

*Joëlle Tuerlinckx*

# Meine Viennoiseries

Entlang welcher Bruchlinien verlaufen die Verkettungen subjektiver Gesten und Formulierungen? Das war eine der zentralen Fragen, die der Wiener Künstler *Heinrich Dunst* in der von ihm kuratierten, vieldiskutierten Schau »Riss/Lücke/Scharnier A« in der Galerie Schwarzwälder stellte. Ein Jahr später nimmt er das Gespräch mit der belgischen Künstlerin *Joëlle Tuerlinckx* wieder auf – dieses Mal anlässlich ihrer ersten Soloshow in der Galerie.

72

# My Viennoiseries

What fault-lines run through the links between subjective gestures and formulations? That was one of the main questions the Viennese artist *Heinrich Dunst* asked himself in the show which he curated at the Galerie Schwarzwälder and which has been the topic of much discussion: »Riss/Lücke/Scharnier A« [tear/gap/hinge A]. One year later, he takes up the conversation again with the Belgian artist *Joëlle Tuerlinckx* – this time on the occasion of her first solo show at the gallery.

**GALERIE NÄCHST ST. STEPHAN  
ROSEMARIE SCHWARZWÄLDER**

**JOËLLE TUERLINCKX**

**5 SALLES FLOTTANTES EXTRAORDINAIREMEMENT EXCEPTIONNELLE  
MENT RÉUNIES EN UNE CONFIGURATION 'GALERIE NÄCHST  
ST.STEPHAN ROSEMARIE SCHWARZWÄLDER' + 1 SALLE GRATUITE**

# **”LE PRÉSENT ABSOLU MENT”**

**Grünangergasse 1/2, A-1010 Wien, Tel +43 1 512 12 66, Fax +43 1 513 43 07  
galerie@schwarzwaelder.at, www.schwarzwaelder.at**

Heinrich Dunst: Einige Freunde und ich haben voller Begeisterung deine Arbeit auf der documenta 11 gesehen. Durch sie wurde mir klar, aus welcher Tradition und Konzeption deine Arbeit kommt: Ein wichtiger Punkt daran scheint mir zu sein, Formen dafür zu finden, das Konkrete und Reale in unterschiedlichen Medien zu transformieren. Zum Beispiel hängt in der Galerie Schwarzwälder eine Serie kleinformatiger Blätter mit Kritzeleien. Gleich daneben ist eine Projektion zu sehen, die eine Hand bei der Ausführung dieser Schraffuren zeigt – die Projektion ist aber keine direkte, sondern kommt aus dem Inneren eines Plexiglas Kubus, wodurch sich der konkrete Gestus der Hand, durch den Film schon einmal medial gebrochen, noch ein weiteres Mal am Plexiglas bricht. Dieses Modell, offene Formen für das Konkrete zu finden, hat mich stark an die documenta-Arbeit erinnert. Entsteht durch diese Neu-Organisation und Aufspaltung des Realen so etwas wie ein »Dazwischen«, ein »poetischer Rest«, der über das Faktische hinaus verweist?

Joëlle Tuerlinckx: Ich freue mich, über die Poesie, die Klarheit und das Konkrete sprechen zu können. Es ist heute sehr wichtig, zum Wort »Poesie« zurückzukehren. Dieser Begriff, dieser Aspekt, dieser Wille, eine poetische Dimension zu behaupten, wurde lange aus vielen unterschiedlichen Gründen abgelehnt. Manchmal kann schon eine einzige Person dabei eine Rolle spielen, wie der Kritiker Benjamin Buchloh, der wichtige Texte geschrieben hat, in denen er die »Poesie« aus bestimmten historischen Gründen heraus ablehnt. Ihm sind dann viele junge Kritiker und Künstler gefolgt.

In einer Arbeit von Marcel Broodthaers von 1968 wird durch das Austauschen von nur zwei Buchstaben eine »carte du monde politique« [politische Weltkarte] zu einer »carte du monde poétique« [poetische Weltkarte].

