

BENJAMIN HIRTE
SONIA LEIMER
CHRISTIAN KOSMAS MAYER
MATHIAS PÖSCHL
ANNE SCHNEIDER
MISHA STROJ | MICHAEL HAMMERSCHMID

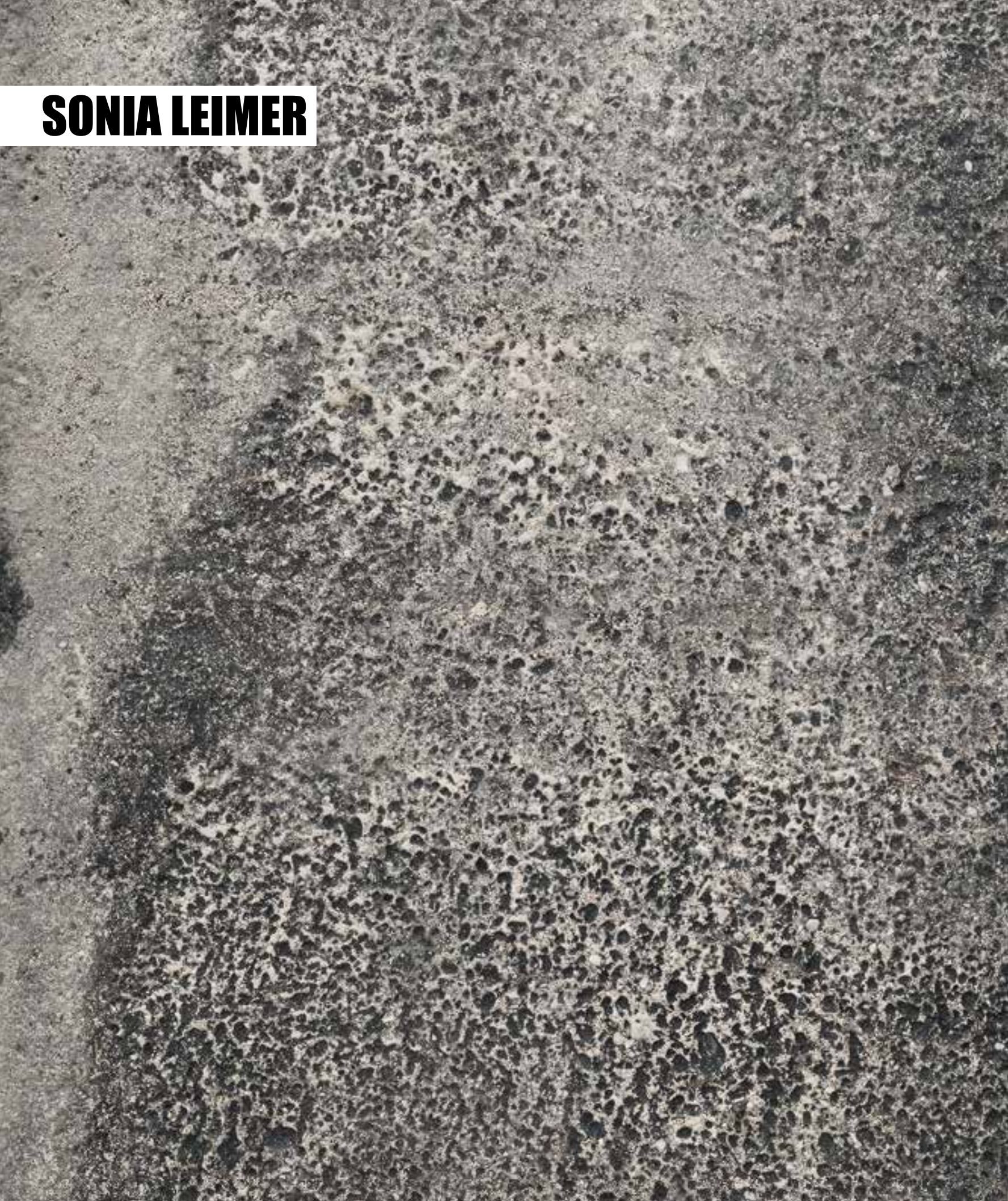
Poetiken

des

Materials



SONIA LEIMER



SKULPTUR ALS PERFORMATIVE INSZENIERUNG VON GESCHICHTE(N) SCULPTURE AS A PERFORMATIVE STAGING OF (HI)STORIES

STEPHANIE DAMIANITSCH

„Die Gesteinsschichten der Erde sind ein zusammengewürfeltes Museum. Im Sediment ist ein Text eingebettet, der Grenzen enthält, die sich der rationalen Ordnung entziehen, und gesellschaftliche Strukturen, die die Kunst einschränken. Um die Steine zu lesen, müssen wir uns der geologischen Zeit und der Schichten des prähistorischen Materials bewußt werden, das in der Erdkruste begraben liegt“, schrieb Robert Smithson – ein Wegbereiter der Land Art – im Jahr 1968.¹ Sonia Leimer scheint mit Smithson die Überzeugung zu teilen, dass sich in Landschaften, in die der Mensch eingegriffen hat, sowohl die Geschichte als auch die Ideologien einer Gesellschaft zum Vorschein bringen lassen. Ihr Interesse richtet sich auf den urbanen Raum, den die Künstlerin als Ort des kulturellen Gedächtnisses versteht und dessen Kodierungen sie freizulegen sucht. Sie befasst sich vor allem mit der Topografie von Städten – Straßennetzen und anderen architektonischen Zeichen räumlicher Sequenzbildungen –, die sich als Gerüst urbaner Ereignisgeschichte durch die Zeit hindurch erhalten oder verändern. Einem „zusammengewürfelten Museum“ gleichen dementsprechend auch ihre im Raum ausgelegten Asphaltstücke (Fig. 17), die sie – als Indikatoren dieser urbanen Syntax – unterschiedlichen Baustellen entwendet hat, um die auf ihnen sichtbaren Spuren und abgelagerten Zeitschichten wie Schmutzreste und Bodenmarkierungen in den Mittelpunkt zu rücken.

Die Asphaltstücke scheinen Sonia Leimers ab 2009 mehrmals inszenierter Arbeit *Series of successive instants* (Fig. 16) verwandt. Die Künstlerin lud die Betrachtenden ein, auf einzelne Felder zu treten, die mit unterschiedlichen, sich auf den unmittelbaren urbanen Kontext des Ausstellungsraumes beziehenden Materialien befüllt waren. Während bei *Series of successive instants* die differierenden Geräusche, die beim Betreten der Felder entstanden, unterschiedliche Assoziationen und Narrative suggerierten, nehmen beim Gang über die Asphaltplatten die visuellen Markierungen diese Funktion ein. In beiden Fällen entscheidend ist, dass Leimer die Materialien aus ihrem ursprünglichen Kontext löst. Über deren Zusammenstellung zu

