von Einheiten, Ganzheiten, eines Ursprungs waren, ident mit sich selbst, sozusagen jenseits der Geschichte, die uns unterdrückt haben und es weiterhin und wiederum tun. Nicht nur hier in Österreich „begegnen“ uns zunehmend Versuche der Re-Etablierung oder Re-Animierung von solchen Entitäten wie Nation, Ethnie, Heimat, das Eigene und das Andere usw., die sich in vermeintlicher „Menschlichkeit“ gegen die umfassende Auflösung von „Werten“ angesichts einer bloß diffus als Schlagwort kursierenden „Globalisierung“ stemmen und im Gegensatz dazu bestimmte Koordinatenpunkte kultureller Ordnung geradezu zu „retten“ versuchen. Und man darf die unausgesetzte Frage nach der Kunst in den Arbeiten von Robert Adrian X auch keinesfalls mit einem Rettungsversuch verwechseln; sie ist vielmehr der Ausgangspunkt für mögliche Strategien, in einer post-bürgerlichen und spät-industriellen Kultur mit einem Begriff zu operieren oder diesen aufgeben zu müssen, der dezidiert aus einer bürgerlichen früh-industriellen Kultur stammt. Nicht die Kunst ist an einem Ende, bestimmte Diskurse darüber haben ihr Ablaufdatum jedoch erheblich überschritten und sind gerade nicht mehr in der Lage, diejenigen Mechanismen zu adressieren, denen die Produktion, Limitierung, Distribution und Rezeption von Fakten und Bedeutungen obliegt.

Über einen derartigen „Umweg“ wird es dann doch wieder verständlich, warum die Frage nach der Kunst doch nicht nur eine Frage nach der Kunst ist, Postmoderne

4 Robert Adrian X, *Media Culture*, in: Gerfried Stocker, Christine Schöpf (Hg.), *Memesis. The Future of Evolution*, Ars Electronica 1996, Wien – New York 1996, S. 115.

5 Steven Shaviro, *Doom Patrols, Streifzüge durch die Postmoderne*, Mannheim 1997, S. 18.

6 Donna Haraway, *Ein Manifest für Cyborgs*, in: Carmen Hammer, Donna Haraway, Immanuel Stieß (Hg.), *Die Neuerfindung der Natur*, Frankfurt – New York 1995, S. 51.

7 Donna Haraway, *Die Biopolitik postmoderner Körper. Konstitutionen des Selbst im Diskurs des Immunsystems*, in: ebda., S. 170.

8 Robert Adrian X, *Media Culture*, a. a. O., S. 116; im Rahmen des Projektes „hightech/lowtech“ im Forum Stadtpark, Graz, im Oktober/November 2000 hat Robert Adrian X einen Workshop unter dem Titel „cut'n paste“ durchgeführt, bei dem es ebenfalls darum ging, dass quasi nichts mehr produziert werden muss, sondern dass Strategien der Aneignung und des Überarbeitens bestimmend geworden sind.

9 Stefan Germer, *Mit den Augen des Kartographen*, in: Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995, S. 147.

now. It is as though the TV screen was a kind of reading glass passing over an infinite field of events completely devoid of narrative sequence or time. Every image since the invention of photography is a part of this field, equally present, equally now (...)."⁴

When, for instance, Steven Shaviro says, "all is in pieces, everything is borrowed or stolen"⁵, we may very well protest or denounce this. However, what seems to be beyond debate is the multiple access to individuals by virtue of the expansive, almost epidemic, interconnectedness of culture on the basis of media technology, which has led Donna Haraway to describe the contemporary subject as "a form of disassembled and newly composed postmodern collective and individual self".⁶ "The 'construct' is at the centre of attention: doing, reading, writing, and meaning seem to nearly be the same."⁷ The project of decentring (e.g. meaning, experience, representation, places) through media-systems is by no means limited only the field of art. "Collaging is the way that artists have tried to map media culture (...)."⁸ This means, that we can in no way contest decentring with an attitude of wholeness or exclusivity, indeed "that facts and meanings can be neither found nor assumed, but must be produced, construed, and modified through a discourse". The question revolves around those mechanisms, "on which production, limitation, distribution, and reception of facts and meanings are incumbent."⁹ Tied to this is in any case an expansion of artistic strategies, but an expansion not into that "life" which is supposed to be depicted, but into those channels, in which cultural transformations occur: the media.

In the end, however, we must not overlook the fact that within the scope of this understandable irritation through cultural fragmentation it has always been images of unities, of the whole, of the common origin, identical with themselves, beyond history, so to speak, that have oppressed us and that will continue to do so. It is not only here in Austria that one increasingly "encounters" attempts to re-establish or re-animate such entities as nation, ethnicity, home, one's self and the other, etc. which under the pretence of "humanity" resists the comprehensive disintegration of "values" in the face of a so-called "globalisation" that is, however, merely circulating platitudes and tries to "rescue" certain coordinates of a cultural order. Under no circumstances should one confuse the incessant question of the fate of art in Robert Adrian's work with a rescue attempt; rather it is the point of departure for possible strategies in a post-bourgeois and late-industrial-age culture for either operating with or abandoning a concept that clearly dates from a bourgeois early-industrial-age culture. It is not art that is at an end, rather, certain discourses have considerably exceeded their expiry date and are no longer in the position to address those mechanisms on which production, limitation, distribution, and reception of facts and meanings are incumbent.

It is by way of such a "detour" that it becomes clear why the question of the fate of art is not merely a question about art after all – give or take post-modernism – but an intellectual (and cultural) project for investigating the general conditions in which cultural phenomena arise. And, even if the statement about the fate of the artwork apparently anticipates the answer, it is only at this point that the formulations of the questions about which functional relationships

4 Robert Adrian X, *Media Culture*, in: Gerfried Stocker, Christine Schöpf (ed.), *Memesis. The Future of Evolution*, Ars Electronica 1996, Vienna – New York 1996, p. 115.

5 Steven Shaviro, *Doom Patrols, Strelitzüge durch die Postmoderne*, Mannheim 1997, p. 18.

6 Donna Haraway, *Ein Manifest für Cyborgs*, in: Carmen Hammer, Donna Haraway, Immanuel Stieß (ed.), *Die Neuerfindung der Natur*, Frankfurt – New York 1995, p. 51.

7 Donna Haraway, *Die Biopolitik postmoderner Körper. Konstitutionen des Selbst im Diskurs des Immunsystems*, in: *ib(id)*, p. 170.

8 Robert Adrian X, *Media Culture*, cp., p. 116; in October/November 2000 as part of the project "hightech/lowtech" at the Forum Stadtpark, Graz, Robert Adrian X held a workshop with the title "cut'n paste". Again, the idea was that nothing has to be produced anymore because strategies of appropriation and revision have become dominant.

9 Stefan Germer, *Mit den Augen des Kartographen*, in: Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt (ed.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, Munich 1995, p. 147.

hin oder her, sondern ein intellektuelles (und kulturelles) Projekt der Befragung von Rahmenbedingungen für kulturelle Erscheinungsformen insgesamt. Und nimmt auch das Statement über das Schicksal des Kunstwerks scheinbar die Antwort vorweg, beginnen an diesem Punkt eigentlich erst die Fragestellungen danach, welche Funktionsbeziehungen und -verschiebungen, welche Repräsentationsverhältnisse mit einem Begriff wie „media mill“ überhaupt zur Diskussion stehen. Was heißt es, unter Medienbedingungen (die immer auch Machtbedingungen sind) kulturell zu produzieren, wenn „Absurdität und Widersprüche in der Metaphorik der neuen elektronischen Medien eher die Regel als die Ausnahme“ bilden?¹⁰ Wo könnte sich eine künstlerische Position, die sich als in kulturelle Austauschprozesse involviert versteht, ihren Ausgangspunkt nehmen, um nach wie vor relevante Beiträge im Rahmen dieser Austauschprozesse zu produzieren und nicht als „Sinnprovinz Kunst“ im Rahmen ihrer institutionellen Repräsentationsmechanismen zu verharren? Wenn durch den Begriff der „media mill“ Medienzusammenhänge angesprochen werden, dann geht es bei diesen in erster Linie um Fragen der Konstruktion und der Zirkulation von Bildern, Tönen, Informationen, Objekten, Metaphern, Vorstellungen, um ihre Verbreitung, ihre strategische Dimension, ihre operativen Aspekte innerhalb gesamtgesellschaftlicher Zusammenhänge, die auf ein neuartiges Dispositiv kultureller Mechanismen insgesamt verweisen – und damit wohl auch ein neuartiges Dispositiv künstlerischer Praktiken erfordern. Und die „Aufgabe künstlerischer Praxis ist [schließlich] nicht das bruchlose Zusammenfügen, sondern das Hervorheben der Brüche und die Entfaltung von Vielfältigkeiten, eine Praxis, die an dem arbeitet, was Guattari ‚Heterogenese‘ genannt hat (...).“¹¹ Andreas Broeckmann bezeichnet damit den Umstand, eine Grundposition einzunehmen, die (produktiv) gespalten ist: zugleich das Lokale und die heterogenen Ereignisse in globalen Netzen zu berücksichtigen, eine Handlung und Bewegung an einer Grenze zu vollziehen, die nicht immer einfach auszumachen ist und die verschiedene Beschreibungssysteme aufeinander bezieht. „Medienkunst ist prozeßorientiert (...). Schließlich bietet die Offenheit der digitalen Bearbeitungsprozesse die Möglichkeit zur Interaktivität und zu einer potentiellen Auflösung der Grenze zwischen Künstler und Publikum, zwischen Produzent und Benutzer.“¹² Damit ist aber keine einheitliche Praxis beschrieben, noch wäre diese grundsätzlich von anderen Kunstformen zu trennen. Und gerade in den Arbeiten von Robert Adrian X zeigt sich, dass das, was Andreas Broeckmann als kennzeichnend für medienkünstlerische Praktiken beschreibt, bereits im Rahmen ganz anderer ästhetischer und Material-Zusammenhänge entworfen wurde, die sich – scheinbar ohne Bezug zu jedem technologischen Dispositiv – dennoch immer an dieser Grenze bewegt haben (nicht im Sinn eines romantischen Motivs, sondern im Sinn von vorzunehmenden Distinktionen): an der Grenze von Bezeichnungspraktiken, an der Grenze kultureller „Territorien“, an der Grenze von bestehenden Sinnzusammenhängen.

10 Robert Adrian X, *Infobahn Blues*, in: Rudolf Maresch (Hg.), *Medien und Öffentlichkeit. Positionierungen, Symptome, Simulationsbrüche*, München 1996, S. 348.

11 Andreas Broeckmann, *Medienökologie und Ästhetik der Heterogenese*, in: Nettime (Hg.), *Netzkritik. Materialien zur Internet-Debatte*, Berlin 1997, S. 194.

12 Ebd.

Robert Adrian X bezieht sich im Rahmen seiner Überlegungen für eine ständig notwendige Re-Formulierung eines möglichen Kunstzusammenhangs immer wieder auf jene (historischen) Strategien („Kunstströmungen“, wie sie noch heute in Lehrbüchern bezeichnet werden), in deren Zentrum sich die Frage „Was ist Kunst?“ fand, sei es aus einer Dialektik der radikal inszenierten Negation von Kunst (Dada), sei es durch die konzeptuelle Thematisierung ihrer Rahmen- und Konstitutionsbedingungen

and shifts, which conditions of representation in connection with a concept like “media mill” are up for discussion at all. What does it mean to culturally produce under media conditions (which are always power conditions as well) if “absurdities and contradictions are the rule rather than the exception in the rhetoric of the new electronic media”?¹⁰ Where could an artistic position that sees itself as being involved in a process of cultural exchange find its point of departure and be able to continue to produce relevant contributions within these exchange processes rather than stagnate as an island “of a provincial production of meaning” within art’s institutionalised mechanisms of representation? If the term “media mill” refers to media relationships, then they primarily deal with questions concerning the construction and circulation of pictures, sounds, information, objects, metaphors, visions, with their dissemination, their strategic dimension, their operative aspects within the matrix of social relationships as a whole, which refer to a whole new type of institution of cultural mechanisms – and therefore also require a new institution of artistic practices. “The task of artistic practice should not be to smooth over the breaks, but to highlight the cracks and breaks, allowing for the unbounded unfolding of multiplicities, a practice which works towards what Félix Guattari has called ‘heterogenesis’.”¹¹ By that, Andreas Broeckmann designates the circumstance of taking up a position, which has been (productively) split up, taking into consideration both the local and the heterogeneous incidents within global nets at the same time, carrying out an action and movement on a border, which is not always easy to make out and relates different systems of descriptions to one another. “Media art is process-orientated (...). After all, the openness of digital processing offers the possibility of interactivity and the potential dissolution of the border between artist and audience, between producer and user.”¹² This does not describe a homogenous practice though, nor can it fundamentally be separated from other forms of art. And especially the works of Robert Adrian X demonstrate that what Andreas Broeckmann describes as characteristic features of media-art practices has already been designed within the framework of completely different contexts of aesthetics and materials; contexts which have – ostensibly without any relation to any kind of technological institution – still always moved along that borderline (not in the sense of a romantic motif, but in the sense of distinctions to be undertaken): on the border of terminology, on the border of cultural “territories”, on the border of existing contexts of meaning.

Within his considerations of a permanently necessary re-formulation of a potential art-context, Robert Adrian X refers repeatedly to those (historical) strategies (“art styles” as they are still called in today’s textbooks) that focus on the question “what is art?”, either through a dialectic of a radically staged negation of art (Dada), or through a conceptual discussion of its constituent and contextual conditions (Duchamp, conceptual art). To Robert Adrian X the idea of the readymade primarily offers those criteria, “from which the art condition of the object is derived, namely, intention and context.”¹³ For Robert Adrian X it is therefore clear that by the 1920’s the question of the fate of art has taken leave of any specificity of the object (aesthetics), and that the criteria to be called upon

10 Robert Adrian X, *Infobahn Blues*, in: Digital Delirium, New World Perspectives, Montréal, 1998 and www.ctheory.com (Article 21, 1995, quoted November 2001).

11 Andreas Broeckmann, *Medienökologie und Ästhetik der Heterogenese*, in: Nettime (ed.), *Netzkritik. Materialien zur Internet-Debatte*, Berlin 1997, p. 194.

12 *ib.*(id).

13 Robert Adrian X, *Meta-Objekte*, in: Catalogue, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, and Galerie nächst St. Stephan, Wien, Vienna – Innsbruck 1976/77, unpaginated.

(Duchamp, Konzeptkunst). Für Robert Adrian X bietet die Idee des Ready-Made zualererst diejenigen Kriterien an, „aus denen der Kunstzustand eines Objektes abgeleitet werden kann, nämlich Intention und Kontext.“¹³ Damit ist für Adrian X klar, dass sich spätestens in den 20er Jahren die Frage nach der Kunst von jeder Spezifität des Objekts (Ästhetizismus) verabschiedet hat und als relevante Kriterien jene heranzuziehen sind, die das Kunstobjekt aus einem Verwendungszusammenhang heraus zu verstehen suchen. „Mit dem ‚Readymade‘ ist das vermittelte Objekt geboren – ein Objekt, das durch Ankündigung, durch Erklärung hergestellt wird.“¹⁴ Der Verzicht auf jeden Ausdruck und auf künstlerisches Handwerk rückt auch das Kunstobjekt in jene Verwertungszusammenhänge des Gegenständlichen, wie sie durch Industrialisierung und die sich ankündigende Informatisierung der Kultur insgesamt längst evident geworden waren. Nicht nur im Bereich der Kunst entstanden „verängstigte Objekte (...) die sich ihrer Identität und ihres Grundes der Mediation ungewiss waren.“¹⁵ Im Mittelpunkt steht dann der kulturelle Gebrauch von Zeichensystemen, die kulturelle Produktion und Konstitution von Bedeutung: das Kunstwerk als Konstrukt.

Dieser Ansatz, der als eine Verschiebung von Begründungszusammenhängen zu verstehen ist, rückt die Position von Robert Adrian X, obwohl dieser bis in die 80er Jahre hinein Malerei betrieben hat und vom äußeren Anschein der Arbeiten her dies nicht vermutet werden dürfte, in die Nähe der theoretischen wie künstlerischen Arbeiten von Victor Burgin, Art & Language, John Stezaker, Douglas Huebler und Robert Barry. „Announcement“ und „Declaration“ standen im Mittelpunkt auch der Konzeptkunst; verschiedenste alltägliche Zusammenhänge wurden (temporär) zum Kunstwerk erklärt, die sich dadurch nicht nur der ästhetischen, sondern der Wahrnehmung überhaupt entzogen (Gase, Verkehrsströme, Gedanken etc.). Doch durch diese Verschiebung war sozusagen die Gleichung insgesamt um mehrere Variablen angereichert worden. Gerade in bestimmten malerischen Arbeiten von Adrian X wird besonders deutlich, dass es um die Ausführung eines geregelten Entwurfs und um die Ausdifferenzierung der Zusammenhänge von Objekt, Präsentation und Rezeption geht und nicht um Innovation. In gewissem Sinn können manche malerischen Arbeiten von Robert Adrian X, wie etwa jene Bilder, die zwischen 1976 und 1977 unter anderem in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck, und in der Galerie nächst St. Stephan, Wien, gezeigt wurden und die aus Schichten verschiedener Materialien aufgebaut sind – mit einer Schicht Polyvinylacetat als Trägerin und Oberfläche – als Reorganisation zwischen künstlerischem Entwurf, seiner Ausführung und den Rezeptionsumständen beschrieben werden, d. h. als praktische Prozesse der Kodierung von Kunst. Gerade diese Serie zeigt durch die Systematisierung des Produktionsprozesses, der durch die transparente Kunststoffschicht für die BetrachterInnen nachvollziehbar bleibt, Ähnlichkeiten mit den „Systems of Documentation“, wie sie etwa Douglas Huebler seit 1968 betrieben hat, wenn es sich auch um völlig andere Medien handelt. Ohne eine rückwirkende Metaphorisierung (oder gar Mythisierung) dieser Arbeiten vorantreiben zu wollen, scheint das Prozesshafte der Arbeiten evident, ein prinzipieller Zugang zur Konstruktion künstlerischer Objekte, Situationen und Umgebungen, der dann vor allem ab 1980 in den Telekommunikationsprojekten eine zentrale Rolle spielen wird. Doch zeichnet sich darin keine künstlerische Entwicklung ab (ohne an dieser Stelle diesen Begriff selbst grundsätz-

13 Robert Adrian X, *Meta-Objekte*, in:
Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais,
Innsbruck und Galerie nächst St. Stephan,
Wien, Wien – Innsbruck 1976/77, o. S.

14 Robert Adrian X, *Media Culture*, a. a. O., S. 117.

15 Ebd.

as relevant are the ones that try to understand the artwork in a relation of use. "With the 'Readymade' the mediated object is born – an object that is produced by announcement, by declaration."¹⁴ The renunciation of every kind of expression and artistic craftsmanship places even the art-object in the contexts of a utilitarian materiality, which had long since been heralded by industrialisation and the computerisation of culture. It was not only the sphere of art that produced "really anxious objects (...), which were uncertain of their identity and subject to mediation".¹⁵ At the centre there is the cultural application of sign-systems, the cultural production and constitution of meaning: the artwork as a construct.

This approach, which should be understood as a shift of systems of conceptualisation, moves the position of Robert Adrian X, – in spite of him having pursued painting into the eighties and the fact that from the outward appearance of his works no one would have dared to assume so, – close to the theoretical as well as artistic works of Victor Burgin, Art & Language, John Stezaker, Douglas Huebler, and Robert Barry. "Announcement" and "declaration" were also the focus of conceptual art; the most diverse everyday continuities were (temporarily) declared artworks and therefore they not only evaded aesthetical perception but perception altogether (gases, flows of traffic, thoughts, etc.).

Through this shift, though, the entire equation, so to speak, was, enriched by several variables. Especially in certain paintings by Robert Adrian X it becomes very clear that they focus more on the execution of a well-conceived concept and the investigation of the relationships between object, presentation and reception than on innovation. In a certain sense, some of Robert Adrian X's paintings, for instance those shown between 1976 and 1977 in the Galerie im Taxispalais, Innsbruck, and in the Galerie nächst St. Stephan, Vienna, and which are composed of layers of different materials – with a layer of polyvinyl acetate as support and surface – could be described as a re-organization of the artistic concept, its execution and the conditions of reception, i.e. as the practical processes of the coding of art. This series in particular – with its systematisation of the production processes, which are kept accessible to the viewer via the transparent plastic layer – is similar to the "Systems of Documentation", as they had been pursued for instance by Douglas Huebler since 1968, even though we are dealing here with entirely different media. Without trying to advance a retroactive metaphorisation (or even mythologisation) of these works, the processual character of the works appears to be evident, as a principle of approach to the construction of artistic objects, situations and environments, which was later to, starting primarily in 1980, play a crucial role in the telecommunications projects. But this does not lead to any artistic development as such (without complicating this concept at this point): until the mid-eighties



Black Silk,
Galerie im Taxispalais Innsbruck, 1976

as such (without complicating this concept at this point): until the mid-eighties

¹⁴ Robert Adrian X, *Media Culture*, cp., p. 117.
¹⁵ *ib(id)*.

lich zu problematisieren): bis Mitte der 80er Jahre entstehen malerische Arbeiten, Wandmalereien in situ, Objekte und installative Environments parallel zu den ersten Faxprojekten und der Konzeption und Durchführung von frühen Telekommunikationsprojekten, Telefonmusik-Projekten, Slow-Scan-Konferenzen und einigen wenigen Videoarbeiten.



Seascape (Regatta), 1979

1974 hat Robert Adrian X den Prototyp eines Segelbootes angefertigt; bis ins Jahr 1980 entstand eine große Anzahl solcher Boote, die er zunächst im Teich des Wiener Karlsplatzes schwimmen ließ (1979 lakonisch in der Serie *Getting Better at Making Boats* zusammengefasst, einer Skulptur/Fotografie, die die bis dahin entstandenen Boote in der eigenen Badewanne schwimmend zeigt) und schließlich 1980 in der Aktion *Highseas* zur Eröffnung der „Aperto“ im Rahmen der Biennale von Venedig von der Giudecca aus in die Lagune schwimmen ließ und „als eigentlichen kunstakt ihr selbständiges, nicht dirigiertes oder richtungsgebundenes davonschwimmen setzte und damit zugleich auch das kunstwerk als artefakt, als ware des kunsthandels, als besitz negierte.“¹⁶ Diese Boote sind ein sozusagen exemplarisches duchamp-sches Objekt: ihr Kunstcharakter erschließt sich erst aus der Perspektive des entsprechenden Kontexts, für die Passanten am Wiener Karlsplatz waren es einfach Modellboote. Allein durch das „Announcement“ Robert Adrians im entsprechenden institutionellen Zusammenhang werden die Boote in einem künstlerischen Rezeptionsvorgang positioniert.