Ich glaube wirklich, dass die einzige Art, Politik zu machen, die ist, Poesie zu machen, eine Form von Poesie, und ich denke, dass die Poesie sehr lästig für die Politik ist. Als man Pasolini getötet hat, ging es bis zu einem Verbrechen. Das ist ein extremes Beispiel in der Geschichte, hat man doch einen Poeten getötet ... Ich habe für meine eigenen Arbeiten nie die Bezeichnung »Poesie« benutzt, außer bei bestimmten Filmen, die ich »Filmgedichte« [filmes poèmes] nenne. Das sind Gedichte. Aber ich sage das nicht über meine Ausstellungen, die ich auch nie als »Installationen« bezeichne. Das ist immer ein bisschen komisch, weil es keine Bezeichnung für das gibt, was ich mache, weil keine Kategorie dafür existiert. Es stört mich sehr, wenn man »Installation« dazu sagt. Es erinnert mich an eine Art Kaufhausgestaltung, oder ich weiß nicht genau an was, vielleicht an etwas, das für mich zu fixiert ist. Wenn ich mich mit etwas beschäftige, für das es keine Bezeichnung gibt, sagt mein Freund Christoph Fink, der auch Künstler ist, immer: »Du machst deine Poesie«. Das ist ein Satz, der mich sehr beruhigt.

Ich habe in der Ausstellung den Eindruck, dass der Sinn nicht so sehr im einzelnen Detail liegt, sondern dass eine komplexe Maschine von Bezugnahmen entsteht.

Es ist ein Prozess der Transformation und Komplexität, weil ich glaube, dass die Realität immer komplexer wird. Ich erfahre die Realität nicht als Einheit. In diesem Augenblick haben wir viele Möglichkeiten, an diesem Ort hier zu sein. Der reale Ort, das Imaginäre, vielleicht verlässt dein Geist gerade den Raum, oder du erinnerst dich an etwas. Nicht ich bin diese Komplexität, es ist die Realität. Und ich vertraue ihr. Ich versuche, über sie zu

Heinrich Dunst: Several friends and I saw your work at the documenta 11 and were really taken by it. It became clear to me that it stems from a precise tradition and conception. The most important thing about this work appears to me to be finding ways to transform the concrete and real in various media. For instance, in the present exhibition at Galerie nächst St. Stephan there is a series of small-format sheets covered with scribbling. Right next to them is a projection showing a hand executing these hatch marks – but it is not a direct projection but rather something coming from the inside of a plexiglas cube. This way the concrete gesture of the hand which has already been broken by the medium of film is again broken by the plexiglas. This model for finding open forms for the concrete reminded me a lot of your work at the documenta 11. Does something like an »interim space«, a »poetic remnant« emerge through this reorganization and splintering of the real, something that goes beyond the purely factual?

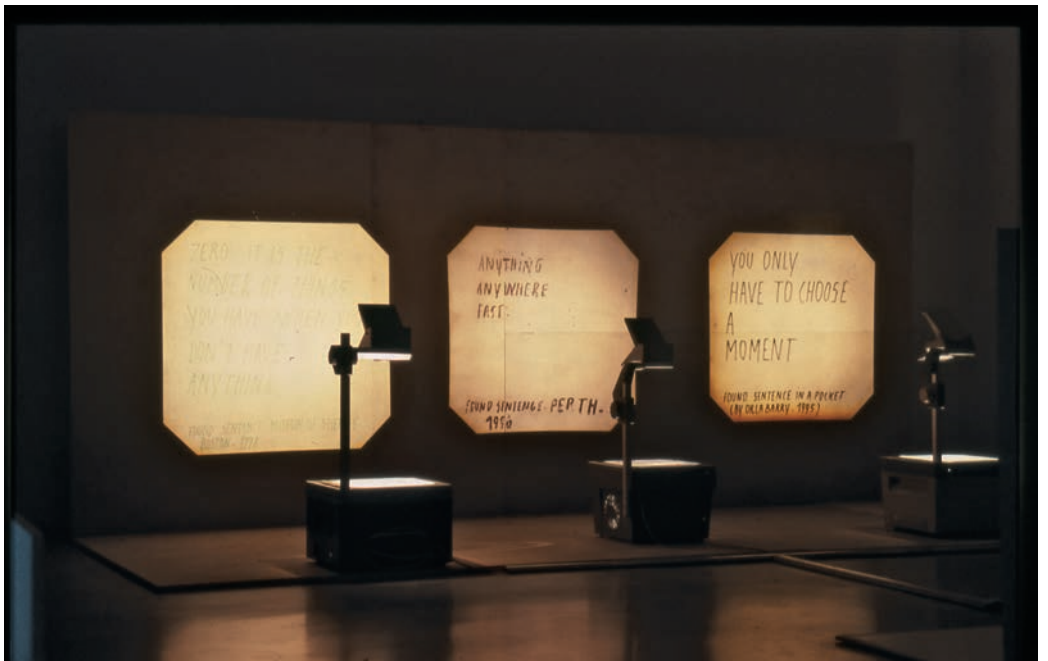
Joëlle Tuerlinckx: I am really pleased to be able to speak about the poetry, the clarity and the concrete. Today it is very important to return to the word »poetry«. This notion, this aspect, this will to assert a poetic dimension, was long rejected for many different reasons. Sometimes one individual person can play a role here, like the critic Benjamin Buchloh who has written important texts in which he rejects the notion of »poetry« for certain historical reasons. A number of young critics and artists followed suit.