“The strata of the Earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment is a text that contains limits and boundaries which evade the rational order, and social structures which confine art. In order to read the rocks we must become conscious of geologic time, and of the layers of prehistoric material that is entombed in the Earth’s crust,” wrote Robert Smithson – a pioneer of Land art – in 1968.¹ Sonia Leimer appears to share Smithson’s conviction that in landscapes in which humans have interfered, both the history and the ideologies of a society could be revealed. Her interest lies in urban spaces, which the artist views as places of cultural memory whose imbedded codings she strives to reveal. She examines above all the topography of cities – street networks and other architectural signs of spatial sequence formations – which as a framework of urban event histories are preserved or transformed over time. Akin to a “jumbled museum” are correspondingly her displayed pieces of asphalt as well (fig. 17), which – as indicators of this urban syntax – she pilfered from various building sites in order to focus attention on the traces and residues of time visible on them, such as remnants of dirt and road markings.

The chunks of asphalt appear related to Sonia Leimer’s *Series of successive instants* (fig. 16), which she staged several times beginning in 2009. The artist invited the viewers to step onto individual surfaces filled with various materials relating to the immediate urban context of the exhibition space. While in *Series of successive instants* the differing sounds produced by stepping on the individual surfaces suggested various associations and narratives, this function is assumed here by the visual markings when one walks across the sheets of asphalt. In both cases it is critical that Leimer removes the materials from their original context. By arranging them as new constellations, the artist gives them a kind of allegorical notational iconicity, and they emerge as abstract sculptures and simultaneously as placeholders for the cultural horizons of meaning that can be associated with them. *Platzhalter* [placeholders] is

Fig. 16

Sonia Leimer, Detail: *Series of successive instants*, 2009,
Ausstellungsansicht | exhibition view *Sonia Leimer. Series of successive instants*,
Galerie nächst St. Stephan, Wien | Vienna, 2009