Die metaphorische Verselbstständigung des Kunstwerks setzt allerdings auch den Künstler/Autor in ein neues Verhältnis zum produzierten Artefakt: es ist hier bereits nicht mehr der Künstler selbst, der darüber verfügt, in welcher Weise sich seine Arbeit organisiert und von den Rezipienten aufgenommen wird: die Boote erzeugen einen undefinierten Raum und undefinierte Situationen ihrer Wahrnehmung bzw. der völligen Nicht-Wahrnehmung als Kunstwerk. Somit wird hier neuerlich der konzeptuelle Ansatz deutlich („Declaration“), wie er dann auch auf spätere Netzwerkprojekte zutrifft, dass sich Robert Adrian hier nicht nur vom Kunstwerk gewissermaßen distanziert – eine Distanz einzieht – sondern auch von der Figur des Künstlers/Autors und den institutionellen Räumen der Kunst. Robert Adrian X begibt sich in einen Raum, „der vorhanden ist, ein vorgefundener Raum, der bestimmt ist von gesellschaftlichen Regeln und Normen von Teil-Gesellschaften, Teil-Öffentlichkeiten, von Institutionen. (...) Die Künstler besetzen diesen Raum bzw. Teilaspekte dieses Raumes – oft nur sehr kurzfristig –, sie setzen andere Inhalte und Formen in diesen Raum, versetzen Formen aus einem Teilbereich in einen anderen, bilden Räume live ineinander ab (...)“¹⁷ Holt uns also diese Form der retrospektiven Teleologie, Spuren der Telekommunikationsprojekte bereits in früheren Arbeiten aufzufinden, doch immer wieder ein – oder zeigt sich daran einfach, dass die Frage nach einer künstlerischen Strategie nicht notwendigerweise die Frage nach einem bestimmten künstlerischen Medium nach sich zieht? Wenn man die Überlegung ernst nimmt, dass Werkkontexte auf Dispositive kultureller Mechanismen insgesamt verweisen, dann sind davon gleichermaßen Arbeiten mit Objekten, Oberflächen oder Informationssystemen betroffen.

¹⁶ Heidi Grundmann, *On the Air*, in: Eikon, Medien.Kunst.Passagen (Hg.), Reflexionen. Zu Kunst und neuen Medien / Unit¹ Publikation, Wien 1993, S. 118f.

¹⁷ Jan van der Marck, Katalog „Art by Telephone“, Museum of Contemporary Art Chicago, 1969, zit. nach: Eduardo Kac, *Aspekte einer Ästhetik der Telekommunikation*, in: Steirische Kulturinitiative (Hg.), ZERO – The Art of Being Everywhere, Graz 1993, S. 70.

paintings, in-situ wall paintings, installations are created parallel to the first fax projects and the conceptualisation and realisation of early telecommunications projects, telephone music, slow-scan conferences, and only a few video works.

In 1974, Robert Adrian X built a prototype of a sailing boat; until 1980 he built many such boats, which he first tried out in the pond at Vienna's Karlsplatz (laconically summarized in 1979 in the series *Getting Better at Making Boats*, a sculpture/photo, showing all boats built up until then floating in his own bathtub). In 1980 in the performance *Highseas* he had them all float from the Giudecca into the Lagoon at the opening of the "Aperto" exhibition of the Biennale in Venice in 1980, thereby "setting their independent, not navigated or orientated floating-away as the real act of art and at the same time negating the artwork as artefact, as commodity and as property."¹⁶ These boats represent an exemplary Duchampian object: their art properties are only revealed from the perspective of the corresponding context; for the passers-by at Karlsplatz in Vienna they were just model boats. It was only through Robert Adrian's "announcement" in the appropriate institutional context that the boats were positioned in an artistic process of reception.

But the metaphoric independence of the artwork also puts the artist/author into a new relation to the produced artefact: it is not the artist himself anymore, who disposes of the way his work organises itself and is taken in by its recipients: the boats create an undefined space and undefined situations for their being perceived as an artwork or not being perceived at all. Consequently the conceptual approach becomes clear once more ("declaration"), just as it is possible to quote this work as an example for what will apply to later network-projects, i.e. that Robert Adrian not only dissociates himself to a certain extent from the work of art, putting in a distance, but also from the figure of the artist and the institutional spaces of art. Robert Adrian X enters into a space "that already exists, a found space, which is determined by the social rules and standards of subsections of societies, of sub-publics, of institutions. (...) The artists occupy this space or aspects of it – often only temporarily – they insert new meanings and forms into this space, transfer structures from one area into another one, transmit live representations of spaces into each other (...)." ¹⁷ Does this form of retrospective teleology, finding traces of the telecommunicative projects already present in earlier works, keep catching up with us over and over again, – or does it only demonstrate that the question of the fate of an artistic strategy does not necessarily entail the question about a certain artistic medium? If one takes seriously that the context of works refers to institutions of cultural mechanisms in general, then works with objects, surfaces, or information systems are all affected similarly.



Seascape (Cut-out), 1980/81



Seascape (High Seas), 1980

¹⁶ Heidi Grundmann, *On the Air*, in: Eikon, Medien.Kunst.Passagen (ed.), Reflexionen. Zu Kunst und neuen Medien/ Unit⁹¹ Publikation, Vienna 1993, p. 118/119.

¹⁷ Jan van der Marck, catalogue "Art by Telephone" in Museum of Contemporary Art Chicago, 1969, quoted after: Eduardo Kac, *Aspekte einer Ästhetik der Telekommunikation*, in: Steirische Kulturinitiative (ed.), ZERO – The Art of Being Everywhere, Graz 1983, p. 70.



24 Jobs –
Art School Model
Painter & Decorator
1979

1979 entstand die Serie von Kleinplastiken *24 Jobs*, die jene 24 Berufe geradezu szenisch repräsentiert, die Robert Adrian seit seinem 17. Lebensjahr ausgeübt hatte, um nebenbei als Künstler arbeiten zu können. Ausgangsmaterial ist Knetmasse aus dem Spielzeuggeschäft, die möglichst detailgenau modelliert und zu Hause im Herd gebrannt wurde. Die Figuren zeigen den Künstler als Aktmodell, als technischen Zeichner oder als Maler und Anstreicher. Diese ironische und auch kritische „Geschichte“ einer Künstlerkarriere richtet sich nun weniger auf einen obsoleten Begriff von Kunst/Objekten, sondern deutlich auf die Figur des/der Künstlers/in als Archetypus eines Individuums, das quasi per definitionem außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft steht und in dessen/deren Biografie Arbeit und Beruf zumeist nur in Form mythologischer Verklärung vorkommt (vgl. etwa Jeff Koons als Broker), selten aber in derart prosaischer Form als Aufzählung völlig unromantischer Brotberufe oder gar als Hausmann. Nicht nur das Kunstwerk selbst muss nach wie vor einer radikalen Kritik unterzogen werden, es ist die dahinter stehende Figur des/der Künstlers/in, die nach wie vor als Begründungszusammenhang für Produktidentifikationen eine zentrale Rolle spielt. In vielen Fällen hat das Subjekt die Rolle der kunstgeschichtlichen Fundierung übernommen; dieses mythische Subjekt wird in *24 Jobs* radikal profanisiert.

Eine Reihe von Arbeiten bezieht sich wiederum auf die Person seines Vaters, der selbst unter anderem Landschaftsmaler war und wohl die frühe künstlerische Ausbildung des Sohnes gefördert hat. Adrian X stilisiert sich hier – die *24 Jobs* kon-



Hat and Silhouette, 1982/83

terkarrierend – quasi als ideales Künstlersubjekt, bereits innerhalb einer Kunsttradition aufgewachsen mit allen klischeehaften Assoziationen von Begabung, Vorsehung und Vorbestimmtheit seiner Laufbahn. *Painting Figure, Painting Hand, Light and Shadow* (entstanden zwischen 1981 und 1982) referieren auf den Vater als Künstler und zeigen diesen zum Teil in prototypischen Haltungen oder ebenso prototypischen, ikonenhaften Bildern: die malende Hand, „Lawrence Smith Sketching“, den Schattenriss des Vaters beim Anzünden einer Zigarette, den Hut des Vaters. Bohemien oder Traditionalist – der Vater als Künstler erscheint als prototypische Schnittstelle zu einer spezifischen Geschichte der (bürgerlichen) Kunst, der der Sohn im Prinzip „nur“ ihre Auflösung bzw. die ironische Inszenierung ihrer Obsolethafteit entgegenzusetzen hat, gerade auch, was die Figur des Vaters/Künstlers betrifft. Es soll hier keine freudsche

Interpretationsschiene eröffnet werden – der Vater ist in diesem Spiel selbst nur eine Figur der Repräsentation, ist nur über die visuellen Chiffren präsent, die sich auf ihn beziehen, die er sozusagen „liefert“, und nicht als konkretes Individuum. Wiederum taucht die Figur des Künstlers als eine umstrittene Position auf, die Robert Adrian X nicht mehr uneingeschränkt einzunehmen bereit ist, die ihm vielmehr als inadäquat und hinderlich erscheint, um von der Frage „Wer spricht?“ zur Frage „Was wird gesagt?“, unter welchen Voraussetzungen, im Hinblick auf welche Rahmenbedingungen und mit welchen Bezügen, zu gelangen.

In 1979, *24 Jobs* was produced, a series of small sculptures acting out in detail the 24 jobs Robert Adrian has held down since the age of 17 in order to be able to work as an artist on the side. The material used is a type of plasticene from a toy shop, which was shaped in detail and baked in his oven at home. They showed the artist as a nude model, a draftsman, or a house painter. This ironical and also critical "history" of an artist's career points less to the obsolete concept of art/objects, but distinctly to the figure of the "artist" as an archetype of an individual, standing – almost per definitionem – outside bourgeois society, while in her/his biography, work and profession usually appear only in a kind of mythological transfiguration (e.g. Jeff Koons as broker), but rarely in such a prosaic form as the enumeration of entirely unromantic ways of earning a living, least of all a man as a home-maker. Now as before it is not only the artwork itself that has to undergo radical criticism, but the figure of the artist behind the artwork, which still plays a central role in the argumentational underpinning for product-identifications. In many cases the subject has taken on the role of the art-historical support; in *24 Jobs* this mythical subject has been radically secularised.



24 Jobs, 1979

Another series of works relates to the artist's father, who himself was amongst other things a landscape-painter and who probably promoted the early artistic education of his son. Adrian X stylises himself – thus counteracting the *24 Jobs* – almost as the ideal subject as artist – as having grown up within a tradition of art, with all the stereotypical associations of talent, destiny and vocation as an artist. *Painting Figure, Painting Hand, Light and Shadow* (originating between 1981 and 1982) refer to the father as an artist and show him partly in prototypical postures or in just as prototypical iconic images: the painting hand, "Lawrence Smith Sketching", the father's silhouette lighting a cigarette, the father's hat. Bohemian or traditionalist – the father as artist appears as a prototypical interface to a specific history of (bourgeois) art, which the son, in principle, can "only" counter with its dissolution or rather with an ironical staging of its obsolescence, especially concerning the figure of the father/artist himself. I do not by any means intend here to suggest a Freudian interpretation – in this play the father himself is only a figure of representation, present only through a visual code referring to him, and which he as it were "provides the symbolism for", and not as a concrete individual. Once again, though, the figure of the artist reappears in a contested position, which Robert Adrian X is no longer prepared to occupy without reservations and which, in fact, appears to him as inadequate and a hindrance for getting from the question "who is speaking?" to the question "what is being said?" and under which circumstances, in regard to which conditions and which relationships.

Painting Figure, 1981





Great Moments in Modern Art II,
Western Front Vancouver 1983

Great Moments in Modern Art I, 1982

18 In einer raumgreifenden Skulptur im Spiegelsaal der Neuen Galerie Graz im Jahr 1994 hat Robert Adrian X diesen Aufschlag mit einer dramatischen Lichtführung inszeniert; vgl. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Hg.), *robert adrian x. fünf jahre 1979-1984*, Graz 1984.

19 Das Motiv des Flugzeuges taucht bei Robert Adrian X bis in die 90er Jahre auf, etwa in den Wandinstallationen *76 Airplanes*, 1984, *Vicious circle/blue planes*, 1989, und als Emblem einer Baseball-Kappe, die als Edition zum Projekt *Kunst&Politik*, 1991/1996, entstand; auch im Rahmen von Projekten, bei denen Slow-Scan-TV verwendet wurde, wie etwa *Wiencover IV*, 1983, taucht das Bild des Flugzeuges als Sujet auf. In der Sound/Licht-Installation *Green Light* („Zeitgleich“, 1994, in einem alten Salzmagazin in Hall/Tirol) verwendet Robert Adrian X die Geräusche von Menschenmengen und Flugzeuglärm.

20 Diese Fotomontage, für die Harry Shunk & John Kender als „Autoren“ angegeben werden, existiert in zwei Versionen; in der Zeitschrift „dimanche“ vom 27. 11. 1960 erscheint auf der Straße ein Radfahrer; in einem Katalog zur Ausstellung im Haus Krefeld im selben Jahr ist dieser Radfahrer nicht zu sehen; darüber hinaus existieren eine Reihe von Aufnahmen (versions préliminaires) aus dem Jahr 1960, die den tatsächlichen Sprung aus verschiedenen Perspektiven zeigen.

21 Diese Skulptur ist auch eine ironische Referenz an den im „Original“ bereits zitierten Ikarus-Mythos: Yves Klein suggerierte bereits, dass er, im Gegensatz zu Ikarus, diesen Flug mit dem Übertritt in die Leere bzw. das Nichts sozusagen erfolgreich „abgeschlossen“ hat – der Ikarus-Mythos sich also quasi durch Yves Klein erfüllt hat.

Great Moments in Modern Art II (1982/83) hebt dieses „Spiel“ mit der Figur des Künstlers sozusagen von einer autobiografischen auf eine kunsthistorische Ebene: ein Flugzeug im Moment des Aufschlags am Boden als Installation/Skulptur¹⁸ inszeniert referiert pathetisch/irrisch auf den Mythos Joseph Beuys, der als Stuka-Pilot (oder doch nur als gemeiner Bordschütze irgendeines Kampfbombers?) über der Krim abgeschossen, von Bauern gerettet, mit Fett gesalbt (!) wird und in Filz gewickelt überlebt.¹⁹

In der Figur Joseph Beuys' durchläuft der Hut des Vaters sozusagen einen Identifikationsprozess mit dem Hut einer „der Vaterfiguren“ der Kunst des 20. Jahrhunderts: aufgrund des Implantats einer Silberplatte wegen der schweren Verletzungen trug Beuys ständig einen Hut, was (in Verbindung mit dem immergleichen Gilet) gleichzeitig als eine der markantesten Branding-Strategien innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden kann, vergleichbar nur mit der Perücke von Andy Warhol und dem Stock bzw. dem Schnurrbart Salvador Dalís.

Ein weiterer großer (inszenierter) Augenblick der modernen Kunst war angebrochen, als Yves Klein 1960 in einer als Zeitung erschienenen Arbeit für das Festival „d'Art d'Avant-garde“ auf deren Titelseite eine Fotomontage veröffentlichte, auf der er



von einem Pfeiler einer Gartenmauer springt und dabei die Hände ausbreitet, als würde er jeden Augenblick zu fliegen beginnen: „Der Künstler des Raumes stürzt sich in das Nichts.“²⁰ Yves Klein inszeniert sich in diesen Aufnahmen als Medienstar und konstruiert ganz gezielt einen Mythos auf der Grundlage eines massenmedial distribuierten Bildes. Das Ereignis selbst bleibt (wie die Erzählung vom

Absturz Joseph Beuys') trotz dieser Bilder völlig „im Dunklen“ (obwohl Yves Klein darauf insistierte, dass es „real“ war), es kursiert allein die veröffentlichte „Version“, eine Wirklichkeit jenseits der Wirklichkeit – ein Mythos.

Robert Adrian X bezieht sich in *Great Moments in Modern Art I* (1980/81) auf diesen Mythos, der hier nicht auf eine Erzählung, sondern schon auf ein im Hinblick auf Massenmedien inszeniertes Bild zurückgeht, mit einer kleinen männlichen blauen Figur, die direkt an die Wand befestigt die Arme zum Flug ausbreitet.²¹ Doch wie im Falle von Joseph Beuys meint er auch hier nicht eigentlich die Künstlerfigur Yves Klein, sondern die Konstruktion eines verklärten Hintergrundes für dessen Kunstproduktion. Die großen Momente sind nicht der Flugzeugabsturz und der Sprung, sondern jene Momente der Aneignung dieser Ereignisse als „Motor“ avantgardistischer Kunstproduktion.

Great Moments in Modern Art II (1982/83) raises this “play” with the figure of the artist from an autobiographical to an art-historical level: the staging of an airplane in the split second of its impact on the ground as an installation/sculpture¹⁸, pathetically/ironically refers to the myth of Joseph Beuys, who as a Stuka-pilot (or maybe only as an ordinary private on board some combat aircraft?) was shot down over the Krim peninsula, and survived, being saved by farmers, who “anointed” (!) him with fat and wrapped him up in felt.¹⁹

In the figure of Joseph Beuys, the father’s hat literally undergoes an identification process with the hat of one of the “father figures” of 20th century art: because of his silver-plate implant as a result of serious injuries, Joseph Beuys always wore a hat, which (in connection with a certain waistcoat he also always wore) marked one of the most prominent branding-strategies within 20th century art, comparable only to Andy Warhol’s wig and Salvador Dalí’s cane and moustache.

Another great (staged) moment in modern art dawned, when Yves Klein, in 1960, published a photomontage on the front page of an artwork-as-paper for the festival “d’Art d’Avantgarde”, showing himself jumping off the pillar of a wall, spreading out his arms, as if he were about to take flight: “The Painter of Space Throws Himself into the Void.”²⁰ In these photographs, Yves Klein stages himself as media star, and constructs a calculated myth on the basis of a picture distributed by mass media. Despite the images the event itself remains (just as the story of Joseph Beuys’ crash) “obscure” (although Yves Klein insists it was “real”), only the published “version” circulates, a reality beyond reality – a myth.

In *Great Moments in Modern Art I* (1980/81), Robert Adrian X refers to this myth, which in this case does not go back to a narration, but to an image staged in regard to the mass media, with a little blue male figure pinned to the wall, spreading its arms for flying.²¹ But here as in the case of Joseph Beuys, Robert Adrian X is not really referring to Yves Klein, the artist himself, but to the construction of a transfigured backdrop for his production of art. The great moments are neither the plane crash nor the jump but rather those moments of the appropriation of these events as a “motor” for the avant-garde production of art.

Great Moments in Modern Art demonstrates in an exemplary way the “media mill” quoted as the point of departure in the beginning of this essay: media coverage, oral history and art-historical discourses have contributed to stylising an occurrence, which cannot be verified in detail, into a milestone in the development of art. Robert Adrian’s sculptures, therefore, mainly refer to the myth created around those incidents, to the legend, to the mechanisms of producing



Great Moments in Modern Art II, Graz 1984

18 In 1994, at the Neue Galerie, Graz, Robert Adrian X staged this impact in a spectacular in situ sculpture making use of the many mirrors and chandeliers in the main room of the gallery for a dramatic light-setting, cf. *Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum* (Hg.), *robert adrian x. fünf jahre 1979-1984*, Graz 1984.

19 The motif of the airplane re-emerges until the nineties in the works of Robert Adrian X, e.g. in the wall installations *76 Airplanes*, 1984, *Vicious circle/blue planes*, 1989, and even as an emblem on a baseball cap edition as part of the project-series *Arts&Politics*, 1991/1996; the image of the airplane is also the subject of a slow-scan TV piece by Robert Adrian in *Wiencover IV*, 1983; for *Green Light* (“Zeitgleich”, 1994 in Hall in Tyrol), a sound/light installation the artist uses the sound of crowds and airplanes.

20 This photomontage, for which Harry Shunk & John Kender are mentioned as “authors”, exists in two versions; the version in the magazine “dimanche”, (November 11, 1960) includes the image of a cyclist in the street; in the catalogue for an exhibition in Haus Krefeld (also 1960), there is no sign of a cyclist; moreover, there is a series of photographs, dating from the same year (versions préliminaires), showing the actual leap from different perspectives.

21 This sculpture is also an ironic reference to the myth of Icarus, already mentioned in the “original”: Yves Klein suggested, that he – unlike Icarus – successfully “completed” his flight by transgressing into the void, – that the myth of Icarus was fulfilled through Yves Klein, so to speak.

Die *Great Moments in Modern Art* demonstrieren sozusagen exemplarisch die eingangs zum Ausgangspunkt genommene „media mill“: mediale Berichterstattung, Oral History und kunsthistorische Diskurse haben dazu beigetragen, eine nicht im Detail zu verifizierende Begebenheit zu einem Meilenstein in der Entwicklung der Kunst zu stilisieren. Die Skulpturen von Robert Adrian beziehen sich aus diesem Grund vor allem auf den rund um diese Begebenheiten erzeugten Mythos, auf die Sage, auf die Mechanismen der Produktion von Bedeutung und Geschichte, die gerade im Medienzeitalter auf den Topos vom entscheidenden Augenblick angewiesen sind, in dem sich sozusagen die Vergangenheit und die Zukunft von Ereignissen verdichtet und zu einem aussagekräftigen visuellen/mental Ensemble verschlingt, das als Koordinatenpunkt der Vermittlung von Sinn und Sinnhaftigkeit instrumentalisiert werden kann. Diese semantische Monumentalität wird allerdings in Serien von kleinformatigen Flugzeugen und der kleinen männlichen Figur konterkariert. Letztendlich bilden beide „Objekte“ (Flugzeug und männliche Figur) stereotypenhafte Inkarnationen von sekundär hoch aufgeladenen Momenten, Replikationen von bereits mediatisierten Geschichten, Bildern und Objekten. Gegenstände wie Bedeutungen, Erzählungen oder Repräsentationen unterliegen einer analogen Form der Mediatisierung. Ihre Entkopplung vom ursprünglichen Kontext erlaubt die Manipulation mit beliebig applizierten Inhalten: wer weiß schon, wann und wo Joseph Beuys wirklich abgestürzt ist, welches unter Umständen lapidare Ereignis die Fotografie von Yves Klein wirklich zum Gegenstand hatte, welchen Inhalt die Suppendosen von Andy Warhol de facto hatten (und interessanter Weise hat es kürzlich Meldungen darüber gegeben, dass die mit Kot gefüllten Dosen von Piero Manzoni derzeit zu platzen beginnen, was nicht nur die Konservatoren diverser Museen vor eine schwierige Aufgabe stellt ... – und wie für Manzoni könnte man auch für Robert Adrian X behaupten, dass sein Anliegen nicht die Mimesis, sondern die Tautologie ist ²²)?



Modern Art II (Spiral), 1982-84

Diese Anverwandlung moderner Kunst, „klassischer“ Kunst des 20. Jahrhunderts findet sich auch in der Serie der *Modern Art*-Objekte (1980–1991), wobei Robert Adrian X hier quasi einen Schritt weitergeht: er nimmt gar keine konkreten Arbeiten zum Ausgangspunkt für die Elemente der Arbeiten, sondern lediglich Bilder, Formen, ästhetische Motive moderner Kunst, die er (wie wir alle) unweigerlich in seinem Gedächtnis vorfindet: „I didn't have any particular idea what I was doing, I just made things which were fun to do basically. They were quite difficult to do. Somehow they were improvisations but I recognised that they were all somehow a pastiche. If you just work with something which is going on in your head, all the photographs you have seen, all the things you've seen in museums – but mostly in art magazines – are there as a kind of material. Then you begin to make things which have these characteristics. There were pieces that looked like Lipchitz, like Picasso, like Braque, pieces that looked like all the icons of 20th century art.“ ²³ Die Arbeit dokumentiert im Grunde die Tatsache, dass es keine reale Grundlage mehr braucht, um eine Reihe permanent medial vermittelter visueller Stereotypen zu reproduzieren, auch bzw. gerade wenn es sich um Kunst handelt. Hatte Warhol noch Zeitungsausschnitte, Zeitungsbilder oder Fotografien zum Ausgangspunkt genommen, um sie in seine großformatigen Siebdrucke zu transformieren, so bedarf es heute dieser Bilder gar nicht mehr: wir haben sie ohnehin im Kopf, sie sind abrufbar, liegen quasi im kulturellen

22 Rainer Fuchs, *Exhibition*, in: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Exhibition*, Wien 1994, S. 11.

23 „One has to slide off into some other territory“. Robert Adrian X in einem Interview mit dem Autor zu seiner Arbeit *Modern Art IV* aus Anlass der Eröffnung der Ausstellung „hightech/lowtech“ im Forum Stadtpark am 7. Oktober 2000; vgl. <http://highlowjournal.adm.at/ausgabe/ausgabe.cgi/ausstellung> (Stand: November 2001).

meaning and history, which in the age of media are especially dependent on the topos of the crucial moment in which the past and future of events condense and intertwine into a convincing visual/mental ensemble, which can be instrumentalised as a coordinate for the mediation of meaning and meaningfulness. However, this semantic monumentality is contradicted through numerous series of miniature airplanes and the small male figure. Finally, both “objects” (plane and male figure) form stereotypical incarnations of sublimely charged secondary moments, replicas of already mediated stories, images and objects. Objects such as meanings, narratives or representations are subject to an analogous form of mediatisation. Its decoupling from the original context allows for a manipulation with any applied content: who knows when and where Joseph Beuys really crashed, which possibly terse incident really was the subject matter of Yves Klein’s photography, what was really in Andy Warhol’s soup cans (and interestingly, there have been recent reports, that Piero Manzoni’s tins filled with excrement are now starting to burst, which not only presents the restorers of a number of museums with a difficult task ... – and just as with Manzoni, one might also claim for Robert Adrian X that his concern is not the mimesis but the tautology²²)?