In a very nice piece by Marcel Broodthaers from 1968 only two letters are exchanged to transform a »carte du monde politique« [political map of the world] into a »carte du monde poétique« [poetic map of the world].

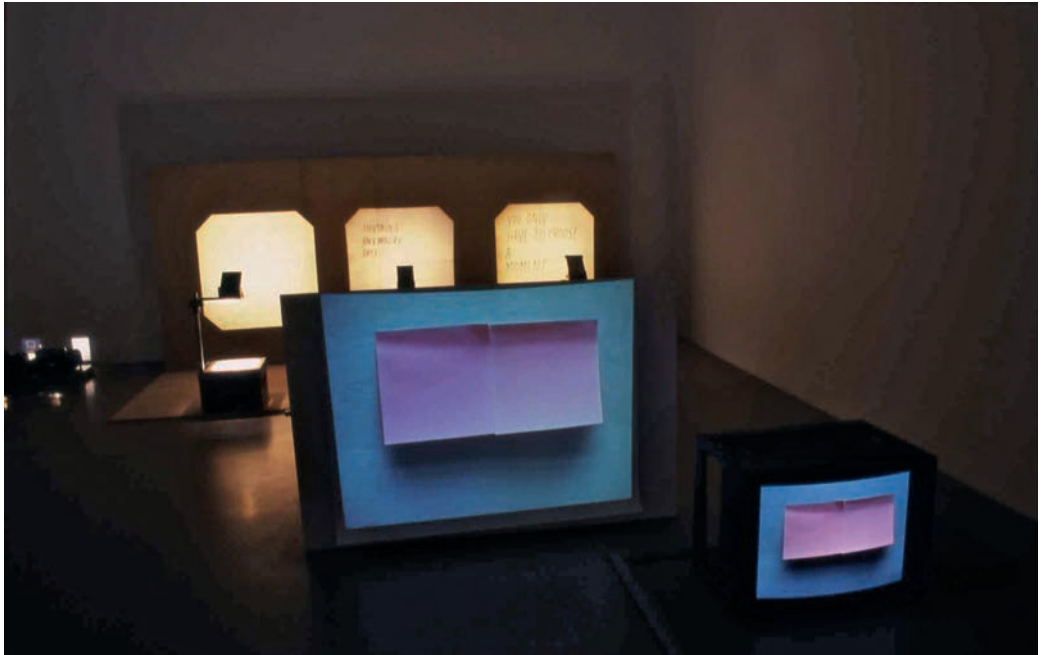
I really believe that the only way to do politics is to make poetry, a form of poetry, and I believe that poetry is a big nuisance for politics. When Pasolini was killed it even went so far as to become a crime. That is an extreme historical example, since a poet was killed after all ... I have never used the term »poetry« for my works, except in certain films that I call *film poems* (filmes poèmes). These are poems. But I don't say that about my exhibitions which I would also never refer to as »installations«. This is always a bit strange since there is no word for what I do, because no category exists for it. It really bothers me if they are referred to as »installations«. It reminds me of a sort of department store setup or whatever, perhaps something that strikes me as being too definitive. If I work on something for which there is no name, my friend Christoph Fink who is also an artist always says: »You're making your poetry.« That statement is very reassuring to me.