Fig. 17

Ausstellungsansicht | Exhibition view *Sonia Leimer. Above the Crocodiles*,
Galerie nächst St. Stephan, Wien | Vienna, 2015/16

neuen Konstellationen wird ihnen von der Künstlerin eine Art allegorische Schriftbildlichkeit verliehen. Sie treten gleichzeitig als abstrakte Skulptur wie als Platzhalter für die mit ihnen assoziierbaren kulturellen Bedeutungshorizonte in Erscheinung. *Platzhalter* ist auch der Titel einer seit 2011 entstehenden Gruppe von Arbeiten, in denen Leimer diverse Fragmente des Stadtraumes – die „Satzzeichen“ urbaner Texturen – zu abstrakten Skulpturen verbindet, die in zunehmendem Maß den Charakter von Schriftzeichen annehmen. Mit diesen Arbeiten scheint Leimer bestrebt, der Sprache der Dinge und den von ihnen erzählten Geschichten auf den Grund zu gehen.

Diese Sprache der Dinge sprechen auch die Werke der Serie *Pale Blue Dot* von 2015 (Fig. 17, 18), in der Sonia Leimer Folien, die im Sommer hinter die Windschutzscheiben von Autos gespannt werden, als skulpturale Formen nutzt. Der Titel der Arbeiten bezieht sich auf eine gleichnamige Fotografie der Raumsonde Voyager 1, die 1990 die Erde aus der bisher größten Entfernung von rund 6 Milliarden Kilometern aufnahm. Mit eben diesem Bild bedruckte Leimer die Folien, die für die Weltraumfahrt entwickelt worden waren, bevor sie als Autoaccessoire Verwendung fanden. So verbindet die Serie *Pale Blue Dot* Leimers Erforschung historisch und ideologisch aufgeladener urbaner Strukturen mit ihrem Interesse für medial generierte und vermittelte Vorstellungen des Weltraumes, wie sie im Zentrum all ihrer Siebdrucke stehen. In diesen verwendet Leimer wie in der Serie *Pale Blue Dot* von Satelliten und Raumsonden aufgenommene Fotografien der Erde oder – wie in ihrer aktuellen Werkgruppe (Fig. 20) – Ansichten der Rückseite des Mondes, welche die sowjetische Mondsonde Lunik 3 1959 zur Erde gefunkt hat, und entlarvt diese als „symbolische Formen“. Als symbolische Formen bezeichnet Sybille Krämer mit Rückbezug auf Ernst Cassirer „mediale Innovationen, die sich zu kulturellen Topoi verdichten, indem sie die Vorstellung prägen über das, was ‚Wahrnehmen‘, ‚Erkennen‘ und ‚Realität‘ jeweils bedeuten“.² Als Beispiel der Herausbildung einer symbolischen Form führt Krämer die Erfindung der Zentralperspektive in der

**Fig. 16**

also the title of a group of works that the artist began in 2011, in which Leimer links assorted fragments of the city spaces – the “punctuation marks” of urban textures – to create abstract sculptures that increasingly take on the quality of written characters. It appears that with these works, Leimer is intent on probing the language of things and the stories they tell.

This “language of things” is spoken as well by the works of the 2015 series *Pale Blue Dot* (figs. 17, 18), for which Sonia Leimer utilizes as sculptural forms the foil that is placed behind automobile windshields in summer as sunshades. The title of the works refers to the photograph of the same name taken in 1990 by the Voyager 1 space probe of planet Earth from a then-record distance of about 6 billion kilometers. It was this photograph that Leimer printed on the foil, which was developed for space travel before being repurposed as an automotive accessory. The series *Pale Blue Dot* thus combines Leimer’s investigation of historically and ideologically charged urban structures with her interest in media-generated and media-conveyed conceptions of outer space, which is at the core of all of her silk screens. As with the *Pale Blue Dot* series, in these works Leimer used photographs of Earth taken from satellites and space probes or – in the case of her current work group (fig. 20) – views of the far side of the Moon, which the Soviet Luna 3 lunar probe transmitted to Earth in 1959, and reveals them as “symbolic forms.” Sybille Krämer, referring