This appropriation of modern art, of “classical” 20th century art, occurs also in his series of *Modern Art* pieces (1980–1991), whereby Robert Adrian X goes a step further: here he does not take any concrete works as a point of departure for the elements of his work, but merely the images, forms, aesthetic themes of modern art that he (like all of us) inevitably finds in his memory: “I didn’t have any particular idea what I was doing, I just made things which were fun to do basically. They were quite difficult to do. Somehow they were improvisations but I recognized that they were all somehow a pastiche. If you just work with something which is going on in your head, all the photographs you have seen, all the things you’ve seen in museums – but mostly in art magazines – are there as a kind of material. Then you begin to make things which have these characteristics. There were pieces that looked like Lipchitz, like Picasso, like Braque, pieces that looked like all the icons of 20th century art.”²³ The work basically testifies to the fact that a real basis is no longer necessary to reproduce a number of visual stereotypes permanently mediated in the media, even or especially where art is concerned. While Warhol used press clippings, newspaper images or photographs as a point of departure for transforming them into his large format silk screen prints, it seems that nowadays no such images are required any longer: we already have them in our heads, they are retrievable, are stored in the cultural RAM, so to speak, to be refreshed at any given moment. Even the computer (an Amiga 500) integrated in *Modern Art IV* (1991) was at that time already obsolete and shows “old-fashioned” animations, which all look like abstract modern art.



Modern Art I, III & IV, installation views

22 Rainer Fuchs, *Exhibition*, in: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (ed.), *Exhibition*, Vienna 1994, p. 11.

23 “One has to slide off into some other territory.” Robert Adrian X in an interview with the author of this essay, about his work *Modern Art IV*, on the occasion of the opening of the exhibition “hightech/lowtech” at the Forum Stadtpark on October 7th, 2000, cf. <http://highlowjournal.adm.at> (November 2001).

RAM bereit, um jederzeit aktualisiert zu werden. Selbst der in *Modern Art IV* (1991) integrierte Computer (ein Amiga 500) war zu dieser Zeit schon veraltet und zeigt „alt-modische“ Animationen, die alle wie abstrakte moderne Kunst aussehen.

Diese Latenz macht die ästhetischen Versatzstücke aber auch zu einer Art permanenter Referenz, zu einer Art ästhetischer Schnittstelle, die alle weiteren ästhetischen Informationen passieren müssen auf dem Weg in unsere Aufmerksamkeit. Die *Modern Art*-Serie dreht sich also im Kern um diese spezifische Form kollektiv-kultureller Kodierungen von Wahrnehmung, Wissen und Gedächtnis; und diese Kodierungen führen uns weiter zu der Frage: Auf welche Residuen des Modernismus – Fortschritt, Innovation, Kontrolle, Systematisierung, Standardisierung etc. – treffen wir noch in jenem diffusen „Raum“, den man kulturelles Gedächtnis, kollektive Werte oder wie auch immer nennen mag? „Moderne Kunst“ ist nicht nur ein Schlagwort/Stichwort der Kunstgeschichte, es sind damit auch kollektive kulturelle Wertvorstellungen, Machtverhältnisse und Weltbilder verbunden. Doch es zeichnet sich auch hier ab, dass diese „modernen“ Dinge selbst (ob nun Kunstwerke oder nicht) ihre Valenz eingebüßt haben zugunsten einer Zirkulation von „Images“, „Icons“ und „Patterns“ (die keinesfalls weniger „wirksam“ sind als die „Originale“). Auch *Modern Art* ist kein Abgesang auf die Kunst: „But it would be more about the confrontation of art which operates with things in a time in which things are no longer as important as the spaces between them. (...) I don't think that art is at an end. I don't think that people would stop painting or making objects but I don't think they're relevant anymore. You can't deal with the modern culture and modern culture problems by painting. You can make statements but you can't make meaningful arguments. One has to slide off into some other territory.“²⁴

Modern Art, entstanden in einem Zeitraum von mehr als zehn Jahren, markiert also das grundsätzliche Dilemma einer Kunst, die sich mit kulturellen Problemen beschäftigt und sich grundsätzlich als nicht-repräsentativ versteht. Robert Adrian X wäre nie auf die Idee gekommen, die apparativen Inkunabeln der Mediengesellschaft (TV-Apparat, Telefon, Akkustikkoppler, Modem, Computer etc.) als Objekte/Waren/Apparate zu einem Gegenstand seiner Arbeiten zu machen (wie etwa Konrad Klaphecks Schreibmaschinen-Bild). Gerade medientechnische Apparate, allen voran Video- und Fernsehgeräte, machen exemplarisch deutlich, dass es um diejenigen Phänomene und Effekte geht, die diese Apparate generieren und in Umlauf bringen – um die Räume zwischen den Dingen sozusagen. In diesen Räumen lässt sich das Verhältnis zwischen KünstlerIn/AutorIn und Werk, zwischen Produktion und Rezeption nicht in derselben Weise definieren, regulieren bzw. reproduzieren oder repräsentieren, wie das innerhalb einer Ordnung der Dinge selbst möglich war, als die Kunst in ihrem klassischen Verständnis noch heute zirkuliert. „Diese neue Kunst ist kollaborativ und interaktiv und beendet den für die traditionelle Literatur und Kunst charakteristischen Zustand der Unidirektionalität. Ihre Elemente sind Text, Ton, Bild und schließlich auf Force-Feedback beruhende virtuelle Berührung. Diese Elemente sind nicht Teil einer festen Ordnung; es sind Zeichen in Bewegung (...)“²⁵ Von der Relativierung des Kunstwerkes durch die Entmystifizierung des Produktionsprozesses (*24 Jobs, Getting Better at Making Boats*) über die Relativierung der Bedeutung des Kunstwerks (*Modern Art*) führt die Logik konsequenterweise zur völligen Aufgabe des Objekts. „At

²⁴ *One has to slide off into some other territory*, Interview mit Robert Adrian X, a. a. O.

²⁵ Eduardo Kac, *Aspekte einer Ästhetik der Telekommunikation*, a. a. O., S. 28.

This latency, though, also transforms the aesthetic props into a kind of permanent reference, a kind of aesthetic interface, movable pieces that have to be passed by all further aesthetic information elements before they reach our awareness. The *Modern Art* series essentially revolves around this specific form of the collective cultural coding of perception, knowledge and memory; and these codings lead us to the question: which other residual manifestations of modernism – progress, innovation, control, systemisation, standardisation, etc. – will we encounter in this diffuse “space” called cultural memory, collective values, or however else? “Modern Art” is not only a catchphrase/key word in the field of art history; connected are also collective moral concepts, power relationships, and world views. Yet here it also becomes apparent that even these “modern” things (whether objects of art or not) have suffered a loss in value in favour of a circulation of “images”, “icons”, and “patterns” (which are no less effective than the “originals”). Modern Art is not a farewell to art either: “But it would be more about the confrontation of art which operates with things in a time in which things are no longer as important as the spaces between them. (...) I don’t think that art is at an end. I don’t think that people would stop painting or making objects but I don’t think they’re relevant anymore. You can’t deal with the modern culture and modern culture problems by painting. You can make statements but you can’t make meaningful arguments. One has to slide off into some other territory.”²⁴

Developed within a space of more than ten years, *Modern Art* also marks the basic dilemma of an art that deals with cultural problems and defines itself as fundamentally non-representational. Robert Adrian X would never have had the idea to turn the apparatus incunabulas of media society (TV set, telephone, acoustic coupler, modem, computer, etc.) as objects/commodities/appliances into the subject of his works (e.g. Konrad Klapheck’s typewriter-picture). Especially media-technological machines, especially video and television, make it clear in an exemplary way, that what we are dealing with here are those phenomena and effects generated and circulated by these machines – the spaces between things, so to speak. In these spaces, it is neither possible to define and regulate nor to reproduce and represent the relationships between artist/author and work, between production and reception in the way it used to be possible within an order of objects, which is where art in its classical sense still circulates today. “This new art is collaborative and interactive and abolishes the state of unidirectionality traditionally characteristic of literature and art. Its elements are text, sound, image, and, eventually, virtual touch based on force-feedback devices. These elements are out of balance; they are signs which are already shifting as gestures, as eye-contact, as transfigurations of perpetually unfulfilled meaning.”²⁵ From relativising the work of art by demystifying the process of production (*24 Jobs, Getting Better at Making Boats*) to relativising the meaning of the work of art (*Modern Art*), logic consequently leads to the ultimate abandonment of the object. “At the same time I was doing all these *Modern Art* pieces – at the beginning of the 80s – I began with communications works. I was already thinking about how to deal with the dematerialization of art and art

24 ib(id).

25 Eduardo Kac, *Aspekte einer Ästhetik der Telekommunikation*, cp., p. 28.



the same time I was doing all these *Modern Art* pieces – at the beginning of the '80s – I began with communications works. I was already thinking about how to deal with the dematerialization of art and art practice into communications networks. There's no product at the end. The whole thing is about communications, about exchange of ideas, about opening up a space, operating in it and then closing it again – this is what happens when you turn on or off your computer or connect to the internet."²⁶

Im Rahmen der Ausstellung „Video Made in Austria“ im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien im Jahr 1980 fand nicht nur eine Diskussionsveranstaltung über „Chancen und Grenzen der Videokunst“ statt, bei der Dieter Ronte, Peter Weibel, Dieter Schrage und Richard

Kriesche Vorträge hielten. Am 16. Februar wurde auch eine Konferenz über Telekommunikation von Künstlern mit dem San Francisco Museum of Modern Art durchgeführt: *Artists' Use of Telecommunications* stellt einen der ersten Kristallisationspunkte dieser „neuen Kunstrichtung“ in Österreich dar.²⁷ In Wien nahmen daran neben Robert Adrian X u.a. Ernst Caramelle, Valie Export, Richard Kriesche, Helmut Mark und Peter Weibel teil. Diese Konferenz – von Bill Bartlett und Carl Loeffler von ARTCOM organisiert – brachte die Teilnehmer in Wien, Tokio, Vancouver, Hawaii, New York, Boston und San Francisco über das I.P. Sharp Timesharing-Netzwerk und über eine weltweite Telefon-Konferenzschaltung zusammen bzw. über eine Live-Zwei-Weg-Video-Verbindung (Slow-Scan-TV) und Audio-Leitungen (in die USA). Es wurden Ideen und Projekte zum Thema der Anwendung von Telekommunikationstechnologien in der Kunst vorgestellt, diskutiert und entworfen. Es war darüber hinaus das erste Mal, dass von Österreich aus Slow-Scan-TV-Bilder übermittelt wurden – quasi ein erster Erkundungsgang in jenes „other territory“.

Im Grunde waren die konzeptuellen Rahmenbedingungen für die künstlerische „Aneignung“ kommunikativer Technologien formuliert: die Absage an ein Kunstobjekt, die Absage an ein klassisches Künstlersubjekt, das Verständnis, künstlerische Praktiken in einem konzeptuellen Raum zu positionieren oder durch diese einen solchen zu eröffnen.²⁸ Doch selbst wenn Robert Barry 1969 einen Kubikmeter Helium in einem Raum verströmen ließ und diesen Prozess zur Kunst erklärte, tat er dies in einem institutionellen Raum der Kunst.²⁹ Trotzdem bleibt paradoxer Weise der radikale Schritt von Kunst in den Bereich der Technologie an die Frage nach dem möglichen Kunstcharakter derartiger Kommunikationsprozesse und -umgebungen gebunden: „There is also the nagging question that neither of us could answer, namely ... Is what we are doing ART, and if so ... *how* is it ART? ... it is an art without artists or audience.“³⁰ Das Publikum war zunächst deshalb inexistent, weil es sich zum damaligen Zeitpunkt noch nicht in die Konferenz einschalten oder diese in den entsprechenden Medienkanälen mitverfolgen konnte; doch die entscheidende Wende

²⁶ Vgl. Anm. 24

²⁷ Vgl. dazu: Western Front, BLIX (Hg.), *Art + Telecommunication*, Vancouver-Wien 1984, S. 82, und Richard Kriesche, Peter Hoffmann, Robert Adrian X (Hg.), *Kunst Mikrokunst Makrokunst*, Graz–Zagreb 1981, S. 37. Robert Adrian X, Richard Kriesche, Heidi Grundmann und Gottfried Bach hatten zuvor im April 1979 an der Computerkommunikationskonferenz „Interplay“ teilgenommen, die Bill Bartlett für „Computer Culture 79“ in Toronto organisierte. I.P. Sharp ermöglichte dabei den Zugang zu deren weltweitem Computernetzwerk (siehe ARTEX). Der Wiener Beitrag war live im Österreichischen Radio in der Sendung „Kunst Heute“ zu hören. Robert Adrian X und Bill Bartlett wurden auch im Rahmen des von Grita Insam kuratierten Kunstscherpunktes zum Symposium „Technik und Gesellschaft“ der Technischen Universität Wien in Lech am Arlberg, August 1980, eingeladen, einen Vortrag zu halten, einen Slow-Scan-Workshop durchzuführen und die Ergebnisse den Symposiumsteilnehmern zu präsentieren; vgl. Robert Adrian X, Bill Bartlett, *Artists' Use of Telecommunications*, in: Technische Universität Wien (Hg.), *Technik und Gesellschaft*, a. a. O., S. 179-183.

²⁸ Vgl. dazu etwa Mail Art, Minimal Art und erneut Konzeptkunst.

²⁹ Seth Siegelau organisierte im New Yorker McLendon Building diese Ausstellung mit dem Titel „One Month“; vgl. Klaus Honnef, *Concept Art*, Köln 1973.

³⁰ Robert Adrian X, Bill Bartlett, *Artists' Use of Telecommunications*, a. a. O., S. 181.

practice into communications networks. There's no product at the end. The whole thing is about communications, about the exchange of ideas, about opening up a space, operating in it and then closing it again – this is what happens when you turn on or off your computer or connect to the internet.”²⁶

Within the context of the exhibition “Video Made in Austria” in the Museum of the 20th century in Vienna in 1980, not only did a discussion on “The Chances and Limitations of Video-Art” take place, in which Dieter Ronte, Peter Weibel, Dieter Schrage, and Richard Kriesche presented papers. In addition, on February 16, artists in Vienna participated in a telecommunications conference with the San Francisco Museum of Modern Art: *Artists' Use of Telecommunications* represents one of the first crystallisation points of this new “art movement” in Austria.²⁷ The participants in Vienna were, aside from Robert Adrian X, Ernst Caramelle, Valie Export, Richard Kriesche, Helmut Mark, and Peter Weibel, among others. This conference – organised by Bill Bartlett and Carl Loeffler of ARTCOM – connected participants in Vienna, Tokyo, Vancouver, Hawaii, New York, Boston, and San Francisco via the I.P. Sharp Timesharing-network and a world wide telephone conference connection and/or a live two-way-video connection (slow-scan TV) as well as audio lines (in the U.S.A.). Ideas and projects relating to the use of telecommunications technology in art were presented, discussed, and developed. Moreover, it was the first time that slow-scan television pictures were transmitted from Austria – so to speak a first reconnaissance mission into that “other territory”.



Basically, the conceptual framework for the artistic “appropriation” of communication technologies had been formulated: the renunciation of the art object, the renunciation of a classical artist-subject, the understanding to position artistic practice in a conceptual space or to open such a space by those means.²⁸ However, even when Robert Barry, in 1969, let a cubic meter of helium exude into a room, declaring this process to be art, he did this within an institutional space of art.²⁹ Nevertheless, the radical step of art into the field of technology is paradoxically bound to the question of the potential art character of such communication processes and environments: “There is also the nagging question that neither of us could answer, namely ... Is what we are doing ART, and if so ... how is it ART? ... it is an art without artists or audience.”³⁰ Initially, the audience was virtually non-existent, because, at that time it could not tune into the conference nor follow it within the corresponding channels of media; but



Wiencouver IV, 1982

La Pliasure du Texte, Tom Klinkowstein & Adrian X, San Francisco, 1983

26 cf. note 24.

27 cf. Western Front, BLIX, (ed.), *Art + Telecommunication*, Vancouver–Vienna 1984, p. 82, and Richard Kriesche, Peter Hoffmann, Robert Adrian X (ed.), *Kunst Mikrokunst Makrokunst*, Graz–Zagreb 1981, p. 37. Robert Adrian X, Richard Kriesche, Heidi Grundmann, and Gottfried Bach had been part of the computer-communications conference “Interplay” in April 1979, which Bill Bartlett had organized for “Computer Culture 79” in Toronto. I.P. Sharp had made it possible to access their worldwide time-sharing-system (s. a. ARTEX). In Austria, the radio program “Kunst Heute” (ORF, Austrian National Radio) became a live interface to the networked project. In August 1980, Robert Adrian X and Bill Bartlett were invited to hold a lecture, a slow-scan TV workshop, and to give a presentation of its results to the participants of the art part (curated by Grita Insam) of the symposium Technology and Society, organized by the Technical University of Vienna at Lech/Arberg; cf. Robert Adrian X, Bill Bartlett, *Artists' Use of Telecommunications*, in: Technische Universität Wien (ed.), *Technik und Gesellschaft*, pp. 179-183.

28 cf. e.g. Mail Art, Minimal Art and revived conceptual art.

29 Seth Siegelbaum organized this exhibition with the title “One Month” in the McLendon Building in New York; cf. Klaus Honnef, *Concept Art*, Cologne 1973.

30 Robert Adrian X, Bill Bartlett, *Artists' Use of Telecommunications*, cp., p. 181.

bestand zweifellos darin, dass es sich dabei um Arbeiten handelte, deren Logik unbeteiligte ZuseherInnen/RezipientInnen gar nicht vorsah, sondern diese im Grunde selbst zu Partizipierenden, zu einem Teil der Arbeit werden ließ.³¹ Dieser Wegfall der RezipientInnen deutet einmal mehr darauf hin, dass unter diesen Voraussetzungen eine Technologie von künstlerischen Perspektiven aus sondiert wurde, die sich in keiner Weise mehr in den institutionellen Kunstkontext integrieren ließ. Das Aufkommen telekommunikativer Kunstpraktiken lässt sich nicht einfach mit dem Aufkommen der entsprechenden technischen Apparate oder Infrastrukturen erklären. Vor allem, was Telekommunikationsprojekte anbelangt, scheint sich eher die technische Entwicklung sukzessive einem Stand genähert zu haben, der sie zum Reflexionsbereich für künstlerische Ideen und Konzepte werden ließ, die bereits in anderen Medien formuliert worden waren. Doch gelang es bisher, diese Ideen und Konzepte im Kunstkontext als Kunst (wie immer marginal) zu positionieren. Hier waren aber sozusagen die Maschinen selbst am Werk, konstruierten die Apparate den (gar nicht so konzeptuellen) Raum, strukturierten sozusagen die Medien selbst das „Kunstwerk“, das verschwindet, „when you turn off your computer“. Inwiefern dieses fremdartige „Kunstwerk“ zu beschreiben oder zu skizzieren wäre, zeichnete sich 1980 noch nicht ab.

„Es ist das Gefühl, mit allem verbunden zu sein, das die Gesellschaft, in der wir leben, zu bestimmen scheint – jene Gesellschaft, die jetzt unter 300 Jahren des Industrialisierens und der Industrialisierung zum Vorschein kommt. Die Metaphern von Maschinen und Prozessen weichen Metaphern von Schaltkreisen und Schwingungen. Am Keyboard des Computers, an der Kassa des Supermarkts, am Telefonhörer, an den Drehkreuzen von Bahnhöfen, Flughäfen oder Autobahnmautstellen befindet man sich jeweils an einem point of connection, so wie man vor dem Fernseher sitzt im Bewusstsein dessen, dass man irgendwie mit 3 oder 30 oder 300 Millionen Menschen verbunden ist, von denen jede/r in ähnlicher Haltung mit ähnlicher Einstellung dasselbe Image betrachtet. Der Fernsehschirm ist wie der Flughafen eine kulturelle Schnittstelle.“³²

Im Rahmen eines „artist’s use of telecommunications“ geht es also nicht nur um Kunst und um Technologie, es dreht sich vor allem um eine Analysearbeit an neuen kulturellen Schnittstellen. Es geht auch darum, ob man KünstlerInnen im Rahmen dieser Analyse von Mediensystemen und Netzwerken eine soziale Bedeutung für die Erforschung zukünftiger Verhaltens- und Handlungspotenziale in elektronischen Begegnungsräumen zuschreibt. Die elektronische Agora, in der alle miteinander verbunden sind, und das damit verbundene demokratische Postulat einer potenziellen Gleichheit durch eine nicht-hierarchisch verteilte Autorenschaft sind in den weitgehend von wirtschaftlich oder militärisch orientierten Interessensgruppen besetzten Netzen nicht erst seit dem Siegeszug des World Wide Web illusorische Utopien. Gerade deshalb kommt derartigen – wenn auch nur temporär angelegten – Projekten, die einen nicht-hierarchischen Kommunikations- und Produktionsraum entwerfen, eminente Bedeutung zu, weil dieser Raum wichtige kulturelle Koordinaten neu entwirft und in anderer Weise miteinander in Beziehung setzt: Präsenz, Repräsentation und Öffentlichkeit erhalten völlig neue Erscheinungsformen, es entsteht „ein Utopos von Netzwerken, elektronischen Rezeptionsweisen und eine post-territoriale Gemein-

31 Vgl. dazu etwa Vito Acconcis *Command Performance*, 1974, bei der Acconci nur mehr über eine Live-Schaltung via Monitor dem „Publikum“ die Anweisung gab, eigene Performances zu entwickeln und aufzuführen; Acconci entwickelte danach nur mehr „virtuelle Performances“; vgl. Edith Decker, Wulf Herzogenrath (Hg.), *Video-Skulptur. retrospektiv und aktuell. 1963-1989*, Köln 1989, S. 27.

32 Robert Adrian X, *ZERO – Die Kunst, überall zu sein*, in: *ZERO - The Art of Being Everywhere*, a. a. O., S. 14.

the crucial change consisted, without doubt, in the fact, that the logic of these projects did not at all provide for non-participating spectators/recipients, but basically had them become participants, a part of the work itself.³¹ This omission of the recipients once again indicates that under these conditions a technology was explored from artistic perspectives, which in no way could be integrated within the institutional context of art anymore. The rise of telecommunicative practices of art cannot simply be explained through the rise of adequate, technical appliances or infrastructures. Especially as far as telecommunications projects are concerned, it seems rather, that the technical development has successively reached a state, which allowed it to become an area of the reflection of artistic ideas and concepts that had already been formulated in other media. If so far it had been possible to position these ideas and concepts in the context of art (however marginally), here, so to speak, it was the machines themselves at work, the apparatus constructing the (not altogether conceptual) space, the media themselves structuring the “work of art”, which disappears “when you turn off your computer”. It was not yet clear in 1980 to what degree this strange “work of art” could be described or outlined.