In the exhibition I have the impression that the meaning is not so much to be found in a single detail but that a complex machinery of references emerges.

It is a process of transformation and complexity, since I believe that reality is getting ever more complex. I do not experience reality as a unity. At this moment we have many possibilities of being here at this place. The real place, the imaginary, perhaps your mind is just leaving the room or you remember something. It is not me who is this complexity, it is reality, and I place my trust in it. I try to speak about it. The first wall in the exhibition, for instance, is the wall of titles. Each drawing on this wall is something like a possible



Installationsansichten /  
installation views  
documenta 11, 2002





*Mur ›NO IMAGE‹  
ou Croix murale  
›MAGE-LUMIÈRE‹,  
2008  
X Schichten weißer  
Dispersion auf  
Wand / x layers of  
white paint on wall  
370 x 394 cm*



*Table de la  
Configuration des  
5 SALLES + 1 SALLE  
GRATUITE, 2008  
Installationsansicht /  
installation view*

sprechen. Die erste Wand in der Ausstellung zum Beispiel ist die der Titel. **Jede Zeichnung auf dieser Wand ist so etwas wie ein möglicher Titel**, der die gesamte Ausstellung erklären könnte. Ja, es stimmt, manchmal träume ich davon, eine Maschine zu sein, eine sehr eigenartige Maschine, die die Dinge kreuzt, die analysiert, was eine Ausstellung ist. Okay, normalerweise gibt es Wände, also, ich hänge ein Bild auf. Es gibt Titel, also wird es einen Titel geben. Es ist eine Art maschinelle Ausstellung.

*Eine Maschine, die über sich selbst und ihre Übersetzungsmöglichkeiten nachdenkt?*

Ja, genau. Vielleicht nutzt diese Maschine den Aufbau der Sprache, die Zeichensetzung, den Beistrich, den Punkt. Ich denke, dass ich zwischen dem gesprochenen und dem geschriebenen Satz eine Verwirrung erzeuge. Zum Beispiel der Titel der Ausstellung »Le présent absolu« [Die Gegenwart absolut] ist unmöglich zu übersetzen, weil es im »absolument« eine Unterbrechung gibt, »Le présent absolu ment« [Die absolute Gegenwart lügt], und »ment« im Französischen »lügt« bedeutet. Die Maschine versucht wirklich logisch zu sein, aber sie lässt sehr eigenartige Verwirrungen zwischen dem Gesprochenen und dem Geschriebenen zu. Im zweiten Raum gibt es ein Einwickelpapier, auf Französisch ist das ein »emballage-cadeau« [Geschenkpapier]. Also auf Französisch kann man sagen, das »cadeau« [Geschenk] ist ein »présent« [Geschenk]. Dass alles immer in Transformation ist, und diese Transformation manchmal auch von einer Ausstellung zur nächsten geht, ist, glaube ich, ein ganz natürlicher Prozess für einen Künstler. Ein Transformationsprozess ist dann möglich, wenn du deine Arbeit an ganz unterschiedlichen Orten entwickelst, um eine Linie fortzusetzen. Ein letztes Beispiel: Das »présent«, das ich im Mai 1994 im Witte de With zeigte, mein erstes »présent«, war ein goldenes Päckchen, ein objet trouvé, das die Besucher bewegen durften, wenn die Sonne schien. Und hier, zwanzig Jahre später, gibt es ein zweites »présent«, das ist natürlich eine symbolische Geste. Ich glaube, dass die Arbeit, die ich mit Rosemarie [Schwarzwälder] begonnen habe, wichtig für mich ist. Es ist eine Weise »danke« zu sagen, »danke, dass du mich eingeladen hast, Rosemarie«. Du hast mir ein »présent« gegeben, und ich erwidere es.