Fig. 17

Neuzeit an, welche der Idee, dass der Mensch die Macht hat, sich von einem extrinsischen Standpunkt aus auf die Welt zu beziehen und diese zu beherrschen, nicht nur Ausdruck verlieh, sondern diese auch mitbedingte. Diese Überzeugung wurde über die scheinbar „objektive“ Qualität des fotografischen Bildes in der Geschichte weitertradiert, während das Weltall seit jeher als Sehnsuchtsort menschlicher Erkenntnis und Inbegriff der Idee einer distanzierten Sicht auf die Welt fungiert. Leimer spielt in ihrem Bemühen, der Konstruiertheit der Wahrnehmung nachzuspüren, mit eben diesen ideologischen Fundierungen. Denn die Fotografien, auf welche die Künstlerin in der Produktion ihrer Siebdrucke zurückgreift, sind aufgrund der begrenzten technischen Möglichkeiten unscharf und abstrakt, sodass ihnen keine eindeutige Repräsentationsfunktion

to Ernst Cassirer, called symbolic forms “media innovations that solidify into cultural topoi by shaping our idea of what ‘perception,’ ‘recognition’ and ‘reality’ signify.”² As an example of the crystallization of a symbolic form, Krämer cites the invention of linear perspective in the modern era, which not only gave expression to the idea that humans have the power to relate to the world from an extrinsic standpoint and to become masters of it, but also helped bring about this idea. This belief continued to be passed down through history by way of the seemingly “objective” quality of the photographic image, while outer space has always been a place that humans have yearned to understand as the embodiment of the idea of a distanced, disassociated view of the world. In her endeavor to investigate the constructedness of our perception, Leimer

Fig. 18

Sonia Leimer, *Pale Blue Dot*, 2015
Courtesy Galerie nächst St. Stephan, Wien | Vienna

Fig. 19

Sonia Leimer, *Iwanowo*, Videoinstallation mit | Video installation with *Above the Crocodiles*, 2015 und | and *I-Träger*, 2015, *Ausstellungsansicht Nadezhda – Prinzip Hoffnung* | exhibition view *Nadezhda – The Hope Principle*, Trekhgornaya Manufaktura, Moskau | Moscow, 2015



Fig. 18

plays with these very ideological foundations: as the photographs that the artist uses in the production of her silk screens are blurry and abstract as a result of limited technical possibilities, they have no clear representational function. A number of the pictures also turn out to be close-up photographs of various objects and materials from the artist's studio that in their pictorial aesthetic merely suggest images from outer space. In both cases, the picture serves solely as a projection surface for the desire for a disassociated viewing position and thus reflects the codes and values of the positivist worldview. The foils that the artist uses as the printing foundation, which were developed for space travel, also emancipate themselves in Leimer's reverse argument from pure "image carriers" to material placeholders of these very cultural narratives.

Sonia Leimer's newly produced sculpture for the exhibition at the Leopold Museum also signifies a reference to the practices of science and the generation of seeming certainties (fig. 20). The work was inspired by a video that the artist discovered during a stay in Russia. This film documents a series of experiments with a monkey that was being encouraged to connect individual building blocks in various arrangements. In a kind of sculptural restaging of this video, Leimer translates the blocks into five steel objects that the artist conceives as being arbitrarily combinable. This sculpture, which brings to mind Franz West's *Passstücke*, can thus not only be read as a critical commentary; it also refers – not least because of its positioning on a dance floor – to the significant performative components of Leimer's works. Performance frequently manifests itself in Leimer's pieces in the form of a defamiliarized quotation and refers to the strategy, crucial for her art, of placing culturally connotated materials, objects and historical image forms on the "stage" of her works.³ Her reflections always serve as a point of departure for a new, personal historical narrative.

That the restaging of historical narratives in Sonia Leimer's oeuvre is always associated with the construction of new

zukommt. Einige der Bilder entpuppen sich zudem als Nahaufnahmen unterschiedlicher Gegenstände und Materialien aus dem Atelier der Künstlerin, die in ihrer bildlichen Ästhetik nur Aufnahmen des Weltraumes suggerieren. In beiden Fällen dient das Bild einzig als Projektionsfläche des Wunsches nach einer distanzierten Position der Betrachtung und spiegelt darüber die Codes und Wertsetzungen der positivistischen Weltanschauung wider. Auch die als Druckgrundlage verwendeten, für die Weltraumfahrt entwickelten Folien emanzipieren sich in Leimers Umkehrschluss von reinen „Bildträgern“ zu materiellen Platzhaltern eben jener kulturellen Narrative.

