

CEVDET EREK
Re-Illumination, 2013
 Installation view / Ausstellungsansicht MAK, Wien 2013
 © MAK/Karin Wiskirchen

Emre Hüners »A little larger than the entire universe« (2012) eine höhere Komplexitätsebene, überträgt das Verständnis von Modernität aus einem internationalen Blickwinkel und übersetzt es gleichzeitig in einen besonderen türkischen kulturellen Kontext. Die eindrucksvolle Installation zeigt eine Sammlung von gefundenen und hergestellten Objekten, die sorgfältig auf verschiedenen hohen und großen Sockeln präsentiert werden. In der Miniaturstadt (ist es Istanbul?) finden sich NASA-Archivbilder neben glänzenden runden Keramiken, Metallgitter und gefundenen Steinen, wo weite Mondlandschaften aus Schaum mit metallenen geometrischen Strukturen kontrastieren. Die Arbeit erinnert an eine modernistische Skulptur und erscheint wie eine rätselhafte Sammlung, die den kulturellen Eklektizismus zeigt, den man sich erwartet.

»Re-Illumination« von Cevdet EreK interagiert direkt mit dem Rhythmus des Hauptraumes. Die ortsspezifische Installation besteht aus einer ephemeren Architektur aus schweren Bühnenvorhängen. In

diesem Raum im Raum kann man in einen Moment von Feierlichkeit und Ruhe im Zentrum der dichten Ausstellung treten. Ein unglücklicher sekundärer Effekt von Ereks vom Boden bis zur Decke reichenden Arbeit ist, dass in den darumliegenden engen Gängen noch mehr Arbeiten gezeigt werden, wodurch gleichzeitig Ereks monumentale Wirkung minimiert und die Arbeiten an der Wand überschattet wurden.

Vielleicht zeigt sich darin das Wesen der Ausstellung: unendliche Schichten von sich überlappenden Diskursen, in Form, Inhalt und Display. Man könnte einwenden, dass solche Brüche und die Dichte auf einer bestimmten Ebene gelingen, reflektiert sich doch darin Istanbul's vielschichtige Kunstszene. Doch scheinen die wenigen Arbeiten, die der thematischen Instrumentalisierung entkommen und eine echte kulturelle Übersetzung darstellen verloren inmitten solch einer kollektiven Kakophonie. —

Elise Lammer

Aus dem Englischen von Roland Bartl

Rudolf Polanszky

Galerie Konzett, Wien
 7.12.2012–1.2.2013

Material Antics

Rudolf Polanszky has made a career out of scrappiness. Sheets of particleboard, heavy stocks of cardboard, plastic sheeting, aluminum, and plywood are stored outdoors in his countryside studio shed. Over time they gather the patina of the elements season round. All of this leftover material stuff would by most accounts be deemed trash, to be discarded for the recycling bin. To Polanszky the rerouting of said leftovers takes place after long mental consideration. The boards (usually painted flat white) warp and all are wet down, then bent and manipulated. Afterwards they're tied with twine and left to dry into a wavy shape. Contrasting the board sculptures are works primarily made of crumpled aluminum and Plexiglas structures a bit mottled by the bending and cuts made to create their cobbled together parts. Born out of chance the sculptures are then formally presented on pedestals made from construction bars.

As his exhibition at Konzett revealed, Polanszky has been making and showing works since the late 70s. His circle of trusted artist friends were the likes of Dieter Roth and Franz West among others. No surprise there, as each of these artists had an *Arte Povera* affinity for unorthodox use of materials, and an ability to turn abject components from ugly ducklings to objet trouves with great flair.

While bricolage has underscored the rough bulk of his three-dimensional output, a vaudevillian performative approach could be found in absurdly comical videos made in the 80s when video meant videotape. Demonstrative and absurd with shades of Bruce Nauman clown antics, *Coil Spring*, and *Roll Pictures* are two memorable examples of Polanszky's conceptual approach to painting or rather more accurately, the *idea* of painting. In *Coil Spring* he sits bouncing around on an industrial strength coil spring using his body as a projectile to produce Cy Twomblyesque actionist pictures on paper. An elongated paintbrush is used to inflict the surface with irregular bursts of staccato gestures. Happy accidents ensue and the hie-

rarchical structure used to build-up a painting are totally disregarded. Thereafter they are framed vitrine style with sequential video stills of the performance included and thus complete the finished »painting«. *Roll Pictures* looks like Matthew Barney took psychedelic mushrooms and decided to become a painter crawling on the floor like a smock-suited caterpillar. Rhythmically he slips and slides his way to the promised land of a harmonious composition. Painting then is more about cognitive dissonance than angst-ridden existentialism; Polanszky hazards an existence of transgression in order to liberate himself from rote working methods and just plain predictability. When he presents what appear to be standard issue neatly framed abstract expressionist paintings, their topology appears more closely aligned with the sculptures. The mixed media constructions are like the left over blots of a Rorschach test gone wrong. One has clumps of sprayed Styrofoam embedded within coagulant oil paint. Materially taking the same poetic license as Joseph Beuys, another painting features pig lard on paper made from recycled underwear worn by soldiers in World War I.