*Eine Maschine kann nicht lügen, sie ist nicht dazu in der Lage. Jean-Luc Godard sagt, der Schnitt im Film ist die Lüge.*

In dieser Frage nach der Lüge liegt etwas sehr Merkwürdiges. **Es sieht so aus, als ob die Kunst nie das ist, was sie ist.** Es ist wirklich eigenartig, sobald man über die Realität zu sprechen versucht, passiert genau das Gegenteil. In England gibt es Studios, die etwa Regengeräusche für Filme machen, der wirkliche Regen klingt total unglaubwürdig. Und es ist manchmal wirklich eigenartig, denn genau so ist die Kunst. Das ganze Kino ist so, Kino ist nicht Bewegung, es ist die Illusion von Bewegung, eine totale Illusion.

*Eine Fiktion und eine Lüge.*

Bei dieser Ausstellung habe ich etwas für mich sehr Ungewohntes versucht: keine Sprache, kein Sprechen zu verwenden, als eine Art Herausforderung, einfach um zu sehen, wie die Sprache alles durchkreuzt, auch wenn es keine Schrift gibt. Vielleicht ist das vor allem eine Frage, die mich interessiert, aber ich hoffe, auch andere Leute.

**title, which could explain the entire exhibition.** Yes, it is true, sometimes I dream of being a machine, a very strange machine that traverses things, analyses what an exhibition is. Okay, normally there are walls, so I hang a picture. There are titles, that is, a title. It is a sort of machine-like exhibition.

*A machine that reflects on itself and its possibilities for translation?*

Yes, precisely. Perhaps this machine uses the structure of language, of punctuation, the comma, and the period. I think that I create confusions between the spoken and written sentence. For instance, the title of the exhibition *Le présent absolu* [The present in absolute terms] is impossible to translate, because there is a disjunction in »absolument«. »Le présent absolu ment« [The absolute present lies] and »ment« means »lies« in French. The machine really tries to be logical but it allows very strange confusion between the spoken and the written. In the second room there is wrapping paper, in French this is called »emballage-cadeau« [present wrapping paper]. So in French you could say the »cadeau« [gift] is a »présent« [present]. That everything is in flux and that this transformation sometimes also goes from one exhibition to the next is, I believe, a completely natural process for an artist. A transformation process is possible when you develop a work at very different locations to continue a line. A final example: The »présent« that I showed at Witte de With in May 1994, my first »présent«, was a golden package, an »objet trouvé«, which the visitors were allowed to move when the sun shone. And here, twenty years later, there is a second »présent«. This of course is a symbolic gesture. I believe that the work that I began with Rosemarie [Schwarzwälder] is important for me. It is a way of saying »thank you«, »Thanks for having invited me, Rosemarie«. You gave me a »present« and I reciprocate.

*A machine cannot lie. It is not capable of doing this. Jean-Luc Godard says that the cut in the film is the lie.*

In this issue of the lie there is something very strange. **It seems as if art is never really what it is.** That's really strange. As soon as you start talking about reality the opposite happens. In England there are studios that produce the sound of rain for films, the real rain sounds completely incredible. And it is sometimes really strange, since art is just like that. All of cinema is like that. Cinema is not motion. It is the illusion of movement, a total illusion.

*A fiction and a lie.*

In this exhibition I did something very unusual for me. I used no language, no speech, as a sort of challenge, simply to see how language permeates everything, even if there is no writing. Perhaps it is a question that interests me primarily, but I hope also other people.

*I often observe that in your work one form is partly »mirrored« – in a metaphorical sense – in the other form, that a line is formed that is not fixed and on which various combination possibilities emerge. The line is defined: this time, at this place. In this exhibition I try to develop the mirroring process to the absurd, to its possible limit. A wall is called *mur des présentations* [wall of presentations]. What are these presentations? I have tried to*

*Ich beobachte oft in deiner Arbeit, dass sich eine Form in der anderen – bildlich gesprochen – partiell »spiegelt«, dass sich sozusagen eine Linie bildet, die nicht festgelegt ist, und auf der sich verschiedene Möglichkeiten der Kombination aufbauen.*

Die Linie ist festgelegt: dieses Mal, an diesem Ort. Ich versuche, in dieser Ausstellung den Spiegelungsprozess bis ins Absurde zu entwickeln, bis an seine mögliche Grenze. Eine Wand heißt »mur des présentations« [Wand der Präsentationen]. Was sind diese Präsentationen? Ich habe versucht, eine Verschränkung zwischen mir selbst, der Wand und meiner Arbeit zu erzeugen. Also habe ich für das erste Blatt einen Kajal verwendet, für das zweite Lippenstift, für das dritte »links«, denn ich habe keinen Platz für »rechts«. Natürlich verwende ich »links«, das ist Teil meines Namens.