Als Referenz auf die Praktiken der Wissenschaft und die Generierung scheinbarer Gewissheiten gibt sich auch Sonia Leimers für die Installation im Leopold Museum neu produzierte Skulptur zu erkennen (Fig. 20). Sie wurde von einem Video inspiriert, das die Künstlerin während ihres Aufenthaltes in Russland entdeckte. Dieses dokumentiert eine Versuchsreihe mit einem Affen, der dazu angehalten wird, einzelne Bauklötze in je unterschiedlichen Anordnungen zusammenzustecken. In einer Art skulpturalen Reinszenierung dieses Videos überführt Leimer die Bauklötze in fünf Stahlobjekte, die von der Künstlerin als beliebig rekombinierbar gedacht werden. Diese Franz Wests *Passtücke* evozierende Skulptur ist damit nicht nur als kritisches Kommentar lesbar, sondern verweist – nicht zuletzt aufgrund ihrer Positionierung auf einem Tanzboden – auch auf die bedeutsame performative Komponente von Leimers Arbeiten. Performanz offenbart sich in Leimers Werk häufig im Modus des verfremdenden Zitates und bezieht sich auf die für ihr Werk entscheidende Strategie, kulturell konnotierte Materialien, Gegenstände und historische Bildformen auf die „Bühne“ ihres Werkes zu stellen.³ Ihre Reflexionen werden stets zum Ausgangspunkt einer neuen, persönlichen Geschichtsschreibung.

Dass die Reinszenierung historischer Narrative im Werk Sonia Leimers stets mit der Konstruktion neuer Geschichten



Fig. 19

stories is also demonstrated by many of the artist's video works. The 2015 video *Above the Crocodiles* (fig. 19), for example, conveys a conversation carried on by two Russian cosmonauts while they explore the Earth's surface with a camera. Leimer, however, replaces some of their commentary with her own, thus overlapping in a virtually unrecognizable manner the historical material with her personal narrative referring to current political events. This strategy shapes many other of the artist's video works, whether it is her 2008 *M* or the video she is currently working on devoted to the German researcher Maria Reiche, who dedicated her life to studying the ancient Peruvian Nazca Lines – lines that are already hinted at with the network of black tape that secures the dance floor as part of her current sculpture. In her video works, Leimer skillfully

Fig. 20

Sonia Leimer, Details: *Blinder Fleck* | *Blind Spot*, 2016 und |
and *Eroberung des Nutzlosen* | *Conquest of the Useless*, 2016,
Ausstellungsansicht *Poetiken des Materials* | exhibition view
The Poetics of the Material, Leopold Museum, Wien | Vienna, 2016

einhergeht, zeigt sich auch in zahlreichen Videoarbeiten der Künstlerin. So gibt das Video *Above the Crocodiles* von 2015 (Fig. 19) ein Gespräch wieder, das zwei russische Astronauten führen, während sie mit der Kamera die Erdoberfläche erkunden. Doch hat Leimer einige der Kommentare durch eigene ersetzt und überlagert dadurch auf beinahe unkenntlich bleibende Weise das historische Material mit ihrer persönlichen, auf aktuelle politische Ereignisse Bezug nehmenden Erzählung. Diese Strategie prägt zahlreiche Videoarbeiten der Künstlerin – sei es die Arbeit *M* von 2008 oder jene in Entstehung begriffene Videoarbeit über die Wissenschaftlerin Maria Reiche, die ihr Leben der Erforschung der uralten Nazca-Linien in Peru widmete. Das Reiche-Projekt deutet sich bereits im Liniennetz der schwarzen Klebebänder an, die den Tanzboden als Teil ihrer aktuellen Skulptur am Boden fixieren. Gekonnt nutzt Leimer in ihren Videoarbeiten die performative Kraft, die der Sprache innewohnt, die Realität nicht nur schildert, Geschichten nicht nur erzählt, sondern die Wahrnehmung derselben entscheidend formt.

Diese Performanz in der Erkundung historischer, ideologisch geprägter gesellschaftlicher Strukturen und ihrer „bildlichen“ Materialisationen im öffentlichen wie privaten Raum liegt nicht nur den Videoarbeiten, sondern allen Werken Sonia Leimers zugrunde.

utilizes the performative power inherent in language that not only describes reality and tells stories, but also critically shapes our perception of them.

This performance in the exploration of historically and ideologically influenced social structures and their “pictorial” materialization in public as well as private spaces represents the foundation not only of Sonia Leimer’s video works but of her entire oeuvre.

1 | Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/London 1996, p. 110.

2 | Sybille Krämer, „Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität. Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen“, in: Gianni Vattimo/Wolfgang Iser (eds.), *Medien – Welten – Wirklichkeiten*, Munich 1998, p. 27.