Therein lies the whole secret point of Rudolf Polanszky's helter skelter approach to art making: Through a kind of autosuggestion he seeks to disrupt normative patterns of stability and let chance run wild in determining the entire outcome of his quasi-controlled chaos. As purveyor of such risky production he articulates ungainly geometric forms, yet somehow always circles back to the mind/body connection, deformations and all.

Materialschabernack

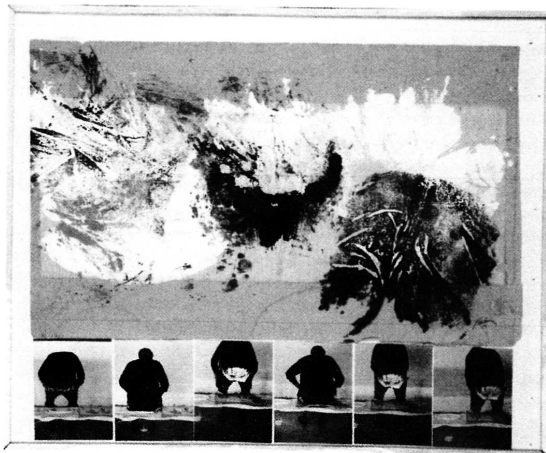
Rudolf Polanszky hat Karriere mit Abfall gemacht. Spanplatten, Kartonstapel, Plastikfolien, Aluminium und Sperrholz lagern im Freien vor seinem Atelierschuppen auf dem Land. Nach und nach legen sie die Patina der vorüberziehenden Jahreszeiten an. Das herumliegende Zeug könnte leicht für Müll gehalten werden, der auf die Recyclingtonne wartet. Polanszky hingegen verwertet dieses Material erst nach langwierigen Überlegungen. Die (meist schlicht weiß gestrichenen) Platten werfen sich und werden durchnässt, dann gebogen und verarbeitet. Sie werden mit Schnüren gebunden und trocknen zu welligen Formen. Das Gegenstück zu diesen

Plattenskulpturen sind Arbeiten aus verbogenem Aluminium und Plexiglas, die Arbeitsspuren vom Biegen und Schneiden tragen. Aus dem Zufall geboren, werden die Skulpturen dann auf Sockeln aus Metallstangen präsentiert.

Wie die Ausstellung in der Galerie Konzett zeigt, macht und präsentiert der Österreicher Polanszky (*1951) seine Kunst bereits seit den späten 70er-Jahren. Zu seinen engsten Künstlerfreunden gehörten Größen wie Dieter Roth oder Franz West, um nur zwei zu nennen. Dies überrascht kaum, denn

auch jene beiden hatten nicht nur eine der Arte Povera verwandte Affinität zur unorthodoxen Materialverwendung, sondern auch das Talent, schäbige Dinge von hässlichen Entlein in auratische Objets trouvés zu verwandeln.

Während Polanszkys Skulpturen also großteils in der Nähe der Bricolage angesiedelt sind, zeigen seine absurd witzigen Videos aus den 80er-Jahren einen varietätenhaften performativen Ansatz. Seine »Sprungfedernbilder« und »Rollbilder« spielen demonstrativ und verquer auf die Clownerien von Bruce



RUDOLF POLANSZKY
Sitzbild mit Fotos, 1983
© Konzett Gallery



RUDOLF POLANSZKY
Deformationsfaltung, 2010
201 x 140 x 90 cm
© Konzett Gallery

Nauman an. Sie sind typische Beispiele für Polanszkys konzeptuellen Zugang zur Malerei oder, besser gesagt, zur *Idee* von Malerei. Bei den »Sprungfedernbildern« verwendet der Künstler, auf einer massiven Industrieschraubenschraube sitzend, seinen Körper als Projektil, um Aktionsbilder im Stil von Cy Twombly auf Papier zu malen. Mit einem verlängerten Pinsel bearbeitet er den Bildträger mit fahrig abgehackten Gesten, und so ergeben sich glückliche Zufälle, wobei der übliche hierarchische Bildaufbau völlig außer Acht bleibt. Die Bilder werden dann in Vitrinen inszeniert und mit einer Folge von Standbildern aus dem Performancevideo zu einer »Malerei« vervollständigt. Die Rollbilder wiederum sehen aus als hätte Matthew Barney psychedelische Pilze eingeworfen und dann beschlossen, endlich Maler zu werden. Polanszky kriecht auf dem Boden wie eine mit Arbeitskittel bekleidete Raupe. Rhythmisch rutscht und gleitet er dem gelobten Land der harmonischen Bildkomposition entgegen. Seine Malerei hat weniger mit existentieller Angst, als mit kognitiver Dissonanz zu tun. Polanszky riskiert ein grenzüberschreitendes Dasein, um sich so von eingefahrenen Arbeitsweisen und trivialer Vorhersehbarkeit zu befreien. Ausgestellt wie scheinbar normale, ordentlich gerahmte abstrakt expressionistische Gemälde, erinnert ihre Struktur stark an die Polanszkys Skulpturen. Diese Mixed-Media-Konglomerate wirken wie undeutbare Kleckse eines schief gelaufenen Rorschachtests. Auf einem sieht man inmitten dick geronnener Ölfarbe Klumpen von aufgeschäumtem Styropor. In der Materialwahl nimmt sich Polanszky dieselbe poetische Freiheit wie Joseph Beuys und bringt auf einem anderen Bild Schweinefett auf Papier aus recycelten Unterhosen von Soldaten des Ersten Weltkriegs auf.