“It is the sensation of being connected to everything that seems to identify the society in which we are living – the society that is emerging from 300 or more years of industrialising and industrialisation. The metaphors of machinery and processes are giving way to metaphors of circuitry and oscillation. At the keyboard of the computer, the supermarket check-out counter, the handset of the telephone, in the railway stations, airport, or the Autostrada turnstile one is at a point of connection – like watching television in the knowledge that you are connected in some way with 3 or 30 or 300 million other viewers, each in a similar posture intent on an identical image. The TV screen, like the airport, is a cultural interface.”³²

Within the framework of an “artist’s use of telecommunications”, therefore, we are not just dealing with art and technology, but rather primarily with the process of an analysis of new cultural interfaces. It is also a question of whether within this analysis of media systems and networks artists are being attributed any social relevance for the exploration of future behavioural potentials and scopes of action in electronic meeting rooms. The electronic agora, where everyone is connected to one another, as well as the related democratic postulate of a potential equality by means of a non-hierarchically distributed authorship, have become illusionary utopias – and not only since the triumph of the World Wide Web – within networks which are primarily occupied by economically or military-oriented interest groups. That is precisely why projects, which frame a non-hierarchical space of communication and production (if only just temporarily), are of eminent importance; it is this space which, in a new way, outlines important cultural coordinates and forms alternative relationships between them: presence, representation, and the public realm obtain utterly new structures of appearance, “an utopos of networks, forms of electronic reception, and of post-territorial community are emerging in digital territories whose hold on matter is

31 cf. e.g. *Command Performance*, by Vito Acconci 1974, in which Acconci instructed the audience live via a monitor to develop and realise their own performances; from then on, Acconci himself only developed “virtual performances”, cf. Edith Decker, Wulf Herzogenrath (ed.), *Video-Skulptur. retrospectiv und aktuell. 1963-1989*, Cologne 1989, p. 27.

32 Robert Adrian X, *ZERO – The Art of Being Everywhere*, in: *ZERO - The Art of Being Everywhere*, cp., p. 13.

schaft, deren Materialität ephemer bleibt, sich der räumlichen Einordnung entzieht und deren Gegenwart von ihrer Teilnahme statt von ihrem zufälligen Standort bestimmt wird.“³³

Auch für die Frage der Kunst zeichnet sich damit ein prinzipieller Bedeutungswandel ab: Probleme der Immanenz verschieben sich von einer technischen auf eine soziale Ebene. Der „elektronische Raum“ wird hierbei von der Kunst als ein Handlungs- und Interaktionsraum in Beschlag genommen, um neue Aspekte und Dimensionen der Austauschverhältnisse komplexer werdender Gesellschaften mittels Maschinen zu eruieren. Da Medien beanspruchen, als Interface zwischen Individuen, Gruppen und Interessen zu vermitteln und zu reglementieren, ersetzen sie gewissermaßen Funktionen einer verloren gegangenen Öffentlichkeit. Medienimmanente „Kunst“-Arbeit wandelt sich konsequenterweise über das Stadium der Systemimmanenz zu einer letztlich sozialen Immanenz. „Wenn die analoge Welt nicht mehr ausreicht, um die Kultur zu beschreiben, muß man daran gehen, jene neuen elektronischen Beschreibungsmöglichkeiten zu bewerten, deren Legitimität sich aus dem Verhältnis zwischen Kultur und Technik ableitet. Sie haben sich zu einem Zeitpunkt entwickelt, an dem die materiell orientierte Metaphysik der Moderne am Verschwinden ist. Das Aufrollen der Moderne begann ja schon in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts, als eine neue Aufklärung Platz griff.“³⁴ Auch Timothy Druckrey stellt hier Bezüge zur klassischen Moderne her, auf die wir schon in Texten Robert Adrians gestoßen sind; dieser historische Rekurs unterstreicht aber weniger ein Entwicklungsdenken, sondern das Interesse am Aufspüren der Brüche, der Übergänge, der Transpositionen im Rahmen des Entstehens neuer kultureller Logiken. „Die Szenen der Identität sind heute unentwirrbar mit den neuen Technologien des Bildes verknüpft. Zeitungen, Nachrichtenmagazine und das Fernsehen sind zur Bühne geworden, auf der die kollektive geschichtliche Erfahrung versammelt und legitimiert wird. Wie ich geschrieben habe, ist die mediale Raum-Zeit dieses Theaters der Identität nicht neu, sie entwickelte sich innerhalb der technologisch verbesserten Kommunikationsmittel, die für das Projekt der westlichen Modernität von Beginn an wesentlich waren.“³⁵ Man muss nicht soweit gehen und von einer neuen „Noosphäre“³⁶ sprechen, die den Erdball gleichsam wie ein Netz einer neuen, künstlich-kollektiven Intelligenz überzieht, um zu erkennen, wie im Rahmen dieser neuen Logik auf der Basis von Technologien die apparative/mediale Informationsverarbeitung mit dem Bereich der Produktion und des Zirkulierens soziokultureller Symboliken interferiert. Die produktive Basis der Kultur ist enger als je zuvor mit der Sphäre kollektiver Symbolmanipulation verknüpft. Produzieren und Bedeuten werden nahezu ident: Machen, Lesen, Schreiben und Bedeuten scheinen fast dasselbe zu sein; das Konstrukt steht im Zentrum der Aufmerksamkeit.³⁷ Dieses Konstrukt ist zugleich Konsequenz einer Logik der Moderne wie es diese in Frage stellt – eine Ambivalenz kultureller Entwicklungen, die sich sozusagen im Kern der Projekte von Robert Adrian X auffinden lässt.

ARTEX (Artists' Electronic Exchange Program) wurde 1980/81 dem kommerziellen Netzwerk I.P. Sharp APL Network³⁸ implementiert und stellte weltweit eines der ersten von Künstlern regelmäßig benutzten und eingesetzten Mail-Programmen dar. ARTEX ermöglichte dadurch, diese neue Produktionsform einer verteilten Autorenschaft, die zugleich eine neue Form kommunikativ orientierter Kooperationen darstellt, erstmals dauerhaft als experimentellen „Raum“ im Rahmen künstlerischer Praktiken zu nutzen.³⁹

33 Timothy Druckrey, *Das Schicksal der Vernunft im globalen Netzwerk: Teleologie, Telegrafie, Telefon, Television, Teleästhetik*, in: Karl Gerbel, Peter Weibel (Hg.), *Mythos Information. Welcome to the Wired World*, Wien – New York 1995, S. 152.

34 Timothy Druckrey, a. a. O., S. 156f.

35 Victor Burgin, *Das Bild in Teilen*, in: Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer (Hg.), *Fotografie nach der Fotografie*, München 1996, S. 30.

36 Levebre, *Telepolis, Mythos Information*.

37 Vgl. Anm. 7.

38 ARTEX existierte bis 1990/91; I.P. Sharp besaß ein weltweit bestehendes Netzwerk von Terminals, die im Time-Sharing Verfahren mit einem Zentralcomputer in Toronto verbunden waren, der somit über die jeweiligen Ortsleitungen zum nächsten I.P. Sharp-Büro erreicht werden konnte.

39 Erste Entwicklungen von Mailbox-Programmen begannen um 1961, ebenfalls im Rahmen von Time-Sharing-Systemen; bereits im Rahmen dieser Systeme wurden Nachrichten an bestimmte Usernamen adressiert; seit 1972 ist die heute übliche Schreibweise „username@hostname“ gebräuchlich; um 1985 erlebt das „FidoNet“, entwickelt von Tom Jennings, seinen ersten Höhepunkt; Jennings schreibt dazu: „A computer Bulletin Board (BBS) is in fact a collection of social conventions encoded in software, each a microscopic ‚internet‘ of dozens of hundreds of people, hundreds of downloadable files. In fact a lot of internet terminology (‚download‘) are BBS paradigma and words.“ (<http://www.wps.com/>) Abgesehen davon, dass diese Korrelation von „social conventions“ und deren „software encoding“ von Bedeutung ist, geht es auch um eine Erweiterung der „klassischen“ Geschichte des Internet als Militär- und Wissenschaftstechnologie.

ephemeral, whose position in space is tenuous, and whose presence is measured in acts of participation rather than coincidences of locations.”³³

At the same time, in the question of art a principal change in meaning also becomes apparent: problems of immanence shift from a technical to a social level. Thus, “electronic space” is seized by art as a space of action and interaction, in order to trace new aspects and dimensions of the conditions of exchange by means of machines in increasingly complex societies. As media claim to mediate and regulate as an interface between individuals, groups, and interests, they compensate, as it were, for functions of a lost public realm. Media-immanent “art”-work steadily moves from the stage of system immanence to an ultimately social immanence. “If the analogue world no longer serves to signify cultural narrative, then one must assess those emerging electronic narratives whose legitimacy exists within the relationship between technology and culture. These forms exist at the point of collapse of the matter-bound metaphysics of modernity. Indeed, modernity’s undoing began as the trope of the enlightenment reached critical mass in the 1920s.”³⁴ Here Timothy Druckrey also refers to the classical Modern Age, which we have already stumbled upon in the texts of Robert Adrian: this historical reference underlines less a developmental reflection than an interest in tracing fractures, passages, transpositions within the formation of new versions of cultural logic. “Today, the scenes of identity are inextricably tied to the new technologies of the image. Newspapers, magazines, and TV have become a stage, on which the collective historical experience is assembled and legitimised. As I have written, the medial space-time of this theatre of identity is not new, it developed within the technically improved means of communication, which had been essential for the project of western modernity right from the beginning.”³⁵ One does not have to go so far as to speak of a new “noosphere”³⁶ enveloping the globe, as it were, like a network of a new artificial-collective intelligence to discover how within this new technology-based logic apparatus/media information processing interferes with the area of production and circulation of social-cultural symbolism. More than ever before, the productive basis of culture is linked to the sphere of collective symbol manipulation. To produce and to mean become almost identical: doing, reading, writing, and meaning seem to be almost the same; the construct is the center of attention.³⁷ This construct is as much the consequence of a logic of the Modern Age as it is something that challenges it – an ambivalence of cultural developments, which is to be found at the core of the projects by Robert Adrian X.

ARTEX (Artist’s Electronic Exchange Program) was implemented into the commercial network I.P. Sharp APL Network³⁸ in 1980/81 and was one of the first mail programs worldwide to be regularly used and applied by artists. Thus, ARTEX had made it possible, for the first time, to continually use this new form of a production by a distributed authorship, which at the same time represents a new form of communicatively orientated co-operations, as an experimental “space” within artistic practice.³⁹

“The problems of organising world-wide communications projects using air mail and telephone were becoming serious and, in the summer of 1980, Bill

33 Timothy Druckrey, *Das Schicksal der Vernunft im globalen Netzwerk: Teleologie, Telegrafie, Telefon, Television, Teleästhetik*, in: Karl Gerbel, Peter Weibel (ed.): *Mythos Information. Welcome to the Wired World. Ars Electronica*, 95, Vienna – New York, 1995, p. 152.

34 Timothy Druckrey, cp., pp. 156/57.

35 Victor Burgin, *Das Bild in Teilen*, in: Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer (ed.), *Fotografie nach der Fotografie*, Munich 1996, p. 30.

36 Levebre, *Telepolis, Mythos der Information*.

37 cf. note 7.

38 ARTEX existed until 1990/91: I.P. Sharp owned a worldwide network of terminals, which as a time-sharing system were connected to a central computer in Toronto, which in turn was accessible via the local telephone connections through the nearest I. P. Sharp offices.

39 First developments of mailbox-programs began in about 1961, also within time-sharing-systems; already within the framework of these systems, messages would be addressed to specific user names; the “username@hostname” use of addresses still common today, dates back to 1972: around the year 1985 “FidoNet”, developed by Tom Jennings, had its first high point; Jennings writes: “A computer Bulletin Board (BBS) is in fact a collection of social conventions encoded in software, each a microscopic ‘internet’ of dozens of hundreds of people, hundreds of downloadable files. In fact, a lot of internet terminology (‘download’) are BBS paradigms and words.” (<http://www.wps.com/>, quoted November 2001) Apart from this correlation of “social conventions” and their “software encoding” being of importance, what is also of concern here, is the extension of the “classical” history of the Internet as a military and scientific technology.



The World in 24 Hours, 1982

„Die Organisation weltweiter Kommunikationsprojekte mit Hilfe von Luftpost und Telefon erwies sich als immer problematischer, und so begannen Bill Bartlett und ich im Sommer 1980 Druck auf IPSA auszuüben, um diese Firma zur Entwicklung eines billigen und User-freundlicheren E-Mail-Programmes für User zu bewegen, die keiner Firma oder Institutionen angehören, sondern als Einzelpersonen von ihren Ateliers aus operieren. Das Resultat war ARTBOX, eine Entwicklung von Gottfried Bach, eine einfache und billige Version der IPSA-Mailbox. Die ARTBOX unterlief eine Reihe von Veränderungen, bis sie 1983 als ARTEX festgeschrieben wurde: das „Artists' Electronic Exchange Program“ – eine „User Group“ im IPSA-Netz. ARTEX hatte ungefähr 30 Mitglieder und

wurde für die Organisation weltweiter Projekte, als Medium für Kunstprojekte und als Medium für persönliche Kontakte verwendet. ARTEX existierte bis ungefähr 1990, bis IPSA von Reuters gekauft wurde.“⁴⁰ Mit ARTEX entstand ein erstes Kommunikationssystem, das regelmäßig von Künstlern verwendet wurde und das in der Folge die Grundlage für eine Reihe von Projekten bildete, die sowohl über ARTEX vorbereitet als auch durchgeführt wurden.⁴¹

1983 wurde BLIX von Robert Adrian X, Helmut Mark, Zelko Wiener, Karl Kubaczek und Gerhard Taschler als offene Gruppe gegründet, die sich je nach Projekt aus verschiedenen Teilnehmern zusammensetzte; realisiert wurden u. a. eine Reihe von *Telefonmusiken*, 1983, *Kunstfunk*, 1984, und in Zusammenarbeit mit Western Front das Projekt *Wiencover IV*, 1983, das seit 1979 mittels verschiedener Medien – Mail Art, Telefax, Slow-Scan TV, Telefonmusik, Computer – die Etablierung „einer imaginären Stadt, die zwischen ihren beiden Polen Wien und Vancouver unsichtbar im Raum schwebt“, zum Ziel hatte.⁴²

40 ARTEX user waren unter anderen: Robert Adrian X, Helmut Mark, Bill Bartlett, Liza Bear, Sharon Grace, Gene Youngblood, Hank Bull, Kate Craig, John Southworth, Michael Goldberg, Norman White, Douglas Davies, Willoughby Sharp, Aldo Tambellini, Roy Ascott, David Garcia, Bruce Breland, Sarah Dickinson, Tom Klinkowstein, Eric Gidney, Gregory McKenna. Robert Adrian X, *Kunst und Telekommunikation 1979-1986: Die Pionierzeit*, in: Springer - Hefte zur Gegenwartskunst, Bd. 1, Heft 1/1995, S. 10.

41 U. a. *Interplay*, 1979; *Kunst Mikrokunst Makrokunst*, 1981; *Die Welt in 24 Stunden*, 1982; *La Plissure du Texte*, 1983.

42 Vgl. BLIX, Western Front (Hg.), *Art + Telecommunication*, Wien-Vancouver 1984.

43 Siehe dazu: Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH, Horst Stadlmayr (Hg.), *Ars Electronica im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft*, Linz 1982, S. 145-156 (Festivalkatalog).

44 Robert Adrian X, *Elektronischer Raum*, a. a. O., S. 145.



Das sicherlich wichtigste und umfangreichste Telekommunikationsprojekt der 80er Jahre war jedoch *Die Welt in 24 Stunden*, konzipiert und organisiert von Robert Adrian X im Rahmen der Ars Electronica 82.⁴³ Das Projekt verband Künstler in 16 Städten auf drei Kontinenten 24 Stunden lang miteinander – von 12 Uhr mittags am 27. September bis 12 Uhr mittags am 28. September 1982. „Ziel der *Welt in 24 Stunden* war es, der Mittagssonne rund um die Erde zu folgen und dabei eine Art von telematischer Weltkarte zu schaffen.“⁴⁴ Während dieser Zeit wurde das „Confer“-Programm der ARTBOX sowohl als Koordinationsplattform genutzt als auch als Medium für die künstlerischen Projekte selbst – die

Bartlett and I began to put pressure on IPSA to develop a cheaper and more user-friendly E-Mail program for non-corporate and non-institutional users. This resulted in the creation, by Gottfried Bach, of ARTBOX – a cheap and simple version of the IPSA “Mailbox”. ARTBOX went through a number of versions until about 1983 when it became formalised as ARTEX – the Artists’ Electronic Exchange Program – a “user-group” on the IPSA network. ARTEX had about 30 members and was used for the organisation of global projects and as a medium for art projects as well as for personal contact. It existed until about 1990 when IPSA was purchased by Reuters and eventually closed down.”⁴⁰ With ARTEX a first communication system had been created, which was regularly used by artists and subsequently formed the basis for a number of projects which have been organised as well as realised via ARTEX.⁴¹

In 1983, Robert Adrian X, Helmut Mark, Zelko Wiener, Karl Kubaczek, and Gerhard Taschler founded BLIX as an open group, which depending on the project consisted of different participants; projects realised were among others, a number of *Telephone-musics*, 1983; *Artradio*, 1984; and in collaboration with Western Front, the project *Wiencover IV*, 1983, which since 1979 aimed to establish “an imaginary city hanging invisible in the space between its two poles: Vienna and Vancouver” through different media – mail art, telefax, slow scan TV, telephone-music, computer.⁴²

One of the most important and extensive telecommunication projects in the eighties was *The World in 24 Hours*, conceived and organized by Robert Adrian X during the Ars Electronica 1982 festival.⁴³ This project connected artists in 16 cities on three continents for 24 hours – from 12 noon on September 27, until 12 noon on September 28, 1982. “The intention of *The World in 24 Hours* was to follow the midday sun around the planet – creating a kind of telematic world map.”⁴⁴ During that time, the “Confer” program of ARTBOX was used as a platform for coordination, as well as a medium for the artistic projects



ARTEX, Userlist 1988

40 Among the ARTEX users were Robert Adrian X, Helmut Mark, Bill Bartlett, Liza Bear, Sharon Grace, Gene Youngblood, Hank Bull, Kate Craig, John Southworth, Michael Goldberg, Norman White, Douglas Davies, Willoughby Sharp, Aldo Tambellini, Roy Ascott, David Garcia, Bruce Breland, Sarah Dickinson, Tom Klinkowstein, Eric Gidney, Gregory McKenna. Robert Adrian X, in: <http://www.t0.or.at/~radrian/TEXTS/index.html> (November 2001).

41 inter alia *Interplay*, 1979; *Kunst Mikrokunst Makrokunst*, 1981; *The World in 24 Hours*, 1982; *La Plissure du Texte*, 1983.

42 cf. Western Front, BLIX (ed.), *Art + Telecommunication*, Vienna-Vancouver 1984.

43 cf. Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH, Horst Stadlmayr (ed.), *Ars Electronica. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft, Brucknerhaus Linz 1982*, pp. 145-156 (festival catalogue).

44 Robert Adrian X, *Electronic Space*, cp., p. 145.

Unterscheidungen in Prozess und Produkt bzw. Medium der Herstellung und Medium der Präsentation machen keinen Sinn mehr.⁴⁵

Jeweils zu deren Ortszeit 12 Uhr mittags oder so nahe daran wie möglich wurden die Teilnehmer von Linz aus angewählt, um diese vorbereiteten Arbeiten, Improvisationen und Informationen in den jeweils verfügbaren Medien auszutauschen. Mit den drei in Linz zur Verfügung stehenden Telefonleitungen war es möglich, drei Medien simultan zu senden oder zu empfangen. Jeder Kontakt dauerte ungefähr eine Stunde lang – eine halbe Stunde in jede Richtung. Die Teilnehmer am „Confer“-Programm der ARTBOX waren 24 Stunden am Tag miteinander verbunden.⁴⁶ Die Resultate der Kontaktnahmen wurden im Foyer des ORF-Zentrums Oberösterreich, in dem das ganze Projekt abgewickelt wurde, für die Öffentlichkeit auf Stellwänden präsentiert.



The World in 24 Hours, 1982

Die Ausgangssituation und der Ablauf zeigen einmal mehr, dass Projekte wie *Die Welt in 24 Stunden* nicht dahingehend konzipiert waren, besondere Objekte zu schaffen – „Kunstwerke“, etwa über Fax, obwohl diese dem Publikum präsentiert wurden –, sondern dahingehend, dialogische Austauschverhältnisse herzustellen und zu

betreiben, d. h. besondere (mediatisierte) Verhältnisse zwischen den Teilnehmern zu konstruieren, kommunikative Ereignisse zu „produzieren“. In gewissem Sinn stellte bereits die Konstellation des Projekts selbst das eigentliche „Werk“ dar. Es entstanden keine definierten und abgeschlossenen Räume künstlerischer Arbeit, sondern nur spezielle Anwendungen und Besetzungen, Konfigurationen, die immer in einem größeren Systemzusammenhang stehen und damit die weltweite Verschaltung, die Medien installieren, sozusagen (partiell) reproduzieren.

Durch diese Tatsache sind derartige Projekte allerdings auch nicht mehr in der Lage, ihr vorläufiges Territorium, das sie sich erschließen, vollständig zu definieren, geschweige denn es als eines der Kunst zu definieren. *Die Welt in 24 Stunden* zeigt bereits, dass „das Netz“ nicht als brachliegende Technologie verstanden werden kann, in der etwas passiert oder nicht (wie ein städtischer Raum, der nachts leer ist), sondern überhaupt nur in der aktiven Besetzung als Handlungsfeld entsteht – „when you turn on or off your computer“ –, ein Handlungsfeld, dessen Gegenwart von der Teilnahme statt von einem zufälligen Standort bestimmt wird. Wenn auch die damit verbundenen Utopien einer „Global Community“ vielfach überzeichnet sind, so treten seit den frühen 80er Jahren mit derartigen Projekten Erscheinungsformen der Koppelung von Individuen qua Medien zutage, die sich einer Beschreibung durch noch immer vorherrschende Diskurse über Gesellschaft und Politik entziehen. Möglicherweise spielt gerade diese „Aneignung“ eines zwar nicht leeren, aber noch nicht hinreichend determinierten „Raumes“ eine Rolle bei der anhaltenden Euphorie über die dadurch scheinbar noch vorzufindenden Möglichkeitsräume und Handlungsfähigkeiten. Die ebenfalls anhaltende Debatte darüber, welche Rolle medienbasierende Handlungsfelder – Netzwerke – im Rahmen zukünftiger gesellschaftlicher Entwicklungen spielen werden, zeigt jedenfalls, dass das Jahr 1982 zwar technologisch weit zurückliegt, medien- bzw. kulturtheoretisch allerdings immer noch als Echtzeitphänomen gewertet werden kann.

⁴⁵ Beiträge für *Die Welt in 24 Stunden* waren etwa *Ten Wings* von Roy Ascott, *The Customer Is Always Right* von Tom Klinkowstein und *Late Times Extra* von David Garcia. Daneben wurde Slow-Scan-Television (SSTV), Fax und Tonübermittlung eingesetzt – auch hierfür wurden spezielle Projekte bzw. Arbeiten entwickelt: Peggy Smith, Derek Dowden und Nancy Peterson in Toronto erarbeiteten *Signal Breakdown: Semaphore Piece* und nutzten dafür alle verfügbaren Kanäle parallel, die Gruppe „Gekko“ in Pittsburgh realisierte *Gekko's Window* über SSTV und „Confer“, aus Frankfurt und Wien trafen zahlreiche Fax-Botschaften ein.