*Du konstruierst ein Fragment deines Körpers ...*

Ich habe versucht, die Idee der Überkreuzung, des Spiegels, der Repräsentation, des Doubles und der Tautologie zu entwickeln. Bei dieser Ausstellung mache ich noch etwas zum ersten Mal, nämlich eine Art Tautologie zwischen mir und meiner Arbeit herzustellen. Nur als Fragestellung, es geht dabei nicht um mich persönlich. Das Fragment hat insgesamt neun Elemente. Es gibt sieben sichtbare. Wenn du dir das Informationsblatt in der Galerie ansiehst, kannst du außerhalb des Feldes der Ausstellung »l'oeil droite« [das rechte Auge] lesen. Man sieht also nicht das Ganze, man erkennt, dass es auch noch ein »rechtes« und ein »weißes« Aquarell gibt. Diese neun Elemente sind für diesen Augenblick fixiert. **Das bin ich, an diesem Zeitpunkt meines Lebens, hier in Wien.** Es ist in dem Augenblick fixiert, in dem ich mich entscheide. Dieser Augenblick der Fixierung ist kurz, er hängt vom Licht ab, ob es Sommer ist oder nicht, er hängt von der ganzen Alchemie aus Temperatur, Raum, Licht, Menschen ab – diese Alchemie, die am Ende den Satz, die Phrasierung der Ausstellung »Le présent absolument« ergibt.

*Vielleicht ein Satz, der sich innerhalb wechselnder Bedingungen immer wieder erst formulieren muss?*

Wenn ich einen Raum zum ersten Mal besuche, ist es für mich wirklich wichtig, ihn zu verstehen. Jeder Raum hat seinen normalen Zustand. Wenn man in eine Ausstellung kommt, fängt man hier an und nicht dort ... Ich beobachte das Licht, das Tageslicht, das künstliche Licht, und versuche zu spüren, ob es ein Raum für Skulptur ist oder für Malerei. Manchmal hat ein Ort auch seine eigene Geschichte. Wenn ich in der Wohnung von Rosemarie bin, für mich ist das ein Raum zwischen Galerie und Wohnung, entscheide ich mich zum Beispiel dafür, eine Störung einzubauen mit einem blödsinnigen Tisch. Dieser Tisch in dieser Wohnung ist unmöglich, es ist ein Campingtisch. Er ist wie ein großer Fehler in der Wahl des Mobiliars. Aber es ist mein kleiner Tisch, der mir schon als Kind gehört hat. Ich war hier in Österreich während meines ersten Lebensjahres. Ich hatte diesen Tisch dann fünfzig Jahre, und schließlich habe ich ihn in die Ausstellung gestellt.

*Wenn ich es also richtig verstehe, versuchst du die Formen der Repräsentation zu verschieben. So wie bei den schon eingangs erwähnten kleinen Zeichnungen mit den Kritzeleien. Man könnte sie als einen Hinweis auf das Register der Hand verstehen. Und dann entsteht dieser prägnante und schon angesprochene Punkt, nämlich die Transformation dieser Geste in ein anderes Medium.*

create a fusion between the wall, my work and myself. For the first sheet I used kohl, for the second lipstick, for the third »left«, then I had no space for »right«. Of course, I use »links« [left], that's part of my name [linckx].