Dies ist das Geheimnis von Rudolf Polanszkys halsbrecherischer Kunst: Durch eine Art Autosuggestion versucht er, die Stereotypen normativer Stabilität zu brechen und dem Zufall seinen Lauf zu lassen, um möglichst das gesamte Endprodukt aus diesem quasi-kontrollierten Chaos zu bestimmen. Mit einer solch riskanten Produktionsmethode erzeugt Polanszky ungelenke geometrische Formen, schließt dabei aber immer wieder den Kreis zur Einheit von Körper und Geist, ihren Deformationen und allem was dazugehört. —

Max Henry

Aus dem Amerikanischen von Thomas Raab

Kiluanji Kia Henda

Kunstraum Innsbruck
9.2.13–16.3.13

Ye Mighty, and despair!

Seltsam aufgeräumt ist der Kunstraum Innsbruck, fast schon nüchtern. Die Atmosphäre ist im besten Sinn konzentriert und lenkt die Aufmerksamkeit sofort auf einige wenige Exponate an den Wänden. Dort reihen sich von gerahmten Interviewfragmenten unterbrochene großformatige Fotoarbeiten aneinander. In einem Nebenraum läuft eine Film-Projektion.

Die Ausstellung »Homem Novo – New Man« versammelt Werke des angolischen Künstlers Kiluanji Kia Henda (*1979), der Mechanismen kultureller Identitätsbildung vor dem Hintergrund der komplexen Kolonialgeschichte Angolas untersucht. Nach wie vor prägen in der angolischen Hauptstadt und 5-Millionen-Metropole Luanda leere Podeste ehemaliger Denkmäler den Stadtraum. Sie wurden nach der Unabhängigkeitserklärung Angolas 1975 entfernt und hinterlassen seither nicht nur materiell sichtbare, sondern auch kulturelle Leerstellen. Kia Henda deutet sie auch als Lücken eines kollektiven Gedächtnisses, das er in seiner Arbeit mit neuen Figuren anreichert. Die Fotoreihe »Balumuka« (dt. Hinterhalt) aus dem Jahr 2010 zeigt so neben den Resten dieser Denkmäler auch, wie sich der Umgang mit den Überbleibseln einer Repräsentationskultur in wechselnden Herrschaftssystemen verändert. Statuen, die weit in die Kolonialgeschichte zurück reichen und deren Kleidung bis in den Renaissance deutet, erzeugen eine Ahnung von den wechselnden politischen Ideologien, die in Angola im Lauf der Jahrhunderte aufeinander prallen. Abgebildet sind Fragmente dieser Denkmäler, die wie auf einem Bauareal gelagert und nach Gutdünken der Mitarbeiter provisorisch restauriert werden. Ein Film zeigt den Prozess dieser Überarbeitungen, Kanonrohre, die mit Kränen durch die Luft gehievt werden, das Werken von Arbeitern auf der »Geschichtsdeponie«, die Objekte sandstrahlen, immer wieder versetzen und mit Planen abdecken.

In der Arbeit »Redefining the Power« (2011) besetzt der Künstler dann diese Re-

präsentationsflächen, indem er Künstler, Dichter, Musiker, Schauspieler. Dargestellt wird, wie Angola einlädt, sich auf ihnen zu inszenieren. Anstelle von Generälen, Königinnen und Königen treten nun Akteure auf dem Feld der Kultur ins Rampenlicht. Ein angolanischer Modedesigner präsentiert einem opulenten Brautkleid mit großer Geste, ein Dichter in schrillum Outfit mit gestreckter Hand pathetisch ein dreidimensionales Buch vor sich und macht den Gestus einer Rezitation.

Welche Macht hat die Kunst in einer Kultur, die sich nicht über Geschichte definiert? Ist es möglich sich innerhalb weniger Jahrzehnte als Gesellschaft neu zu erfinden? Was wird aus Angola? Kia Henda konfrontiert mit den Figuren der Vergangenheit in seinem Land ist eine Suche, über an alltäglichen Phänomenen festmacht. Fotografische und filmische Recherchen und Interviews sind die Basis seiner Arbeit, die dennoch keinen dokumentarischen Anspruch hat, sondern stets subjektiv bleibt.



KILUANJI KIA HENDA
Redefining The Power II (Serie 75 mit Shunnuz Fiel), 2011
Fotoprint auf Aluminium
150 x 100 cm