⁴⁶ Vgl. *Art + Telecommunication*, S. 86ff.; *Festivalkatalog Ars Electronica 1982*, a. a. O., S. 145ff. Teilnehmer in Linz: Robert Adrian X, Waltraud Cooper, Gerald Hackenberg, Norbert Hinterberger, Gabi Holzhaider, Jörg Mikesch, Otto Mittmannsgruber, Karl Pichler.

themselves. The differentiation between process and product, between media of production and media of presentation no longer makes any sense.⁴⁵

At their local time of 12 noon, respectively, or as near as possible to it, the participants were dialled up from Linz, in order to exchange the prepared works, improvisations, and information using the available media. With three disposable telephone lines in Linz it was possible to send or receive three media simultaneously. Each contact lasted about an hour – half an hour in each direction. The participants in the ARTBOX “Confer” Program were connected for 24 hours.⁴⁶ The results were presented to the public on panels in the foyer of the regional station of the ORF (Austrian National Radio) in Linz, from where the whole project was organized.

The point of departure and the course of the event demonstrate once more that projects like *The World in 24 Hours* were not conceived to create special objects – “objects of art”, for instance via fax, although these were presented to the public – but rather to produce and conduct dialogical exchanges, i.e. to construct special (mediatised) relationships amongst the participants and to “produce” communicative events. In a certain sense, the constellation of the project itself already represented the actual “piece of work”. No defined and enclosed spaces of artistic work resulted, but only special applications and occupations, configurations, which always are connected with a larger system and thus, so to speak, (partially) reproduce the world wide circuitries installed by media.

Owing to this fact however, such projects are no longer able to completely define the temporary territory they have tapped, let alone to define it as a territory of art. *The World in 24 Hours* already shows that “the Net” cannot be understood as a fallow field of technology, where either something is happening or it isn’t (like an urban space, deserted at night), but rather only becomes a field of action through active participation – “when you turn on or off your computer” – a field of action, whose presence is defined by participation rather than a coincidental location. Even though the related utopias of a “global community” are exaggerated in many respects, such projects have been demonstrating since the early eighties images of connections between individuals qua media which are still beyond description in the dominant discourses on society and politics. Possibly it is exactly this “appropriation” of a not empty but still not adequately determined “space” that plays a role in the ongoing enthusiasm about the apparently still existing spaces of potentialities and capacities to act. In any case, the equally persistent debate on what part media-based fields of action – networks – will play in regard to future social developments shows that the year 1982 may belong technologically to an ancient past, but in regard to media and cultural theory it is still a real-time phenomenon.



The World in 24 Hours, 1982



45 Contributions to *The World in 24 Hours* were e.g. *Ten Wings* by Roy Ascott, *The Customer Is Always Right* by Tom Klinkowstein, and *Late Times Extra* by David Garcia. Besides, a slow-scan television (SSTV), fax, and sound transmission were used - special projects, works respectively had been developed for this as well: Peggy Smith, Derek Dowden, and Nancy Peterson in Toronto compiled *Signal Breakdown: Semaphore Piece* and used all channels available for that; the group “Gekko” in Pittsburgh realized *Gekko’s Window* via SSTV and “Confer”, and received a high number of fax messages from Frankfurt and Vienna.

46 cf. *Art + Telecommunication*, pp. 86; *Festival Catalogue Ars Electronica 1982*, cp., pp. 145; participants in Linz: Robert Adrian X, Waltraud Cooper, Gerald Hackenberg, Norbert Hinterberger, Gabi Holzhaider, Jörg Mikesch, Otto Mittmannsgruber, Karl Pichler.

Planetary Network, Laboratorio Ubuqua,
Biennale di Venezia, 1986



Robert Adrian selbst kommt allerdings zu einer pessimistischen Ansicht über die Konfiguration der damals gegenwärtigen wie der aus damaliger Sicht zukünftigen Techno-Gesellschaft: „Heute wäre es ziemlich unmöglich, *Die Welt in 24 Stunden* zu organisieren. Diese Arbeit ist nicht nur obsolet, sondern historisch obsolet – weil nichts aus ihr gelernt werden kann. Sie wäre eine nützliche Lektion gewesen, wenn die ihr zugrundeliegenden Annahmen über die Zukunft von den Ereignissen bestätigt worden wären. Doch die Entscheidungen über die Zukunft waren in den Vorstands-

zimmern und Laboratorien der elektronischen Konzerne – und ihrer militärischen, industriellen und kommerziellen Kunden – schon gefallen, lange vor 1982. In diesen Entscheidungen kam das billige interaktive Networking von Künstlern und anderen von Institutionen unabhängigen Nutzern nicht vor. Mit der elektronischen Pollution, die von solchen Entscheidungen herrührt, werden wir lange leben müssen.“⁴⁷



Im Rahmen des „Laboratoria Ubuqua“ (organisiert von Roy Ascott, Don Foresta, Tom Sherman und Tommaso Trini), das Teil des „Art & Science“-Schwerpunktes der Biennale

von Venedig 1986 war, plante Robert Adrian X *Planetary Network*, ein weltweites Computernetzwerk-Slow-Scan-TV-Projekt mit TeilnehmerInnen aus Venedig, Wien, Sidney, Honolulu, Vancouver, Los Angeles, San Francisco, Chicago, Toronto, Pittsburgh, Atlanta, Boston, Bristol, Paris und Mailand. Als Medium der Vorbereitung, Kommunikation und Durchführung diente neuerlich das ARTEX-Programm von I.P. Sharp, das eine zweimonatige Netzwerk-Konferenz in Anschluss an das zweiwöchige Live-Event zur Biennale ermöglichte. Während des Live-Events wurden weltweit Slow-Scan-Bilder und Faxe ausgetauscht und Texte über ARTEX verschickt. Durch Carl Loeffler kam in der anschließenden Konferenz ein Gateway zu CompuServe zustande und es ergab sich ein reger Austausch und eine intensive und kontroverielle Diskussion über mögliche Szenarien der Zukunft unter dem Horizont der elektronischen Medien, die Entwicklung der Technologie und den Platz der Künstler innerhalb dieser Entwicklung. Roy Ascott schreibt über *Planetary Network*: „Der Fluß an kreativen Daten, der durch die Interaktion von Künstlern auf der ganzen Welt entstand, konnte auf gleiche Weise von der ganzen Welt aus eingesehen werden. In diesem Sinn war Venedig nicht länger privilegiert. Die Vernetzung hat die Destabilisierung des Galerie/Museums-Systems zur Folge, in dem Maße, in dem sie den Bereich (und möglicherweise die Natur) der individuellen Kreativität erweitert. In diesem Sinne wurde eine ganze Reihe interaktiver Kommunikationsmedien eingesetzt – Electronic Mail, Computerkonferenzen, Videotext, Slow-Scan-TV ebenso wie der Austausch von Computerbildern. Das Laboratorium benutzte darüber hinaus auch Interfaces, die von Videodiscs, digitalem Klang, Paint-Systemen und kybernetisch-responsiven Strukturen und Environments bedient wurden.“⁴⁸

47 Robert Adrian X, *Elektronischer Raum*, a. a. O., S. 147. Auch wenn diese Diagnose aus dem Jahr 1989 die Entwicklung völlig zu verkennen scheint, wirft sie ein bezeichnendes Licht auf die damalige Situation, außer auf Festivals wie der Ars Electronica mit derartigen Projekten kaum auf Resonanz zu stoßen; vom Kunstbetrieb völlig ignoriert zeichnet sich 1989 auch noch kein Boom der Kommunikationsmedien ab; im Übrigen müssen die explosionsartige Verbreitung der Zugänge zum World Wide Web in den letzten Jahren dieser pessimistischen Sicht nicht unbedingt widersprechen: noch ist nicht absehbar, in welcher Weise dieses gegenwärtige Low-Cost-Medium rekaptalisiert werden wird oder nicht, abgesehen von Fragen der Kontrolle über Applikationen und Software rund um „das Netz“ und der immer offensichtlicheren Bestrebungen von Regierungsstellen, diese unregulierten Datenströme zu überwachen und zu disziplinieren.

48 Roy Ascott, *Das Gesamtdatenwerk*, in: Kunstforum International, 103/1989, S. 100ff, S. 104.

Robert Adrian himself, nevertheless, arrives at a pessimistic view of the configuration of the – at the time – present as well as of the – then – future techno-society: “*The World in 24 Hours* would be quite impossible to organise now. It is not only obsolete but historically obsolete because there is nothing to be learned from it. It would have been a useful lesson if the assumptions about the future it was based on had been confirmed by events – but the decisions about the future had already been taken in the board-rooms and laboratories of the electronics companies and their military, industrial and commercial customers long before 1982. These decisions did not include providing low-cost interactive networking for artists or any other non-institutional users and the electronic pollution resulting from them is something we are going to have to live with for a long time.”⁴⁷



In the setting of “Laboratoria Ubiqua” (curated by Roy Ascott, Don Foresta, Tom Sherman, and Tommaso Trini), which was part of the Art & Science focus of the Biennale of Venice in 1986, Robert Adrian X planned *Planetary Network*, a world wide computer network/slow-scan TV project with participants from Venice, Vienna, Sidney, Honolulu, Vancouver, Los Angeles, San Francisco, Chicago, Toronto, Pittsburgh, Atlanta, Boston, Bristol, Paris, and Milan. The media for the preparation, communication and realisation was, again, the I.P. Sharp ARTEX program, which enabled a two-month long network conference following the two-week live event at the Biennale. During this live event, slow-scan images and faxes were exchanged world wide and texts were posted via ARTEX. During the following conference Carl Loeffler set up a gateway to Compuserve, via which a lively exchange and an intense yet controversial discussion ensued about possible future scenarios on the horizon of electronic media, the development of this new technology, and the position of the artist within this development. Roy Ascott writes about *Planetary Network*: “The flow of creative data, originating from the interaction of artists from all over the world, could be observed in the same way from all over the world. In this sense, Venice was no longer privileged. Networking results in the destabilisation of the system of galleries/museums to that extent, by which it succeeds in extending the range (and possibly nature) of individual creation. To this effect, a large number of interactive communication-media were used – electronic mail, computer conferences, videotext, slow-scan-TV, as well as the exchange of computer images. Further, the laboratory also used interfaces, that were operated by videodiscs, digital sound, paint-systems, and cybernetically responsive structures and environments.”⁴⁸



47 Robert Adrian X, *Electronic Space*, in: <http://www.t0.or.at/~radrian/TEXTS/index.html>. Even though this diagnosis from the year 1989 seems to totally misjudge the development, it characteristically reveals the situation of those days, that apart from festivals like Ars Electronica, there was no recognition for such projects; totally ignored by art businesses, no boom of communication-media could be seen in 1989; as for the rest, the explosive spreading of accessing the World Wide Web does not particularly have to be contradictory: it is still impossible to predict how or if this present low-cost media will be re-capitalized, apart from the question of control over application and software surrounding “the Net”, and the endeavours of government departments to restrict data-flow and keep it under surveillance.

48 Roy Ascott, *Das Gesamtdatenwerk*, in: *Kunstforum International*, vol. 103, 1989, pp. 100, p. 104.

Das Ende der privilegierten Position von konkreten Orten im Zusammenhang mit telekommunikativen und frühen Netzprojekten führte in der Folge zu einer Rekonzeption des Arbeitsansatzes. *Die Welt in 24 Stunden* und *Planetary Network* waren durch eine Parallelität von Ereignissen/Kooperationen vor Ort (Linz, Venedig) und dislozierten Beiträgen gekennzeichnet, die dennoch sozusagen zuallererst diesen einen Ort (und damit verbundene Orte) als Adressaten ansprachen. Diese Situation änderte sich spätestens Mitte der 80er Jahre, als die ersten Bulletin Board-Systeme in Betrieb gingen und nochmals Anfang der 90er Jahre, als das Internet im Begriff war, die Vorstellungen über Netzwerke radikal zu verändern.⁴⁹

Gemeinsam mit Gerfried Stocker leitete Robert Adrian X 1992 und 1993 die Jahresprogramme der Steirischen Kulturinitiative, die unter dem Titel *ZERO – The Art of Being Everywhere* die Metaphern der Reise, Übertragung, des Transfers und des Übergangs ins Zentrum stellten. Dieses Programm „seeks to address the problem of the end of the industrial millenium and the apparent collapse of the utopian dreams of the 20th century.“⁵⁰ Im Rahmen von ZERO fand eine Reihe von Projekten von KünstlerInnen, KomponistInnen und SchriftstellerInnen statt.⁵¹ Die Idee von ARTEX (allerdings unter völlig veränderten Rahmenbedingungen) wieder aufgreifend, war das erste Ziel die Einrichtung des ZEROnet als Bulletin Board-System, vergleichbar dem damals noch weitverbreitetem FidoNet, zu dem ein Gateway installiert wurde und über das Zugang zu weiteren Netzen (etwa dem holländischen „Artnet“) bestand. „Because the most conspicuous aspect of new culture which will be dominated by the year 2000 is the new communications technology, and its peculiar characteristics of shrinking the way we experience time and space, this project is planned to take place at the intersections of – and points of access to – the networks of communication and transportation.“⁵²

ZERO richtete sich also dezidiert auf die neue mediale Geografie, wie sie sich der kulturellen Geografie verschiedenster Differenzen überlagert und diese transformiert: „ein Utopos von Netzwerken, elektronische Rezeptionsweisen und eine post-territoriale Gemeinschaft.“⁵³ Sind wir alle nur mehr Schaltmomente im Medienverbund? Denn diese neue Mediengeografie, oder besser: -topologie, dreht sich nicht nur um Information und Ökonomie. Es geht vor allem auch um neuartige Schnittstellen zwischen Individuen und um neuartige Schnittstellen zwischen realen geografischen/sozialen/kulturellen und apparativen/medialen/maschinischen „Räumen“. „Die Grenzen zwischen dem Subjekt, wenn nicht dem Körper, und dem ‚Rest der Welt‘ werden durch die Vermittlung von Technologie radikal neu gestaltet.“⁵⁴ Auch im Rahmen von „ZERO“ tauchen also jene Denkansätze wieder auf, die uns, wenn man so will, seit den 70er Jahren in den Arbeiten von Robert Adrian immer wieder begegnet sind: (ästhetische) Reflexionen über die Reorganisationsmöglichkeiten von Objekt, Material, Raum und ProduzentInnen/RezipientInnen; die Problematik der Technologisierung von Kultur insgesamt; das zunehmende Misstrauen gegenüber dem Objekt; die Frage, ob Dinge und Gegenstände (seien sie nun Kunst oder nicht), überhaupt noch als relevante kulturelle Markierungen funktionieren, an denen sich etwas ablesen ließe; das Interesse an und die gleichzeitige Skepsis gegenüber dem zentralen Projekt der Moderne, Materialien in Informationen zu verwandeln und diese wiederum wie Materialien, vor allem wie Waren, zu verstehen und zu organisieren. Damit ein-

49 Vgl. Reinhard Braun, *Internet-Kulturen*, in: Barbara Denscher (Hg.), *Kunst und Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert*, Wien 1999. An dieser Stelle muss nochmals angemerkt werden, dass man sich diese Entwicklung nicht als Zäsur vorstellen darf; das Internet verdankt verschiedenen Entwicklungen im Bereich der Bulletin Board-Systeme viel von seiner Funktionalität; viele der ersten Internet-user waren vorher im FidoNet-Knoten oder Teilnehmer einer BBS, in Österreich etwa bei „The Thing Vienna“ oder der „Blackbox“; vgl. Jordan Crandall, *The Thing*, in: *Mythos Information. Welcome to the Wired World*, a. a. O., S. 313-317; siehe auch Anm. 37.

50 Robert Adrian X im Konzeptpapier zu *ZERO – The Art of Being Everywhere*, 1991.

51 Als erste Online-Performance im ZEROnet wurde *The Big Netjam* von Seppo Gründler, Margret Kreidl und Karl Stocker realisiert, das die Geschichte des Maschinenmenschen zum Inhalt hatte und ein Jahr dauerte. Daneben wurden Projekte mit John Blake, Winfried Ritsch und Pool Processing durchgeführt. Vgl. dazu auch hier Anm. 50.

52 Robert Adrian im Konzeptpapier zu *ZERO – The Art of Being Everywhere*, 1991.

53 Timothy Druckrey, siehe Anm. 32.

54 Allucquerce Roseanne Stone, *Würde sich der wirkliche Körper bitte erheben?*, in: *Kunstforum International* Nr. 133/1996, S. 77.

The end of the privileged position of specific locations in connection with telecommunicative and early net-projects finally led to a re-structuring of strategies of work. *The World in 24 Hours* as well as *Planetary Network* were characterised by the parallelism of events/co-operations on site (Linz/Venice) and remote (dislocated) contributions, which still primarily addressed this one location (and places connected to it). This situation changed by the mid eighties, when the first Bulletin Board-Systems began operation and, once more, at the beginning of the nineties, just as the Internet was about to radically change our ideas about networks.⁴⁹

In 1992 and 1993 Robert Adrian X together with Gerfried Stocker ran the annual program of the Steirische Kulturinitiative (Styrian Initiative for Culture). This program, entitled *ZERO – The Art of Being Everywhere*, focussed on metaphors of journey, transmission, and passage and sought “to address the problem of the end of the industrial millennium and the apparent collapse of the utopian dreams of the 20th century.”⁵⁰ Included in the program ZERO were several projects by artists, composers and writers.⁵¹ The notion of re-examining the concept of ARTEX (albeit under completely altered conditions) was the first aim in the installation of ZEROnet, which was conceived as a Bulletin Board-System comparable to the then still widespread FidoNet, to which a gateway was installed offering access to further networks (for example the Dutch “Artnet”). “Because the most conspicuous aspect of new culture which will be dominated by the year 2000 is the new communications technology, and its peculiar characteristics of shrinking the way we experience time and space, this project is planned to take place at the intersections of – and points of access to – the networks of communication and transportation.”⁵²

ZERO, thus decidedly aimed at the new media geography and at how it superimposes itself on the cultural geography of various differences, transforming them in the process: “an utopos of networks, forms of electronic reception and of post-territorial community.”⁵³ Are we all just switching points within the media grid? Because this new media geography, or rather topology, doesn’t just revolve around information and economy. What matters much more are the new types of interfaces between individuals, and the new interfaces between real geographical/social/cultural and apparatus/media/machine “spaces”. “The borders between the subject, if not the body, and the ‘rest of the world’, are radically transformed through the mediation of technology.”⁵⁴ Thus we find that many of those ideas encountered again and again in Robert Adrian’s work since the seventies reappear within ZERO: (aesthetic) reflections on the possibilities to reorganise object, material, space, producer/recipient; the problematic nature of the technologisation of culture as a whole; the increasing loss of confidence in the object; the question as to whether things and objects (artwork or not) actually still function as relevant cultural markers that can provide us with information; the interest in, and, at the same time, the scepticism about the central project of the Modern Age, the transformation of material into information, which in turn is interpreted and organised as material and, above all as commodities. This is accompanied by a just as sceptical interest in the

49 cf. Reinhard Braun, *Internet-Kulturen*, in: Barbara Denscher (ed.), *Kunst und Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert*, Vienna 1999. Here, again it must be noted that one should not see those developments as turning point; the Internet owes various developments to the field of Bulletin Board-Systems; many of the first Internet-users had been in “FidoNet” or participants of a BBS before; in Austria e.g. at “The Thing Vienna” or “Blackbox”; cf. Jordan Crandall, *The Thing*, in: *Mythos Information. Welcome to the Wired World*, cp., p. 313-317; cf. note 37.

50 Robert Adrian X in the draft-paper to *ZERO – The Art of Being Everywhere*, 1991.

51 *The Big Netjam* by Seppo Gründler, Margret Kreidl, and Karl Stocker was the first online performance to be realized in ZEROnet; it took a year and was about the history of machine-people. Besides, projects with John Blake, Winfried Ritsch, and Pool Processing were also realised; cf. note 50.

52 Robert Adrian in the draft-paper to *ZERO – The Art of Being Everywhere*, 1991.

53 Timothy Druckrey, cf. note 32.

54 Allucquerce Roseanne Stone, *Würde sich der wirkliche Körper bitte erheben?*, in: *Kunstforum International*, vol. 133, 1996, p. 77.

her geht ein ebenso skeptisches Interesse an den Effekten der Verzeitlichung und Enträumlichung kultureller Austauschvorgänge, an den Effekten der Synchronisierung und Simultaneität von Abläufen und die dadurch entstehenden grundlegenden Konsequenzen für so etwas wie Öffentlichkeiten. „Medienkultur ist virtuelle Geschichte.“⁵⁵ Damit ist nicht nur die Gleichzeitigkeit verschiedenster Erzählungen und Repräsentationen im Rahmen eines virtuellen Darstellungs- und Aktualisierungshorizontes gemeint, sondern auch die zunehmende Flüchtigkeit, Situationsbezogenheit und Kontextabhängigkeit von Entscheidungen, Aussagen, Meinungen und Erkenntnissen. Medien verflüssigen sozusagen alle möglichen stabilen Kontexte und damit verflüssigen sie auch permanent eine vermeintlich stabile Ordnung der Dinge – ein mitunter beunruhigendes Szenario von konvergierenden Medienlandschaften, in dem kaum etwas das zu sein scheint, was es ist (oder von dem lange Zeit vermutet wurde, was es sein könnte).

Gerade im Bereich der medialen/telekommunikativen Arbeiten, die sich in einem zunehmend wichtigen Teil dieser Medienlandschaften „bewegen“, lassen sich diese Bezüge und Überlagerungen künstlerischer Medienpraktiken mit Gesellschaft, Ökonomie, Politik, Alltagskultur und auch Kunst erkennen. Die Strategien sind in den verschiedenen Projekten von Robert Adrian X jeweils unterschiedlich, temporär, kontextbezogen, teilweise geradezu situationistisch und verhindern vorweg, eine verallgemeinernde Perspektive auf künstlerische Praktiken in und mit den Medien/dem Netz zu entwerfen oder in einer kritischen Bearbeitung zu (re-)konstruieren. Denn: „Medien haben eine unüberschaubare Anzahl von Aspekten, Möglichkeiten, Berechen- und Unberechenbarkeiten, keine Teleologie oder prinzipielle Tendenz.“⁵⁶

⁵⁵ Robert Adrian X, *Green Light*, in: TRANSIT (Hg.), ZEITGLEICH, Wien 1994, S. 172.

⁵⁶ Agentur Bilwet, *Medien Archiv*, Düsseldorf 1993, S. 11.

effects of the time-basedness and de-spatialisation of processes of cultural exchange as well as in the effects of the synchronisation and simultaneity of sequences of events, and the resulting fundamental consequences on anything such as public spheres. "Media-culture is virtual history."⁵⁵ This refers not only to the simultaneity of the most diverse narratives and representations within a virtual horizon of representation and actualisation but also to the increasing temporariness of decisions, statements, opinions and insights and their dependency on situations and contexts. Media liquefy every possible stable context and by doing so, they also permanently liquefy a supposedly stable order of things – an occasionally disquieting scenario of converging mediascapes, in which hardly anything seems to be what it actually is (or what it had for a long time been assumed to be).