3 | See Douglas Crimp, “Pictures,” in *October 8*, Cambridge (MA) 1979, pp. 75–88.

1 | Robert Smithson, „Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte“ (1968), in: Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolff (Hg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005, S. 28.

2 | Sybille Krämer, „Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität. Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen“, in: Gianni Vattimo/Wolfgang Iser (Hg.), *Medien – Welten – Wirklichkeiten*, München 1998, S. 27.

3 | Vgl. Douglas Crimp, „Pictures“, in: *October 8*, Cambridge (MA) 1979, S. 75–88.

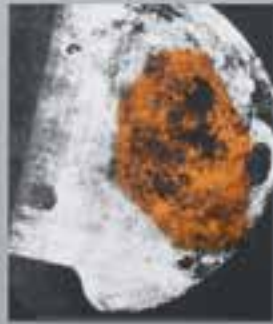


Fig. 20

Lieber Werner Herzog,

während einer Reise durch Peru letztes Jahr habe ich Ihr Buch *Eroberung des Nutzlosen* gelesen. Die schriftlichen Aufzeichnungen über die Zeit, in der Sie *Fitzcarraldo* drehten, und meine persönlichen Eindrücke auf der Reise durch die Anden haben einander überlagert. Das war etwas seltsam, da ich es selber nie in den Dschungel geschafft habe und Ihre Erinnerungen sich größtenteils im Dschungel abspielen und mehr als 30 Jahre zurückliegen.

Als die Reise schließlich zu einem Ende kam, war es mir nicht gelungen, eine Idee für eine Arbeit zu entwickeln. Vielleicht waren es die Auswirkungen der Höhenkrankheit, an der ich litt, oder die angespannte Stimmung unter den Artists-in-Residence, die mich unproduktiv machte. Ich hatte jedoch Material gesammelt und recherchiert, zum Beispiel über das Leben von Maria Reiche, einer deutschen Forscherin, die ihr Leben den uralten peruanischen Nazca-Linien widmete. Sie zog in die Wüste und versuchte alle Linien, die von den Ureinwohnern angelegt worden waren, zu kartografieren, ihre Bedeutung zu verstehen und für ihre Erhaltung zu kämpfen. In Archiven suchte ich nach alten filmischen Annäherungsversuchen Reiches, die Linien aus der Vogelperspektive zu erfassen.

Ich will Sie nun fragen, ob Sie bereit wären, mir Filmmaterial von Ihren Dreharbeiten für *Fitzcarraldo* bereitzustellen, das Sie schließlich nicht im Film verwendet haben. Ich suche nach Landschaftsaufnahmen, die einen verschwommenen, unscharfen, überbelichteten, unklaren Eindruck des Dschungels vermitteln. Für meinen eigenen Film würde ich gern meine persönliche Reiseerzählung mit eigenen Videoaufnahmen, Filmsequenzen von Maria Reiche und Ihrem filmischen „Restmaterial“ zu einem Videoessay verbinden.

Mit freundlichen Grüßen,
Sonia Leimer

SONIA LEIMER

Dear Werner Herzog,

During a trip through Peru last year I read your book *Conquest of the Useless*. Your diary of the time you spent in Peru shooting the film *Fitzcarraldo* and my personal impressions during my journey through the Andes overlapped. This was a bit peculiar, as I never made it into the jungle, while your experiences took place largely in the jungle and happened more than 30 years ago.

When my journey finally came to an end, I had still not succeeded in developing an idea for a project. Perhaps it was the effects of the altitude sickness from which I was suffering or the tense atmosphere among the artists-in-residence that rendered me unproductive. But I still had collected material and conducted research, for example on the life of Maria Reiche, a German researcher who dedicated her life to the ancient Peruvian Nazca Lines. Reiche went into the desert and attempted to map all lines laid out by the indigenous peoples, to understand these lines' significance and to campaign for their preservation. I searched through archives for old films documenting Reiche's endeavors to assess the lines from an aerial perspective.

I would like to ask you if you would be willing to provide me with film material from the shooting of *Fitzcarraldo* that you ultimately did not use in the film. I am specifically looking for landscape footage that conveys a blurred, hazy, overexposed, indistinct impression of the jungle. For my own film I would like to combine my personal accounts of my travels with videos I made, film sequences of Maria Reiche and your "leftover" footage to create a video essay.

**Sincerely,
Sonia Leimer**

SONIA LEIMER