It is especially in the field of media/telecommunicative works, which "move" within an increasingly important part of these mediascapes, that such references and superimpositions of artistic media practices with society, economy, politics, everyday culture, and also art can be recognised. The strategies in the various projects by Robert Adrian X are different each time, temporary, context-specific, partly downright situationist, and from the start they keep us from being tempted to take a generalising perspective on artistic practices within and with the media/the Net or to (re-)construct them through critical processing, for indeed "media have an unpredictable number of aspects, possibilities, predictabilities and unpredictabilities, and no teleology nor any fundamental tendency."⁵⁶

55 Robert Adrian X, *Green Light*, in: TRANSIT (ed.), ZEITGLEICH, Vienna 1994, p. 172.

56 Bilwet Agency, *Media Archive*, Düsseldorf 1993, p. 11.



76 Airplanes, 1984/85. Installation, Kunsthalle Wien



Modern Art IV, 1990/91. *Installation*



Hat and Silhouette, 1982/83. *Sechsteilige Wandcollage, Japanpapier (rot, blau), Acrylfirnis, collagiert / 6 part collage mounted on wall, rice paper (red, blue), acrylic varnish*



Black Painting (Triptych), 1987/88. *Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas*



Picasso's Eye, 1993. Installation im öffentlichen Raum, Wien / permanent installation

Robert Adrian

The Real Thing (1996)

Einer der Zwiddeldum-Zwiddledei Zwillinge der internationalen Limonadenproduktion – der größere der beiden – vermarktet seine Sorte süßer, brauner, prickelnder Flüssigkeit in einer Aluminiumdose, die mit dem Slogan „The Real Thing“ bedruckt ist. Neben dem Slogan ist die berühmte Originalflasche abgebildet – scheinbar ein Porträt des „Real Thing“. Man muß kein Semiotiker sein, um die semantische Unschärfe zwischen Slogan, Bild, Dose und Doseninhalt zu bemerken, die sich jeder eindeutigen Lektüre widersetzt. Es ist unmöglich, die Dose von ihrem Kontext zu unterscheiden oder auch nur festzustellen, worin der Kontext und worin der Inhalt besteht – es flimmert alles in jenem Dunst aus Suggestion, Versprechen, Halbwahrheit und Hype, den wir als „Marken“-Vermarktung kennen.

Ist „The Real Thing“ die Originalflasche? Der Doseninhalt? Das Logo? Alles zusammen oder eine beliebige Permutation dieser Dinge? In der Art eines Duchamp'schen „Ready-made“ wird die Dose in einen Dialog mit sich selbst über ihre Identität und Bedeutung gezwungen, während die Person, die den Inhalt trinkt, überzeugt ist, am „Real Thing“ zu partizipieren, d.h. an einem Kulturritual des 20. Jahrhunderts teilzunehmen. Das Unternehmen aber weiß, daß das wirkliche „Real Thing“ der Verkauf der nächsten Dose Cola ist.

Im Dunst von „Real Thing“ lassen sich aber noch andere dunkle Bedeutungen ausmachen. Die Originalflasche, designt in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts, ist zu einer der auffälligsten Kommerz-Ikonen des 20. geworden, während das Firmenlogo in seiner Rolle als Zeichen einer globalen Kultur praktisch ein Synonym für „Amerika“ geworden ist. Die rot-weiß-blaue Fahne mit den Sternen und Streifen mag vielleicht das politische Amerika symbolisieren, aber für die amerikanische Ideologie des „freien Marktes“ steht heute der rot-weiße Schriftzug des Zwiddeldum-Logos – und die Marketing-Strategie der Firma und ihre Propaganda für einen bestimmten „Lifestyle“ hat beim Sieg über die Feinde des Kapitalismus keine geringe Rolle gespielt.

Wenn Sie es schaffen, mit Ihren Sinnen durch das Gewölk aus Marketing-Hype, Lifestyle-Geschwätz und Marktgerangel zu dringen, werden Sie vielleicht bemerken, daß das wirklich „reale“ am „Real Thing“ die coole Projektion einer drohenden ideologischen Monokultur ist – der Triumph des Stils über die Substanz und das Ende des kulturellen und politischen Pluralismus.

Aus: *Media Culture*. Mimesis. Ars Electronica Festival 96, Springer Wien–New York, S. 118

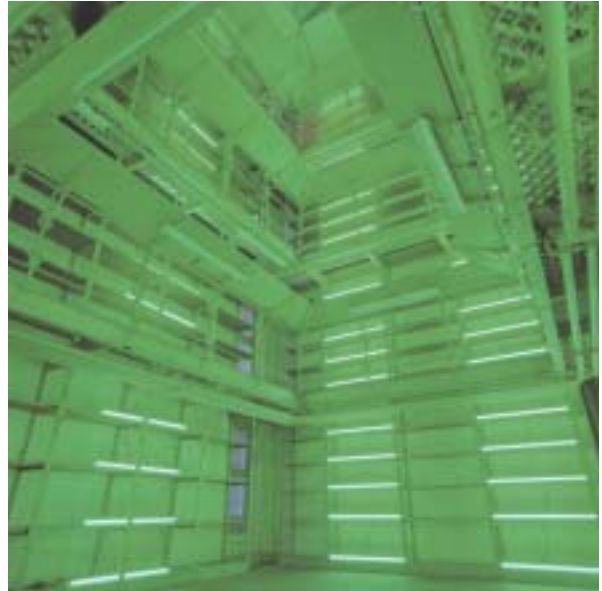
The Real Thing (1996)

One of the Tweedledum and Tweedledee twins of global soft drink manufacturing – the larger one – is marketing an aluminum can containing its brand of sweet, brown, fizzy water, printed with the slogan “The Real Thing”. Alongside the slogan is a picture of the famous “original” glass bottle – presumably a portrait of “The Real Thing”. You don’t have to be a semiologist to notice the semantic fuzziness between the slogan, the image, the can and its contents that defies any precise reading. It is impossible to separate the can from its context or even to determine which is context and which is content – it all shimmers in that haze of suggestion, promise, half-truth and hype we know as brand marketing.

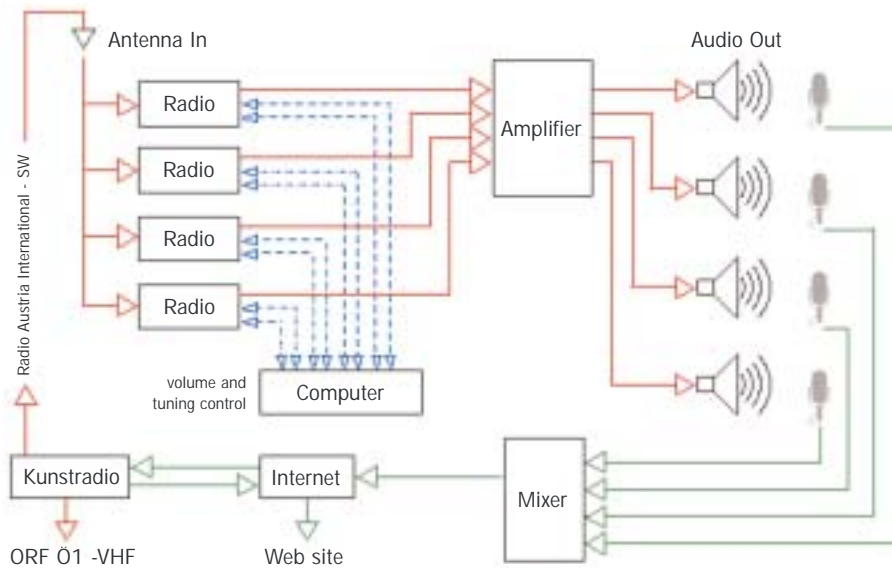
Is “The Real Thing” the original bottle? The content of the can? The logo? All, or any permutation, of them? In the manner of a Duchampian readymade the can is forced into dialogue with itself about its identity and meaning while the person drinking the contents feels confident that they are taking part in “The Real Thing” – namely participating in a 20th Century cultural ritual. The company on the other hand knows that the real “Real Thing” is the sale of another can of cola.

But other shadowy meanings can be discerned inside the haze of the “The Real Thing”. The original bottle – designed in the last years of the 19th Century – has become one of the most conspicuous commercial icons of the 20th while the company logo is practically synonymous with “America” in its role as signifier of a global culture. The red, white and blue flag of stars and stripes may symbolize the political America but the red and white script of the Tweedledum logo has come to signify America’s “free market” ideology – and the company’s marketing strategy and propaganda for a specific “life-style” has been no small factor in the victory over the enemies of capitalism.

If you can manage to focus your senses beyond the clouds of marketing hype, life-style blather and free-market hustle it may be possible to notice that the really real thing about “The Real Thing” is its casual projection of an impending ideological monoculture – the triumph of style over substance and the end of cultural and political pluralism.



Gren Light, 1994. Installation



Radiation, installation for 4 short wave radios, computer and loudspeakers, Zagreb, 2001.
 by Robert Adrian and Norbert Math
 (broadcast version for kunstradio with 4 microphones and live internet stream)

Barbara Schröder

Radio als Telekommunikationsmedium Green Light und Radiation

Das Radio als Telekommunikationsmedium spielt eine wichtige Rolle im Werk von Robert Adrian X. Als Beitrag zur Ausstellung in der Kunsthalle Wien konzipierte Adrian nun zwei Arbeiten in Kooperation mit dem Kunstradio neu, die als prototypisch für seinen künstlerischen Umgang mit diesem Medium betrachtet werden können. Mit einfachen Soundcollagen wie mit komplexen Vernetzungsprojekten wird der alltägliche Gebrauch der „Tapete“ Radio verfremdet, das Radio in seine grundlegenden Mechanismen aufgefächert und neuen Inhalten zugeführt. Im Zentrum steht hier nicht der repräsentative Gebrauch des Mediums, sondern eine Untersuchung dessen, was es erzeugt und weiterträgt. Auch im Falle des Radios tritt dabei, in der vielfältigen Verflechtung von Bezügen innerhalb der verschiedenen Medien in Adrians Werk, das Spezifische des Mediums in den Vordergrund, ohne sich aber auf eine rein medienimmanente Auseinandersetzung zu beschränken.

Green Light bedient sich der Prinzipien der Aufnahme- und Reproduktions-Technologien, die Material beliebig abruf- und manipulierbar machen. Aufnahmen von Düsenjets unterschiedlicher Zahl und unterschiedlicher Zeiten aus dem ORF-Archiv werden mit den Geräuschen eines großen Raums voll Publikum – eines durch Überlagerung mehrerer Tonspuren unterschiedlicher Geräuschkulissen gebildeten und daher neutralen Raums – montiert und in neuen Sequenzen zueinander in Beziehung gesetzt. Mit einfachen Mitteln wird eindringlich ein unerklärter Raum evoziert, der das gesamte Klangspektrum zu enthalten scheint und in dem vertraute Geräusche nebeneinander unheimlich werden. *Green Light* überträgt damit ein Thema in den Radoraum, das Adrian schon lange und in unterschiedlichsten Formen beschäftigte: Das (Kriegs-)Flugzeug. Der für diese Version neu abgemischte Soundtrack der gleichnamigen Installation (auch auf der beiliegenden CD) führt die „Terrormaschine Flugzeug“ (Adrian) als Stereotyp ein. In anderen Arbeiten als Emblem, silhouettenhaftes Abbild oder in Modellbauversion collagiert und montiert, findet sich das Flugzeug in *Green Light* auf seine Sound-Abbilder reduziert. Als ein schon mediatisiertes Bild kann es in neue historische, politische oder eben auch künstlerische Zusammenhänge transportiert werden. Die Konfrontation von Flugzeug- und Publikumsgeräuschen und deren subtile Überlagerung erzeugen eine Verknüpfung von Bedeutungs- und Zeitebenen, die wiederum eine eigene, bedrohlich wirkende räumliche Struktur generiert. Die individuelle medial vermittelte oder persönlich erlebte Erinnerung der Zuhörer an Flugzeugangriffe projiziert Geschichte in die Gegenwart.

Green Light führt „Medienkultur bar jedes narrativen und zeitlichen Ablaufs“ (Adrian) vor. Die Verwendung von Soundmaterial aus unterschiedlichsten Zeiten und die Überlagerung geloopter Tonspuren provozieren ein Schwanken zwischen der Gegenwart und zeitloser Repräsentation – ein Spiel mit dem Verlust von Realität, das zugleich mit verfügbaren Sounds die Präsenz von Kriegs-Maschinen in der Gesellschaft untersucht. Der Zuhörer erfährt, so Adrian, Medienkultur als „virtuellen Geschichtsraum“: Ein Raum, der täglich neu zusammengesetzt wird.

Green Light

9. 12. 2001, 23:05 h

on air Kunstradio:

Kunstradio ORF 01 (UKW)

Radio Österreich International (KW)

Radio 1476 (MW)

on line: <http://kunstradio.at>

Eine Koproduktion

mit dem 01 Kunstradio.

Radio as telecommunications medium Green Light and Radiation

Radio as a telecommunications medium plays an important role in the work of Robert Adrian X. In cooperation with Kunstradio he has newly conceived two works for the exhibition at the Kunsthalle, which may be regarded as typical of his artistic approach to the radio-medium. Using both, simple sound collages and complex networked projects he takes the familiar "radio as wallpaper", breaking it down into its fundamental mechanisms and adding new content to it. He is interested not in the representational use of the medium but in investigating what constitutes and transposes it. The complex references within and between different media, present in Adrian's work, in this case, highlight the specificity of radio without limiting it to a dimension immanent in the medium itself.

Green Light uses those principles of recording and reproduction technologies, which render material to be retrievable and manipulable at will. A number of recordings of jet aeroplanes (recorded at different times and stored in the archives of ORF, the Austrian National Radio) are montaged with the noises of a large non-specific area full of people by multi-tracking sounds from different sources and combining them in new sequences.

With these simple means the artist vividly evokes an undetermined space, which appears to contain the entire sound spectrum and lends an eeriness to familiar noises. *Green Light* thus takes a subject that has long fascinated Adrian, namely war planes, and transfers it to the medium of radio. The new soundtrack, especially mixed for the radio version of the installation (and for a CD) introduces the stereotype of the "aeroplane as terror machine" (Adrian). Collaged and assembled into other works as an emblem, silhouette or model, the aeroplane in *Green Light* is reduced to its representation in sound. As an already mediated image, it can be transported into new historical, political and also artistic contexts. The confrontation between the noises of aeroplanes and audiences and their subtle overlapping creates a link between layers of meaning and time, which in turn generate their own threatening spatial structure. The individual memory of air attacks as delivered by media or experienced personally, projects history into the present.

Green Light presents media culture "without any narrative and historical sequence" (Adrian). The use of acoustic material from different times and the overlapping of looped soundtracks provoke a state of indecisiveness between the present and a timeless representation – a play on the loss of reality that simultaneously uses found sounds to examine the presence of war machines in our society. As Adrian explains it, the listener experiences media culture as a "virtual space of history", a space that is reconstituted every day.

Green Light

December 9th, 2001, 11:05 p.m. CET.

on air Kunstradio:

Kunstradio, Österreich1 (VHF),

Radio Österreich International (Shortwave),

Radio 1476 (Mediumwave)

on line: <http://kunstradio.at>

A co-production with Ö1 Kunstradio.

Das Projekt *Radiation* (gemeinsam mit Norbert Math) arbeitet mit einem anderen Aspekt der Medienkultur, dem Akt der Übertragung und Vernetzung. Programmatisch bildet daher Filippo Tommaso Marinettis und Pino Masnatas Manifest zu Kunst und Telekommunikation, *La Radia*, – das Telekommunikationskunst als eine nur den Medien eigene Kunstform propagiert, die sich statt mit Sounds eher mit der Aussendung der Daten auseinandersetzt –, den Ausgangspunkt: als Morsecode wird *La Radia* auch über Kurzwelle von Radio Österreich International (5945 kHz) ausgesendet.

Eine Ausstellung in Zagreb, 2002, zu Ehren eines Propheten des elektronischen Zeitalters, Nikola Tesla, nehmen Robert Adrian X und Norbert Math zum Anlass, ihr schon 1998 auf der Ars Electronica gezeigtes Projekt *Radiation* räumlich und medial weiter zu denken. *Radiation*, das sich live zwischen Zagreb (dem Aufführungsort) und Wien (dem Ort der Studioproduktion) prozessorientiert „entwickeln“ wird, ist Installation, Aktion, Performance und Collage zugleich. Es speist sich vor allem aus dem heterogenen akustischen Material von Kurzwellenradios, die – vor allem für Spionage- und Propagandazwecke sowie von Funk-Amateuren verwendet – durch Verschlüsselung und Verzerrung häufig unverständliche Informationen empfangen lassen und somit den Prozess vor den Inhalt stellen. Gegenüber der früheren Version eröffnet sich nun zusätzlich die Möglichkeit einer Rückkopplung unterschiedlicher Räume und Medien. Die Konstruktion des Projektes stellt, bei möglichst reduziertem künstlerischem Eingriff, kurzfristig mediatisierte Austauschverhältnisse verschiedener Orte und Personen her: Durch ein Computersystem kombinierte Ausschnitte akustischer Signale aus Kurzwellenempfängern werden verstärkt und über Lautsprecher im öffentlichen Raum Zagrebs hörbar. Über Mikrophone und ein Mischpult, die zudem erlauben, dass auch die lokalen Geräusche in den Datenstrom Eingang finden, gelangen die Sounds live ins Internet. Dieses Material wiederum wird in Wien empfangen und, nach Sound-Kriterien abgemischt, im Kunstradio gesendet, um sich dann erneut, ebenfalls live, über Kurzwelle in Zagreb als Material anzubieten. Die unterschiedlichen Signale, Radiosignale, Liveaudiostreamings und Bilder der Live-Webcam werden nebeneinander zu einem mehrstimmigen abstrakten Raum. Die Verbindung unterschiedlicher Medien, das Zusammenspiel verschiedener öffentlicher Räume, die Konstruktion von Situationen zwischen verschiedenen Orten verfremdet die Signale in ihrem Nebeneinander zu einem (Begegnungs-)Raum, so dass Ausgangsmaterial, Ausstrahlen und Empfangen miteinander zu einem simultanen Prozess verschmelzen. Die Interferenzen zwischen den Stationen lassen, scheinbar autark, Sounds entstehen. Die verschiedenen Medien und Akteure verlieren, miteinander verflochten, ihre Eindeutigkeit.

Die Arbeit besetzt Kommunikationssysteme und bedient sich ihrer Technologien und Transfermöglichkeiten. Damit (re-)produziert sie die Vernetzung von Medien, zeigt ihren Umgang mit der Repräsentation und Transformation von Inhalten und lenkt den Blick auf die Präsenz des Radios im physischen Raum. *Radiation* macht damit die Flut von Tönen und Informationen deutlich – und ihre permanente Zirkulation innerhalb des gesellschaftlichen Kontextes.

Auf unterschiedliche Art und Weise nähert sich Robert Adrian X dem Radio als Medium und Inhaltsträger: seine Kunst resultiert aus der Logik des elektronischen Raumes, der ebenso Mittel zum Zweck wie gleichzeitig Thema der Arbeiten ist, die Medienkultur vorführen: Das Radio, das Inhalte permanent generiert und, simultan und ortsübergreifend, komplexe Räume schafft, das Radio, das permanent um uns ist, voller vielfältiger, politischer und persönlich aufgeladener Codes, die, einmal ausgesendet, sich immer weiter tragen.

Radiation (mit Norbert Math)

20. 1. 2002, 23:05 h

on air Kunstradio:

Kunstradio ORF 01 (UKW)

Radio Österreich International (KW)

Radio 1476 (MW)

on line: <http://kunstradio.at>

on site: Technisches Museum Zagreb,
als Teil der Ausstellung „Broadcasting“,
Nicola Tesla gewidmet.

Eine Koproduktion

mit dem 01 Kunstradio.

The project *Radiation* uses another aspect of media culture, i.e. the acts of transmission and networking. The point of departure for this project is the historical manifesto *La Radia* by Filippo Tommaso Marinetti and Pino Masnata, which proclaims a media-based art of telecommunications, addressing the transmission of data rather than an "art of noise". *La Radia* will be transmitted in Morse code via short wave by Radio Österreich International.

The processual project unfolds live between Zagreb (the on site location) and Vienna (the live on air studio) and thus manifests itself simultaneously as installation, action, performance and collage. The piece is fed, above all by the heterogeneous acoustic material of short-wave radios, which – often used for espionage or propaganda purposes or by amateur radio enthusiasts – permit the reception of coded and scrambled and hence frequently unintelligible information, thus putting process before content. As an extension of an earlier version of the project (Ars Electronica, 1998), *Radiation* now opens up the possibility of feedbacks between and from different additional spaces and media. The construction of the project allows for the development of temporary situations of exchange between people and locations, reducing the artistic interventions themselves to a minimum: computer-processed samples of acoustic signals from short-wave receivers are amplified and played into the public space in Zagreb. Via microphones and a mixing console, which also permits local noises to be blended into the data flow, the sounds are streamed live on the internet and (also) received in Vienna. There at the radio studio, the material is mixed live according to criteria of sound-processing and broadcast on Kunstradio, so that the material can be picked up live on short wave (also) in Zagreb. The various signals – radio, live audio streaming and images from the live webcam – are juxtaposed to form a polysonic abstract space. The combination of different media, the interaction of different public spaces, the construction of situations in between different locations, remove the parallel flows of signals from their familiar contexts use them for the creation of a (meeting-) space: the initial material, the transmission ("radiation") and the reception blend into a simultaneous process. The interference between the stations creates new sounds that are, by all appearances, valid in their own right. Interlinked though, the different media and protagonists lose their unequivocality.

The project involves different communications systems and makes use of their different technologies and transfer capabilities. In this way it (re-)produces the networking of media, demonstrates the way they represent and transform content and draws attention to the presence of radio in physical space. *Radiation* thus points to the flow of sounds and information – and their permanent circulation in a social context.

In several different ways, Robert Adrian X approaches radio as a medium and a carrier of information: his art results from the logic of the electronic space itself, which is, both, the means to an end and the subject of his works, which (re-) present media culture: radio, which continuously generates content and – superceeding the power of locations – simultaneously creates complex spaces; radio, which permanently surrounds us, full of diverse politically and personally charged codes that, once transmitted, radiate on and on.

Radiation (with Norbert Math)

January 20th, 2002, 11:05 p.m. CET.

on air Kunstradio:

Kunstradio, Österreich1 (VHF),

Radio Österreich International (Shortwave),

Radio 1476 (Mediumwave)

on line: <http://kunstradio.at>

on site: Technical Museum, Zagreb.

As part of the exhibition "Broadcasting",
dedicated to Nikola Tesla.

A co-production with Ö1 Kunstradio.

Roberto Paci Daló

RAX. Ein Video von Roberto Paci Daló



Die Entstehung dieses Videos ist von einer langen Freundschaft und – seit Ende der 80er Jahre – von häufigen Besuchen bei Robert Adrian X in der Wiedner Hauptstraße in Wien geprägt. Ich habe dort viele Tage (und Nächte) in Diskussionen mit Bob verbracht, in jenem erschöpften Wachzustand, der sich aus dem Vergehen der Zeit und der Lust daran ergibt, Gedanken und Worte zu verfolgen, während sie sich vor einem entfalten.

In dem Video wollte ich mich daher mit Bobs Stimme als Grundmaterial auseinandersetzen, wie sie von seiner Arbeit erzählt und von Orten, die für ihn wichtig waren und sind. Ich habe das Video – ohne Auflösung seiner Kontinuität – in drei Teile geteilt, die drei Städten entsprechen: London, Wien und Vancouver. Akustisch gesprochen bilden Geräusche, die im Wiener Atelier aufgenommen worden sind, Soundscapes aus Vancouver und elektronische Klänge einen Kontrapunkt zur Stimme Robert Adrians.

Visuell habe ich den Bereich meiner Auseinandersetzung ganz auf Aufnahmen beschränkt, die ich in der Wohnung und im Atelier von Adrian gemacht habe – mit Streifzügen nach außen durch die Fenster des Gebäudes. Ich wollte weder mich noch den Zuschauer durch eine Überfülle von Material ablenken. Ich wollte den Ort so sehen, wie ihn Bob in seinem Alltag sieht. Das Radio immer eingeschaltet, die Zeitungen, der Kaffee, die Computer, die Zigaretten. Seine Werke wollte ich nicht in das Video einbringen, vielmehr ging es mir darum seinen Blick zu zeigen, mir seine Sicht am Schauplatz der Arbeit anzueignen.

Angesichts eines so komplexen und vorausschauenden Denkens wie dem von Robert Adrian X – einem Denken, das mit Bereichen der theoretischen Reflexion, der Geschichte, der Politik, der Kunst, der Strategien im öffentlichen Raum verflochten ist – halte ich ein erklärendes Video für unmöglich, das versuchen würde, alle und jede Information zu umfassen. Aus diesem Grunde arbeitet das Video mit Details, mit Schlüsselbegriffen, mit Klangfarben und Wahrnehmungen. Minimale Elemente, die als Öffnungen gedacht sind, um dahinter liegende Komplexitäten zu evozieren.

Ich glaube, dass man vieles hören und sehen kann, aber – wie immer – ist es wesentlich, weiße Flecken zu definieren, Bereiche der Leere, die BetrachterInnen/BeobachterInnen nach eigenem Gutdünken ausfüllen können.

Ich weiß nicht, wieweit all dies als ein Porträt von Robert Adrian X betrachtet werden kann, auf alle Fälle aber ist diese Arbeit mit seiner vollen Unterstützung realisiert worden.

RAX. Ein Video von Roberto Paci Daló

Bild, Musik, Ton: Roberto Paci Daló

Schnitt: Natalie Cristiani

Postproduktion: Giardini Pensili, I

Tonmischung in:

The Western Front (Vancouver)

Dauer: 30 minutes

PAL, Farbe, Stereo

A Giardini Pensili Production

<http://www.giardini.sm>

© 2001 Roberto Paci Daló/
Giardini Pensili/SIAE

Giardini Pensili/SIAE

Dank an Peter Courtemanche

Vancouver, 25. Oktober 2001

Roberto Paci Daló

RAX. A video by Roberto Paci Daló

The making of this video owes much to a long friendship and frequent visits to the house of Robert Adrian X in Vienna's Wiedner Hauptstrasse which began at the end of the '80s. There I spent many days (I should say: many nights) in discussion with Bob, half awake, half drifting off, in that state of mind you get with the passing of the hours and the pleasure of following words and thoughts taking shape in front of you.

So in the video I wanted to work on basic materials, starting with Bob's voice, which spoke of his work and the places he'd lived in. And that's why I hit upon the idea of splitting up the video into three parts – without breaking up its continuity – each of which would correspond to a particular city: Vancouver, London and Vienna. In terms of the sound, his voice is "counter-pointed" by background noises recorded in his Vienna workshop, soundscapes I picked up in Vancouver and various electronic effects.

For the visuals, I decided to pare my field of investigation right down to the bare minimum and only work on the images that had been shot in the house and Adrian's workshop, with some external shots being taken through the windows of the same building. I didn't want myself or the viewer to become distracted by a flood of images or noise. I wanted to capture the place just as Bob would see it from an everyday perspective: with the radio always on, with newspapers, coffee, computers, cigarettes. Nor did I want to put his works into the video, preferring instead to show the look on his face, and reveal his point of view from his place of work.

Given a mind as sophisticated and pioneering as that of Robert Adrian X – a mind interlaced with reflections on history, politics, art and strategies for public space – I think it would be impossible to make an explanatory video that even attempts to contain such a wealth of information. That's why the video lingers on details, key statements, nuances of sound and perceptions. Minimal elements that should be viewed as gateways to understanding other, far greater complexities.

I think that you can see and feel a lot, but as ever, it's extremely important to define white spaces, areas of emptiness which viewers/observers can fill in at their own discretion.

I'm not sure to what extent all this can be considered a portrait of Robert Adrian X, but in any case the end result was achieved with his full blessing.

Vancouver, 25 October 2001



RAX. A video by Roberto Paci Daló

images, music, sound: Roberto Paci Daló

editing: Natalie Cristiani

post-production: Giardini Pensili Italy

sound created at The Western Front (Vancouver)

duration: 30 minutes

PAL, Colour, Stereo

A Giardini Pensili Production

<http://www.giardini.sm>

© 2001 Roberto Paci Daló/Giardini Pensili/SIAE

Thanks to Peter Courtemanche

Robert Adrian X

Geboren 1935 in Toronto, Kanada.
Lebt und arbeitet seit 1972 in Wien.
Born 1935 in Toronto, Canada.
Lives since 1972 in Vienna.

Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo Exhibitions (Selection)

- 1964 Westside Gallery, London
- 1965 Westside Gallery, London
- 1971 Theater Die Komödianten, Wien
- 1972 Galerie in der Passage, Wien
- 1974 Graphisches Kabinett, Galerie nächst St. Stephan, Wien
Galerie Schottenring, Wien (Kat.)
- 1976 Galerie im Taxispalais, Innsbruck (Kat.)
Modern Art Galerie, Wien (Kat.)
- 1977 Neue Galerie am Wolfgang Gurlitt-Museum, Linz (Kat.)
Galerie nächst St. Stephan, Wien (Kat.)
Galleria Tomaseo, Triest
- 1978 Fernando Pellegrino, Bologna; Dany Keller, München
- 1979 Laboratorio Largo Campo, Salerno
Galleria Minima, Reggio Emilia
- 1980 Galerie Grita Insam, Wien
Forum für aktuelle Kunst,
Galerie Krinzinger, Innsbruck
- 1982 Fernando Pellagrino, Bologna
Severina Teucher, Zürich
Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.
Cesare Manzo, Pescara
- 1983 Centre Culturel Canadien, Paris (Kat.)
Western Front Society, Vancouver
- 1984 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Kat.)
- 1985 49th Parallel Gallery, Center for Contemporary
Canadian Art, New York
- 1987 Galerie Grita Insam und Galerie Winter, Wien (Kat.)
- 1988 Galerie René Blouin, Montréal
- 1989 Galerie Fészék, Budapest (mit/with Imre Bak)
- 1990 Picasso's Eye, Generali Foundation, Wien (Kat.)
Picasso's Eye, Insam-Gleicher Gallery, Chicago
(mit/with Helmut Mark)
- 1991 Museum in Progress, Wien
Galerie René Blouin, Montréal
- 1994 Stichting ARCHIEF, Den Haag
- 1996 Deep Blue, Offenes Kulturhaus, Linz
(mit/with Sam Auginger) (Kat.)
- 2001 Kunsthalle Wien, Wien (Kat.)

Gruppenausstellungen (Auswahl) Group Exhibitions (Selection)

- 1957 Society of Cooperative Artists, Toronto
- 1959 Society of Cooperative Artists, Toronto
- 1963 Young Commonwealth Artists, Whitechapel Gallery,
London; John Moores Liverpool Exhibition, Walker Art
Gallery, Liverpool
- 1964 Bradford Spring Exhibition, Bradford; Young
Commonwealth Artists, Edinburgh Festival, Edinburgh
- 1967 Canadians in London, South London Gallery, London
- 1968 Pavillons-in-the-Parks, Chelsea Bridge, London
- 1972 Österreichische Malerei, Neue Galerie am
Landesmuseum Joanneum Graz (Kat.)
- 1973 Beispiel Eisenstadt, Internationale Malerwochen,
Eisenstadt
- 1974 Bildnerische Tatbestände, Neue Galerie der Stadt Linz,
Linz; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Beispiel
Eisenstadt, Burgenländische Landesgalerie Eisenstadt,
Eisenstadt; Museum des 20. Jahrhundert, Wien
- 1975 Herbstsalon, Galerie nächst St. Stephan, Wien;
Modern Art Galerie, Wien
- 1977 12. Internationale Malerwochen, Steirischer Herbst '77
(Kat.)
- 1978 Quattro Artisti, Magazzino di Sale, Cervia
- 1979 Österreichische Kunst. Farbe und Sensibilität, Pinoteca
Comunale di Ravenna (Kat.); Photographie als Kunst –
Kunst als Photographie, Tiroler Landesmuseum
Ferdinandeam, Innsbruck (Kat.)
- 1980 Aperto 80, Biennale di Venezia, Venezia (Kat.);
Genius Loci, Palazzo della Città, Acireale;
Palazzo dei Diamanti, Ferrara (Kat.)
- 1981 Enciclopedia, il Magico Primario in Europa, Galleria
Civica, Modena (Kat.); Erweiterte Fotografie – Extended
Photography, Wiener Secession, Wien (Kat.); Kunst –
Mikrokunst – Makrokunst, Gallery of Contemporary Art,
Zagreb (Kat.); Traum, Galerie Grita Insam, Wien;
Galerie Seebacher, Bludenz (Kat.)
- 1982 Artists' Photographs, Crown Point Gallery, Oakland
(Kat.); Neue Skulptur, Galerie nächst St. Stephan, Wien
(Kat.); Photographies d'artistes, Galerie France Morin,
Montréal
- 1983 Das kleine Format, Wiener Secession, Wien;
What? Drawings!, Gallery at Harbour Front, Toronto
- 1984 An International Survey of Recent Painting and
Sculpture, Museum of Modern Art, New York (Kat.);
Arte Austriaca, Galleria Comunale d'Arte Moderna,
Bologna (Kat.); Biennale di Venezia, Venezia; 1984 –
Orwell und die Gegenwart (mit/with Helmut Mark),
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien (Kat.)
- 1985 Aurora Borealis, Centre International d'Art
Contemporain de Montréal, Montréal (Kat.);
Anniottanta: Luogo del Magico, Chiostris della Loggetta
Lombardesca e Bibliotheca Classense, Ravenna (Kat.);
Raum Annehmen, Galerie Grita Insam, Wien (Kat.)

- 1986 De Sculptura, Wiener Festwochen, Messepalast, Wien (Kat.); The Biennale of Sydney, Sydney (Kat.); Laboratorio Ubiqua, Biennale di Venezia, Venezia (Kat.); Prospect '86, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. (Kat.); Lichtjahre, Künstlerhaus Wien, Wien (Kat.)
- 1987 Geometrien aus Österreich, Kunstraum Buchberg, Buchberg (Kat.); Stations, Centre International d'Art Contemporain de Montréal, Montréal (Kat.); Kunst und Arbeit, Neue Berliner Galerie im Alten Museum, Berlin; Palais Palfy, Wien (Kat.)
- 1989 Ressource Kunst, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (Kat.); 4. Triennale der Kleinplastik, Fellbach (Kat.); Nykytaidetta Itävallasta, Helsingin Taidehalli, Helsinki (Kat.); Zeichnung als Einsiedler. Drawing '89, Galerie REM, Wien
- 1990 Ressource Kunst, Mücsarnok, Budapest; Querdurch, Dom Umenia, Bratislava (Kat.); Kunst/Museum, Steirische Kulturinitiative, Salzbergwerk, Alt Aussee (Kat.); Raum annehmen III, Galerie Grita Insam, Wien; Learn to Read: Artists' Books, Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario (Kat.)
- 1991 Piccola Scultura, Quindicesima Biennale Internazionale, Padova (Kat.); The Geometry of Silence, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien (Kat.)
- 1992 L'art est inutile, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz; Galleria Museo, Bolzano (Kat.); Ciudades Invisibles, Circolo des Belles Artes, Madrid
- 1993 Austria – Korea, Korean Institute of Industrial Design, Seoul (Kat.)
- 1994 Translucent Writings, Neuberger Museum of Art, Purchase, N.Y. (Kat.); Zeitgleich, Kunsthalle/ Salzmagazin, Hall in Tirol (Kat.)
- 1997 Kunst in der Stadt, Bregenzer Kunstverein, Bregenz (Kat.)
- 1998 Information. Macht. Krieg, Festival Ars Electronica '98, Linz (mit/with Norbert Math) (Kat.)
- 1999 El Espacio del Sonido, Koldo Mitxelena, San Sebastian (Kat.)
- 2000 Re-Play. Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich, Generali Foundation, Wien (Kat.); High Tech – Low Tech, Steirischer Herbst 2k, Forum Stadtpark, Graz
- 2001 artcité – Quand Montréal devient Musée, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montréal (Kat.)
- 2002 Broadcasting, Technisches Museum, Zagreb (mit/with Norbert Math)

Arbeiten im öffentlichen Raum / Works in public spaces

- 1991 Flieger, skulpturale Installation/sculptural installation, Sozialmedizinisches Zentrum Ost, Hof IV, Wien (mit/with Helmut Mark)
- 1993 Picasso's Eye, Fassadeninstallation/facade installation, Handelskai/Reichsbrücke, Wien

Radioarbeiten / Radiopieces

Erstsendung / 1st broadcast: ORF-Kunstradio (Ö1)

- 1988 DAMALS, 10. 03
- 1990 Dancing in the Dark (mit/with Mathias Fuchs), 15. 10.
- 1995 Long Slow Train, 13. 04.
- 1996 APPLAUS, Installation für das Radio/installation for radio (mit/with Rupert Huber), 18. 01.
- 2001 Green Light, Radioversion der gleichnamigen Installation/radioversion of installation, 9. 12.
- 2002 Radiation, Radioversion der Installation bei der Ausstellung Broadcasting, Zagreb / radioversion of the installation for the exhibition Broadcasting, Zagreb, 20. 1.

CDs

- Green Light,
in: ZEITGLEICH. CD-ROM/Audio CD, Kunsthalle Tirol. TRANSIT 1994;
- APPLAUS (mit Rupert Huber),
in: Flugstunden. Applaus.
werks/Edition Kunstradio 1996.
- Green Light,
in: El espacio del sonido. El tiempo de la mirada. CD zum Katalog der gleichnamigen Ausstellung, San Sebastian 1999, und in: Robert Adrian X, Katalog, Kunsthalle Wien, Wien 2001
- The Real Thing (mit Bernhard Loibner),
in: Bernhard Loibner, THEORY MUSIC. All Quiet/
Edition Kunstradio 1999.

Auszeichnung / Award

- 1993 Preis der Stadt Wien (Projektkunst)

Bibliografie (Auswahl) / Bibliography (Selection)

- Adrian X, Robert, Hoffmann, Peter, Kriesche, Richard (Hg.), *Kunst Mikrokunst Makrokunst*, Graz-Zagreb 1981.
Baum, Peter, Robert Adrian. *Bilder*, in: Katalog 18, Galerie Schottenring, Wien 1974.
Grundmann, Heidi, *Alte und Moderne Kunst. Bemerkungen zur analytischen Malerei*, 1976.
Caroli (Y), Flavio, *Adrian X*. Centre Culturel Canadien, Paris, Paris 1983.
Skreiner, Wilfried, *Robert Adrian X. Fünf Jahre 1979-84*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1984.
Draxler, Helmut, *Ironie des Schicksals oder: die Kunst in unserer Zeit für und über Robert Adrian*,
in: Robert Adrian X 1985-1987, Galerie Grita Insam (Hg.), Wien (o. J.) (1987).
Campbell, James D., Robert Adrian X: *Dematerializing Media(tions)*, in: C Magazine 20, 1989.
Gehrmann, Lucas, *Interview*, in: Medien. Kunst. Passagen. Teletopologie Österreich – Materialien zur Medienkunst,
Heft 2/1994.
Puvogel, Renate, *Robert Adrian X – Künstler als Networker*, in: artis 47, April/Mai 1995.
Baumgärtel, Tilman, *Robert Adrian. Interview*, in: net.art. Materialien zur Netzkunst, Nürnberg 1999.

Texte von / texts by Robert Adrian X

- Meta-Objects*, in: Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1976 (engl.).
O. T., in: Robert Adrian, Interkunst Vienna 1976, Modern Art Galerie, Wien 1976.
24 Jobs (Künstlerbuch/Artist's Book), Innsbruck 1980.
Artists' Use of Telecommunications (Bill Bartlett), in: Technik und Gesellschaft, Technische Universität Wien,
Wien 1980 (engl.).
Surveillance/Überwachung, in: Artig 36, Publikation anlässlich der Wiener Festwochen, Wien 1981.
Die Welt in 24 Stunden. Ars Electronica 1982; s. a. <http://www.aec.at/festival/1982/adria.html>.
Communicating, in: Art+Telecommunications, BLIX und Western Front, Wien und Vancouver 1984 (dt./engl./frz.).
Interview mit Grita Insam, in: Raum annehmen. Aspekte österreichischer Skulptur 1950 bis 1985,
Galerie Grita Insam (Hg.), Wien 1985.
Künstler und Modelle, in: Jappe, Georg: Ressource Kunst, Köln 1989.
Elektronischer Raum, in: Im Netz der Systeme, Kunstforum 103, Köln 1989.
Corporate Space, in: Picasso's Eye, Ausstellungskatalog Generali Foundation, Wien 1990 (engl.).
Blues des 21. Jahrhunderts, in: UND – das Buch zur Museumswelt und darüber hinaus,
Steirische Kulturinitiative, Graz 1991.
Anti-Utopia, in: Randolph, Jeanne: The City Within, Banff Centre for the Arts, Banff 1992. (engl.).
Globalism, in: L'art est inutile, Ausstellungskatalog Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz 1992 (dt./engl.).
Zero – The Art of Being Everywhere, in: Zero - The Art of Being Everywhere, Steirische Kulturinitiative, Graz 1992/93
(dt./engl.); Konrad, Helga (Hg.), On line, Kunst im Netz, Steirische Kulturinitiative, Graz 1993.
Electroniscism, in: Translucent Writings, Ausstellungskatalog Neuberger Museum of Art, Purchase, N.Y. 1994 (engl.).
Kunst und Telekommunikation. 1979-1986: Die Pionierzeit, in: springer, Bd. 1, Heft 1/1995.
Infobahn Blues, in: www.ctheory.com (Artikel 21, 1995) Stand November 2001 (engl.); in: Maresch, Rudolph (Hg.):
Medien und Öffentlichkeit, München 1996; Infobahn Blues; in: Kroker, Arthur Marilouise, Digital Delirium,
New World Perspectives, Montréal 1998 (engl.).
Kleintexte zum elektronischen Raum, in: Robert Adrian X, Sam Auinger: Deep Blue, Offenes Kulturhaus, Linz 1996.
Media Culture, in: Memesis, Ausstellungskatalog Ars Electronica Center, Linz 1996 (dt./engl.).
The Real Thing, in: Memesis, Ausstellungskatalog Ars Electronica Center, Linz 1996 (dt./engl.); in: Robert Adrian X,
Kunsthalle Wien, Bozen 2001.
Der Raum hinter dem Monitor. Interview mit Tilman Baumgärtel, Telepolis, 17. 08. 1997;
<http://www.telepolis.de/deutsch/special/ku/6181/1.html> (Stand November 2001).
Intelligent Machines, in: Information. Macht. Krieg, Ausstellungskatalog Ars Electronica Center, Linz 1998 (dt./engl.).
Interview, in: Robert Adrian X, Kunsthalle Wien-Bozen 2001 (dt./engl.).

Weiters zahlreiche Beiträge in der Internet-newsgroup nettime / Further numerous contributions for nettime,
<http://www.nettime.org/>

Online-Dokumentationen und -Texte im Internet (Auswahl) / Online documentations and texts (selection):

- <http://www.tO.or.at/~radrian/>
<http://kunstradio.at/BIOS/bobbio.html>
<http://www.bmts.com/~normill/Text/plissure.txt>
http://www.freedonia.com/ctheory/a-infobahn_blues.html
<http://www.bmts.com/~normill/>
http://synreal.netbase.org/l_adrian.htm
http://futurelab.aec.at/homepage/show_one.asp?wid=40

Telekommunikationsprojekte

detaillierte Angaben: www.t0.or.at/~radrian/

* Konzept Robert Adrian X.

** Teilnahme Robert Adrian X

- 1979 **Interplay****, Computer Communications Conference (I.P. Sharp-Netz); Teilnahme: KünstlerInnen in Australien, Kanada, Österreich, U.S.A.; Organisation: Bill Bartlett, Toronto.
- 1980 **Artists' Use of Telecommunications Conference****, Slow-Scan-TV und online Computer-Projekt (I.P. Sharp-Netz); Teilnahme: KünstlerInnen in 12 Städten in Australien, Japan, Kanada, Österreich, U.S.A.; Organisation: Bill Bartlett für das San Francisco Museum of Modern Art.
ARTEX (Artists' Electronic Exchange Network)*, erste Experimente mit einem speziellen Mailboxprogramm für Künstler (I.P. Sharp Timesharing Netz); dien- te bis 1990 der Koordination und Vorbereitung von & als Medium für Kunstprojekte. Gemeinsam mit: Bill Bartlett, Victoria, BC, Gottfried Bach (IPSA Wien).
- 1981 **Surveillance/Überwachung***, TV-Aktion (live), U-Bahnstation Karlsplatz, Wien; Ausstrahlung: 16. Juni.
Vienna-Amsterdam FAX**, erstes Fax-Projekt in Europa; Orte: Blitz-Bar, Wien und Club Mazzo, Amsterdam; Konzept: Tom Klinkowstein; 5. August.
- 1982 **Die Welt in 24 Stunden***, weltweites 24stündiges Telekommunikationsprojekt im Rahmen des Festivals Ars Electronica, Linz; Medien: Slow-Scan-TV, Fax, Online-Mailbox, Telefonsound; Teilnahme: Gruppen und KünstlerInnen aus Athen, Amsterdam, Bath, Frankfurt, Honolulu, Istanbul, Pittsburgh, San Francisco, Sydney, Tokyo, Toronto, Vancouver, Wellfleet, Wien; 27. September, 12 Uhr bis 28. September, 12 Uhr MEZ.
- 1983 **BLIX**, Verein zur Organisation und Realisierung von Telekommunikationsprojekten; gegründet von: Robert Adrian X, Karl Kubaczek, Helmut Mark, Gerhard Taschler, Zelko Wiener.
Telefonmusik*, Telefonkonzert (live); Organisation und Teilnahme: Wien (BLIX, Österreichisches Kultur Service Studio), Budapest (Gyorgy & Julia Galantai, Artpool), Berlin (Reinold Schumacher, AufbauAbbau).
Electrographics**, Fax-Projekt zwischen Wien (BLIX/Molotov), New York (FashionModa) und Berlin (AufbauAbbau); Konzept: Christian Michaelides (Molotov).
Wiencouver IV*, Slow-Scan-TV und Telefonmusik-Projekt; Teilnahme: Vancouver (Robert Adrian X, Hank Bull, Western Front Society) und Wien (Helmut Mark/BLIX, Österreichisches Kultur Service); 4. Dezember.
La Plissure du Texte**, eine kollaborative Erzählung, ARTEX, im Rahmen von Electra '83, Paris; Teilnahme: Gruppen und KünstlerInnen in 11 Städten in Australien, Europa, Nordamerika; Konzept: Roy Ascott; Netzwerk: Robert Adrian X; 8.–22. Dezember.
- 1984 **pARTiciFAX****, Fax-Projekt von C.A.T., Toronto; europäische Teilnahme im Rahmen des Festivals L'Unita: Berlin, Bristol, Pavia, Wien; Organisation: BLIX.
KunstFunk (Artradio)*, einwöchiges Slow-Scan-TV-Projekt mit Amateurfunk im Rahmen der Wiener Festwochen, Wiener Secession, Wien; Organisation: BLIX.
Electronically Yours**, Fax-Projekt von C.A.T., Toronto; Teilnahme: Bergen, Berlin, Rabat, San Francisco, Toronto, Wien; Organisation Europa: BLIX.
- 1985 **Machina****, Fax-Projekt für Schulen in Torino, Wien (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) und Paris (Centre George Pompidou); Organisation: Maria Grazia Mattei.
Hearsay**, Online-Projekt (ARTEX/I.P. Sharp); Konzept: Norman White, Toronto.
Kunst BTX (Art-Videotext)*, experimentelles Videotext-Magazin; BLIX; August 1985 bis Dezember 1986.
- 1986 **Planetary Network****, Slow-Scan-TV, Fax und Computernetzwerk Projekt (IARTEX/ I.P. Sharp), zwei Wochen live im Rahmen von Laboratorio Ubiqua, Biennale di Venezia, anschließend zweimonatiges Symposium im ARTEX-Netz; Konzept: Roy Ascott; Netzwerkdesign und Koordination: Robert Adrian X.
- 1989 **Ludwig läßt grüßen und Kunst&Politik** von Robert Adrian X; Beiträge zu Kunstkanal, einer 8tägigen TV-Kunst Serie (RTL-Plus); 1.–8. Oktober.
- 1991 **Texts, Bombs and Videotape – A Journey to the Zone****, Fax, online (ARTEX/I.P. Sharp) und Slow-Scan-TV-Projekt als Reaktion auf den Golfkrieg; Orte: Boston, Bristol, Frankfurt, New York, Paris, Pittsburgh, Vancouver, Wien.
- 1992 **Art's Birthday****, weltweites Fax-Projekt zum 1.000.029. Geburtstag der Kunst (nach Robert Filliou); Organisation: Hank Bull.
ZERO – The Art of Being Everywhere, zweijähriges kuratorisches Projekt mit Gerfried Stocker für die Steirische Kulturinitiative; Aufbau einer internationalen Kunst-Mailbox/Datenbank (ZEROnet).
- 1993 **Danube Connection**, Fax und Bildtelefon-Projekt zwischen Wien (ZEROnet) und Budapest (Artpool) anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Wien-Budapest-Berlin-Telefonkonzerts; Konzept: G. & J. Galantai und Robert Adrian X.
- 1995 **Horizontal Radio****, 24stündiges weltweites multimediales telematisches Radio/Netzwerk-Projekt; Installation für den Knoten Linz, Foyer Landesstudio Oberösterreich; 22.–23. Juni.
Kunstradio On Line*, Website von Kunstradio; Konzept und künstlerische Leitung: Robert Adrian X; April 1995 bis April 2000.
- 1996 **Kunst&Politik***, Internet-Projekt über die nationalsozialistische Kulturpolitik, im Rahmen von Festival Ars Electronica 96 und O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Linz; Konzept und Gestaltung: Robert Adrian X; Text und Redaktion: Reinhard Braun, Christine Wassermann und Robert Woelfl (Kat.).
Troubled Waters*, Online Beitrag (Live-Webcam) zu Rivers & Bridges, einem globalen Radio-Telefon- und Internet-Projekt; 1.–7. September.
- 1999 **Sound Drifting****, internationale on line-on site-on air-Soundinstallation anlässlich von Festival Ars Electronica 99; Website Gesamtprojekt: Robert Adrian X; visuelle Gestaltung der Installation im O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Linz, 1.–9. September, und Printdokumentation mit 2 CDs (Wien, Triton Verlag 2000); Robert Adrian X und Martin Breindl.

Telecommunications Projects

details: www.t0.or.at/~radrian/

* Conception by Robert Adrian X

** Participation of Robert Adrian X

- 1979 **Interplay****, Computer Communications Conference (I.P. Sharp Network); Participation: artists in Australia, Austria, Canada, U.S.A.; Organisation: Bill Bartlett, Toronto.
- 1980 **Artists' Use of Telecommunications Conference****, Slow-Scan-TV and online Computer project (I.P. Sharp Network); Participation: artists in 12 locations in Australia, Austria, Canada, Japan, U.S.A; Organisation: Bill Bartlett for San Francisco Museum of Modern Art.
ARTEX (Artists' Electronic Exchange Network)*, first experiments with a special electronic mail program for artists (I.P. Sharp Timesharing Network); was used until 1990 as an organisation/coordination utility for online events; together with Bill Bartlett, Victoria, BC, Gottfried Bach (I.P.SA Vienna).
- 1981 **Surveillance/Überwachung***, TV-event (live), subway station Karlsplatz, Vienna; Broadcasting: June 16th.
Vienna-Amsterdam FAX**, first Fax project in Europe; Locations: Blitz-Bar, Vienna and Club Mazzo, Amsterdam; Conception: Tom Klinkowstein; Aug. 5th.
- 1982 **The World in 24 hours***, a world-wide 24 hour telecommunications project in context of the Festival Ars Electronica, Linz; Media: Slow-Scan TV, Fax, online-mailbox, telephone audio; Participation: artists and groups from Athens, Amsterdam, Bath, Frankfurt, Honolulu, Istanbul, Pittsburgh, San Francisco, Sydney, Tokyo, Toronto, Vancouver, Vienna, Wellfleet; September 27th, 12 noon until September 28th, 12 noon CET.
- 1983 **BLIX**, a non-profit organisation for the development and execution of telecommunications projects by artists; founded by: Robert Adrian X, Karl Kubaczek, Helmut Mark, Gerhard Taschler, Zelko Wiener.
Telephone Music*, a live telephone concert; Organisation and participation: Vienna (BLIX, Österreichisches Kultur Service Studio), Budapest (Gyorgy & Julia Galantai, Artpool), Berlin (Reinold Schumacher, AufbauAbbau).
Electrographics**, a Fax event between Vienna (BLIX/Molotov), New York (FashionModa) and Berlin (AufbauAbbau); Conception: Christian Michaelides (Molotov).
Wiencouver IV*, Slow-Scan TV and telephone music project; Participation: Vancouver (Robert Adrian X, Hank Bull, Western Front Society) and Vienna (Helmut Mark/BLIX, Österreichisches Kultur Service); December 4th.
La Plissure du Texte**, a collaborative narration, ARTEX, in context of Electra '83, Paris; Participation: artists and groups in 11 cities in Australia, Europe, North America; Conception: Roy Ascott; Network coordination: Robert Adrian X; December 8th – 22nd.
- 1984 **pARTiciFAX****, Fax project by C.A.T., Toronto; European participation as part of the L'Unita festival: Berlin, Bristol, Pavia, Vienna; Organisation: BLIX.
KunstFunk (Artradio)*, a 1 week Slow-Scan TV project with amateur radio for the Vienna Festival, Wiener Secession, Vienna; Organisation: BLIX.
Electronically Yours**, Fax project by C.A.T., Toronto; Participation: Bergen, Berlin, Rabat, San Francisco, Toronto, Vienna; Organisation Europe: BLIX.
- 1985 **Machina****, Fax project for schools in Torino, Vienna (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) and Paris (Centre George Pompidou); Organisation: Maria Grazia Mattei.
Hearsay**, online project (ARTEX / I.P. Sharp); Conception: Norman White, Toronto.
Kunst BTX (Art-Videotext)*, an experimental Video Text magazine; BLIX; August 1985 – December 1986.
- 1986 **Planetary Network****, Slow-Scan-TV, Fax and Computer network project (ARTEX / I.P. Sharp), live activity in Venice as part of Laboratorio Ubiqua, Biennale di Venezia lasted for 14 days followed by a 2 month conference on ARTEX network; Conception: Roy Ascott; Network organisation and coordination: Robert Adrian X.
- 1989 **Ludwig läßt grüßen** and **Kunst&Politik**; Contribution for Kunstkanal, 8 days TV art series (RTL-Plus); October 1st – 8th.
- 1991 **Texts, Bombs and Videotape – A Journey to the Zone****, Fax, online (ARTEX / I.P. Sharp) and Slow-Scan-TV project in response to the destruction of Iraq; Locations: Boston, Bristol, Frankfurt, New York, Paris, Pittsburg, Vancouver, Vienna.
- 1992 **Art's Birthday****, world-wide Fax project for the 1,000,029th birthday of Art (according to Robert Filliou); Organisation: Hank Bull.
ZERO – The Art of Being Everywhere, a 2 year curatorial project with Gerfried Stocker for the Steirische Kulturinitiative; creation of an international electronic artnetwork (ZEROnet).
- 1993 **Danube Connection**, Fax and picture-phone collaboration between Vienna (ZEROnet) and Budapest (Artpool) as a 10th anniversary celebration of the historic Vienna-Budapest-Berlin Telephone Concert; Concept: G. & J. Galantai and Robert Adrian X.
- 1995 **Horizontal Radio****, live multi-media telematic radio / network project; 22nd – 23rd June; Installation for Linz, Foyer, Landesstudio Oberösterreich.
Kunstradio On Line*, website of Kunstradio; Conception and creative direction: Robert Adrian X; April 1995 – April 2000.
- 1996 **Kunst&Politik***, project for the internet about Nazi culture politics in context of the Festival Ars Electronica '96 and O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz; Concept and design: Robert Adrian X; Text and editorial: Reinhard Braun, Christine Wassermann and Robert Woelfl (cat.).
Troubled Waters*, Internet project as part of Rivers & Bridges, a world-wide project radio and communications media; September 1st – 7th.
- 1999 **Sound Drifting****, international on line - on site - on air networked soundinstallation in context of the Festival Ars Electronica '99; Website: Robert Adrian X; visual part of the installation at O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz, September 1st - 9th, and print documentation with 2 CDs (Vienna, Triton 2000): Robert Adrian X and Martin Breindl.

Bildnachweis / Photo credits

Fotos: wenn nicht anders angegeben / if not stated: Robert Adrian X

Jon Abbott: S. 65
Roy Ascott: S. 118
Allan Bevan: S. 48-51
Centre International d'Art Contemporain, Montréal: S. 17, 64 (oben rechts)
John Cook: S. 1, 52-53 (24 Jobs), 58, 60, 75, 89, 100, 144 (oben)
Waltraud Cooper: S. 82, 114, 116
Werner Derp: S. 125
John Ellenby: S. 109 (unten)
Robert Fleck: S. 99 (unten)
Galerie im Taxispalais, Innsbruck: S. 56, 97
Galerie René Blouin: S. 60, 89, 105 (Mitte)
Heinz Großkopf: S. 71, 79, 128
Richard Kriesche: S. 63 (Interplay)
Barry Krijger: S. 133
Fritz Krinzinger: S. 76 (oben)
Marc Antonio Marino: S. 38
Eric Matcalfe: S. 102 (oben), 109 (oben)
Wolfgang Paukner: S. 11, 87
Simon Penny: Cover
Linda Roth: S. 52-53 (unten)
Franz Schachinger: S. 39, 85
Franz Schurer: S. 66
Michael Schuster: S. 105 (oben)
Steirische Kulturinitiative: S. 66

Falls die Kunsthalle Wien trotz intensiver Recherchen nicht alle Inhaber von Urheberrechten oder Fotografen ausfindig machen konnte, ist sie bei Benachrichtigung gerne bereit, Rechtsansprüche im üblichen Rahmen abzugelten.

Verzeichnis der ausgestellten Werke
List of exhibited works

Courtesy: wenn nicht angegeben: der Künstler
Courtesy: if not stated: the artist

Federzeichnungen / pendrawings (1-5), 1970
Tinte auf Papier / ink on paper
je/each 32 x 22 cm

O. T. (Glasobjekt) / Untitled (glass piece), 1972–73
3 Glasscheiben je 2 mm / 3 glass layers each 2 mm
59 x 75 cm
Abb. S./III. p. 44

O. T. (Glasobjekt) / Untitled (glass piece), 1972–73
3 Glasscheiben je 2 mm / 3 glass layers each 2 mm
35 x 48 cm

O. T. (Glasobjekt) / Untitled (glass piece), 1972–73
3 Glasscheiben je 2 mm / 3 glass layers each 2 mm
35 x 32 cm

Deep Red, 1973
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas
150 x 120 cm
Abb. S./III. p. 72

O. T. / Untitled (1-2), 1975
Tinte, Pastell, Acryl auf Vlieseline /
ink, pastel, acrylic on vleece
je/each 70 x 60 cm

Black Silk (1-3), 1976
Acryl, Baumwollgarn, schwarze Seide (dreiteilig) /
acrylic, embroidery thread, black silk (three pieces)
je/each 200 x 90 cm
Courtesy Sammlung Bogner, Wien

O. T. (Arcs), 1977–78
Dreiteilige Wandcollage (braun, grau, schwarz)
Seidenpapier, Acrylfirnis, je dreischichtig collagiert /
3 pieces (brown, grey, black) mounted on wall
tissue paper collage (3 layers), acrylic varnish
je/each 111 x 190 cm
Abb. S./III. p. 20

Seascape I (Getting Better at Making Boats), 1978–80
19 s/w Fotografien / 19 b/w-photographs
je/each ca. 18 x 24 cm

Seascape II (Regatta), 1979
18 Modellschiffe im Teich am Karlsplatz, Wien /
18 model ships at Karlsplatz pond, Vienna
Super 8-Film (DVD), 25'
Kamera/camera: Karl Kowanz, Ton/sound: Renate Kocer

Available Light (I–II), 1979
16 s/w Fotografien / 16 b/w photographs
je/each ca. 18 x 24 cm

24 Jobs, 1979
24 Kleinskulpturen, Fimo / 24 miniatures, fimo
H= je/each ca. 9 cm
Courtesy Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Abb. S./III. pp. 1, 152

Dictionnaire par Images, 1979
420 Kleinskulpturen in Vitrine
Fimo, Papier, Karton, schwarzer Velour /
420 miniatures in showcase
fimo, paper, cardboard, black velour
600 x 100 x 45 cm
Courtesy Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada

Surveillance I, 1979
Video, s/w, 12' / video, b/w, 12'
Konzept/conception: Robert Adrian X, Video: Karl Kowanz

Artists' Use of Telecommunications Conference, 1980
Dokumentationsmappe (DIN A4) mit Fotos,
Informationsblättern etc. /
documentations folder showing photographs, folders etc.
Courtesy Generali Foundation, Wien

Seascape (Cut-out), 1980–81
Zweiteilige Wandcollage, Japanpapier /
2 part rice paper collage mounted on wall
200 x 200 cm
Courtesy Privatsammlung Wien
Abb. S./III. p. 69

Great Moments in Modern Art I (Yves Klein), 1981/2001
Kleinskulptur / miniature
Fimo, H= ca. 10 cm

Surveillance II, 1981
TV-Aktion für Wiener Festwochen 1981 /
TV event for Wiener Festwochen 1981
ORF, FS 2, 16. 6. 1981
Video, s/w

Painting Figure, 1981
Fotografie / photograph
17 x 17,2 cm
Courtesy Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Painting Figure, 1981

Kleinskulptur / miniature
Fimo, 10 x 11 x 17 cm
Courtesy Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
Abb. S./III. p. 45

Painting Figure (Lawrence Smith sketching C. 1950), 1981

Batik, Baumwolle / Batik, fine cotton
150 x 150 cm
Courtesy Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

Painting Hand, 1982

Vierteilige Wandcollage
Japanpapier (rot, blau), Acrylfirniss, collagiert /
4 part collage mounted on wall
rice paper (red, blue), acrylic varnish
140 x 200 cm (je/each 70 x 100 cm)
Abb. S./III. p. 86

Big Hat (red), 1982

Dreiteiliges Wandbild / Japanpapier, collagiert
3 part rice paper collage
180 x 230 cm
Courtesy Ihor Holubitzky, Brisbane, Australia

Die Welt in 24 Stunden / The World in 24 Hours, 1982

Telekommunikationsprojekt / Telecommunications Project
Dokumentationsmappe (DIN A4) mit Fotos,
Informationsblättern etc. /
documentations folder showing photographs, folders etc.
Courtesy Generali Foundation, Wien

Modern Art II (Spiral), 1982–84

22teilige Wandinstallation
Wellpappe, Japanpapier, Kaltleim /
cardboard, rice paper, cold glue
Maße variabel/dimensions variable
(je/each ca. 25 x 25 x 25 cm)
Abb. S./III. p. 21

Telephone Music, 1983

Telekommunikationsprojekt / Telecommunications Project
Dokumentationsmappe (DIN A4) mit Fotos,
Informationsblättern etc. /
documentations folder showing photographs, folders etc.
Courtesy Generali Foundation, Wien

Wiencouver IV, 1983

Telekommunikationsprojekt / Telecommunications Project
Dokumentationsvideo, s/w, ca. 40'
documentations video, b/w, ca. 40'

Wiencouver IV, 1983

Telekommunikationsprojekt / Telecommunications Project
Dokumentationsmappe (DIN A4) mit Fotos,
Informationsblättern etc. /
documentations folder showing photographs, folders etc.
Courtesy Generali Foundation, Wien

La Plissure du Texte, 1983

Telekommunikationsprojekt / Telecommunications Project
Dokumentationsmappe (DIN A4) mit Fotos,
Informationsblättern etc. /
documentations folder showing photographs, folders etc.
Courtesy Generali Foundation, Wien

Traffic Surveillance (Surveillance III), 1984

2 Videos, s/w / 2 videos, b/w
20', loop
Konzept/conception: Robert Adrian X

KunstFunk, 1984

Telekommunikationsprojekt / Telecommunications Project
Dokumentationsmappe (DIN A4) mit Fotos,
Informationsblättern etc. /
documentations folder showing photographs, folders etc.
Courtesy Generali Foundation, Wien

76 Airplanes, 1984–85

Wandinstallation aus 76 Modellflugzeugen
Karton, schwarzes Japanpapier, Zeitungspapier, Comics,
Draht /
76 paper aircraft models mounted on wall
cardboard, black rice paper, newspaper, comics, wire
Maße variabel/Dimensions variable
Courtesy Collection of the Canada Council Art Bank,
Ottawa, Canada
Abb. S./III. p. 125

O. T. / Untitled (Black Painting), 1988/2001

Diptychon, Acryl auf Leinwand, stellenweise gefirnist /
Dyptic, acrylic on canvas, sporadically varnished
152 x 230 cm (152 x 127; 152 x 101,5 cm)
Abb. S./III. p. 71

Plane and Star, 1988–89

Dreiteilige Wandinstallation
Spiegelfolie, Klettverschluss /
3 part installation mounted on wall
mirror plastic, velcro
160 x 450 cm
Abb. S./III. p. 70

Dancers, 1989

Spiegelfolie, Klettverschluss / mirror plastic, velcro
90 x 90 cm
Abb. S./III. p. 23

Picasso's Eye, 1989–90

Wandinstallation
Acryl auf 576 Depafit-Platten (je 150 x 150 x 15 mm),
Magnetband, Flacheisen, Monitor/Amiga-
Computeranimation /
Installation mounted on wall
576 foamcore panels (each 150 x 150 x 15 mm), acrylic,
magnetic tape, mild steel strapping, monitor/Amiga
computer animation
240 x 540 cm
Abb. S./III. p. 85

(Variante im öffentlichen Raum, 1993: Fassade der Wiener
Stadtwerke/110 KV Schaltanlage, Handelskai, Wien, 880 x
1980 cm) /

(outdoor version, 1993: permanently installed on the
facade of the Wiener Stadtwerke/110 KV Schaltanlage,
Handelskai, Vienna, 880 x 1980 cm)
Abb. S./III. p. 129

Kunst&Politik / Art&Politics, 1989

TV-Aktion / TV event, Kunstkanal
(RTL-Plus, 1.- 8. Oktober 1989)
Konzept/concept: Robert Adrian X,
Video: Andreas Braito,
Ton/sound: Bruno Pisek,
Schauspieler/actor: Alexander Waechter
DVD, 7' 30"

Kunst&Politik/Art & Politics, 1990

Computer/Hypercard-Projekt für die Steirische
Kulturinitiative
Konzept, Gestaltung/concept, presentation: Robert Adrian X
Texte, Redaktion/texts, editing: Reinhard Braun

Modern Art IV, 1990–91

Vierteilige Wandinstallation:
Skulptur, Bild, Computer, Wandbrett
Karton, Acryl auf Leinwand, Holz, Computer, Monitor,
Acrylglas /
4 part installation: sculpture, painting, computer, shelf
cardboard, canvas, wood, acrylic, computer, monitor,
acrylic glass.
200 x 42,3 x 403,2 cm
Abb. S./III. p. 126

Parole, 1992

Kleinskulptur / miniature
Fimo, Draht / fimo, wire
13 x 7 x 19 cm
Abb. S./III. p. 9

Green Light, 1994

Licht- und Toninstallation: 100 grüne Phosphor-
Neonröhren, 2 Lautsprecher, 1 CD-Player /
light and sound installation: 100 green fluorescent neon
tubes, 2 speakers, 1 CD player
650 x 550 cm
Tontechnik/sound engineering: Martin Leitner
produced by: ORF Kunstradio, Wien
Abb. S./III. p. 133

Kunst&Politik / Art&Politics, 1995/96

Online Projekt für O.K Centrum für Gegenwartskunst und
Ars Electronica 1996
Konzept, Gestaltung/concept, presentation: Robert Adrian X
Texte, Redaktion/texts, editing: Reinhard Braun

Art Surveillance, 2001

Überwachungsinstallation Kunsthalle Wien
6 Überwachungskameras, 6 Kleinmonitore /
surveillance installation Kunsthalle Wien
6 surveillance cameras, 6 small monitors

Impressum/Colophon

Katalog/Catalogue

Herausgeber/Editor: Kunsthalle Wien, Lucas Gehrman, Gerald Matt
Redaktion/Editing: Lucas Gehrman, Sonja Gruber, Charlotte Martinz-Turek
Lektorat/Proof Reading: Robert Adrian X, Lucas Gehrman, Sonja Gruber, Charlotte Martinz-Turek
Übersetzungen/Translations: Tom Appleton (dt./engl.: Lucas Gehrman, Georg Schöllhammer),
Heidi Grundmann (ital./dt.: Roberto Paci Daló), Nick Somers (dt./engl.: Barbara Schröder),
Michael Strand (engl./dt.: Timothy Druckrey, Robert Adrian X), translingua Graz (ital./engl.: Roberto Paci Daló),
Emma Vincent und Kimi Lum (dt./engl.: Reinhard Braun)
Grafische Gestaltung/Graphic Design: Martin Breindl/alien productions, Wien
Coverfoto/Cover photograph: Simon Penny
Druck: RemaPrint, Wien

CD Green Light in Kooperation mit ORF Kunstradio

CD Mastering: Martin Leitner

Mit Unterstützung von Sony DADC

© für die Texte bei den AutorInnen, für die Abbildungen siehe Bildnachweis

© VBK Wien, 2001, Robert Adrian X

© KUNSTHALLE wien 2001

ISBN 3-85247-028-5 (Katalogausgabe)

ISBN 3-85256-212-0 (Buchhandelsausgabe Folio Verlag Wien-Bozen)

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

Printed in Austria

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Robert Adrian X : Ausstellung: 7. 12. 01 – 10. 2. 02, Kunsthalle Wien /

Autoren: Robert Adrian X ... Hrsg. Gerald Matt ; Lucas Gehrman. – Wien : Kunsthalle Wien, 2001

ISBN 3-85247-028-5

ISBN 3-85256-212-0

Mit freundlicher Unterstützung von Canadian Council

Ausstellung/Exhibition

Robert Adrian X

7. Dezember 2001 – 10. Februar 2002

Kunsthalle Wien

A-1070 Wien, Museumsplatz 1

Kurator/Curator: Lucas Gehrman

Kuratorische Assistenz/Curatorial Assistance: Charlotte Martinz-Turek

Mitarbeit/Assistance: Sonja Gruber

Produktionsleitung/Production: Michael Ziegert

Bauleitung: Ramón Villalobos

Technik/Technique: Paul Lehner, Gerald Glocker, Fritz Doppelmaier

Aufbau: RIGO, Richard Schwarz

Art Handling: Albert Christa, Charles Kaltenbacher, Werner Mentl, Alfred Purrer, Christian Pußwald, Andreas Schweger

Video: Hermann Amon

Presse/Marketing/Press Department: Claudia Bauer, Thomas Soraperra (Leitung)

Kunstvermittlung/Education: Claudia Ehgartner

Sekretariat/Secretary: Maria Haigermoser, Barbara Schneider

Kommunikation, Sponsoring/Communication, Fundraising: Marlene Ropac

Restauratoren/Conservators: Ursula Brandl-Pühringer, Sascha Höchtl

Transporte/Shipping: Otrans, Wien

Die Kunsthalle Wien ist die Institution der Stadt Wien für moderne und zeitgenössische Kunst und wird durch die Kulturabteilung MA7 unterstützt.

Direktor/Director: Dr. Gerald Matt

Geschäftsführerin/Managing Director: Mag. Bettina Leidl

Leitende Kuratorin/Head of Exhibitions: Dr. Sabine Folie

Dank/Thanks to

Wir danken für die freundliche Unterstützung / We kindly thank for the support

Kanadische Botschaft in Wien/Canadian Embassy in Vienna



24 Jobs – Houseman, 1979. Kleinskulptur / miniature

ISBN 3-85256-212-0



9 783852 562124