*You construct a fragment of your body...*

I tried to develop the idea of intersection, of mirroring, of representation, the double and of tautology. In this exhibition I try yet another thing that I have never done before which is a kind of postulate to find the limits of possible identification between me and my work. Only to pose a question, it's not about me personally. The fragment comprises a total of nine elements. There are seven visible ones. If you look at the gallery information sheet, you can read »l'oeil droite« [the right eye] outside of the field of the exhibition. You don't see the entire thing, you realize that there is still a »right« and a »white« watercolour. These nine elements are fixed for this moment. **That is me, at this point in my life, here in Vienna.** It is fixed at this moment in which I make a decision. This moment of fixating something is short, it depends on the light, whether it is summer or not; it depends on the alchemy of temperature, space, light, people – this alchemy that in the end determines the sentence, the phrasing of the exhibition »Le présent absolument«.

*Perhaps a phrase that has to be reformulated anew under changing conditions?*

When I visit a space for the first time it is really important for me to understand it. Each space has its normal state. When you enter an exhibition you begin here and not there ... I observe the light, the daylight, the artificial light and try to get a feel for whether it is a space for sculpture or for painting. Sometimes a space has its own history. When I am in Rosemarie's apartment, I perceive it as a space between gallery and apartment. I decided for instance to include a disturbance with a silly table. This table in this apartment is impossible; it is a foldable camping table. It is a big mistake in the selection of furnishings, but it is my small table, which belonged to me in my childhood. I spent the first year of my life here in Austria. I had this table for fifty years and then finally placed it in the exhibition.

*If I understand you correctly, you try to shift the forms of representation, just like here in the small drawings with the hatchings that I mentioned at the beginning of our conversation. You could see them as a reference to the register of the hand. And then this concise point we already addressed emerges, namely the transformation of this gesture into another medium.*

Yes. This series of drawings is the »period« on the exhibition. This »period« is real, the drawing is the real material of the film. The real thing is the drawing, the subsequent picture I can project into infinity. The projected drawing can exist in all dimensions, and if there are no walls it can continue into infinity. Thus I need a frame, that's the scale. And this is what I am trying to speak about. Something that is really complex for me, something that can be reproduced in various dimensions, it is the real space that one traverses. Room 1 has twenty steps, the second five steps. This is ineluctable. If you paint plexiglas vertically, the paint drips

Ja. Diese Reihe Zeichnungen ist der »Punkt« [Anm. d. Red.: gemeint ist das Satzzeichen] der Ausstellung. Dieser »Punkt« ist real. Die Zeichnung ist das reale Material des Films, das Bild danach kann ich bis ins Unendliche projizieren. Die projizierte Zeichnung kann in allen Größen existieren, und, wenn es keine Wände gäbe, könnte sie sich ins Unendliche fortsetzen. Also brauche ich einen »Rahmen«, das ist der Maßstab. Und darüber versuche ich zu sprechen. Eine Sache, die für mich wirklich komplex ist, verdoppelbar, in verschiedenen Dimensionen möglich, ist der reale Raum, den man durchquert. Raum 1 hat zwanzig Schritte, der zweite fünf Schritte. Das ist unausweichlich. Wenn man Plexiglas vertikal bemalt, rinnt die Farbe nach unten, das ist real. Davon bin ich total fasziniert. Und um noch einmal auf deine Eingangsfrage nach dem Konkreten zurückzukommen, der »Rahmen« kann eine Wand sein, aber auch die Schwerkraft. Wenn ich einen Stein in die Hand nehme und ihn loslasse, fällt er natürlich auf den Boden. Das ist der Grund, warum ich es »Skulptur« nenne und nicht Malerei. Ich verwende Kadmium-Pigment, das ist mein »Rahmen«. **Auch das Licht ist mein »Rahmen«, ob da ein Fenster ist, oder nicht, ob draußen die Sonne scheint ...** Für mich ist das eine sehr interessante Zeit während einer Ausstellung, weil ich weiß, dass das Licht sich dauernd ändert, nach dem Regen gibt es Sonnenschein. So habe ich zum Beispiel die Gouache mit der gelben Ecke aufgehängt. Ich habe ein Symbol benutzt, das man als Kind verwendet, man setzt den Sonnenschein in die Ecke. Warum? Das ist eigenartig.

*Ich glaube, die Form der Destabilisierung ist ein wesentlicher Teil deiner Arbeit.*

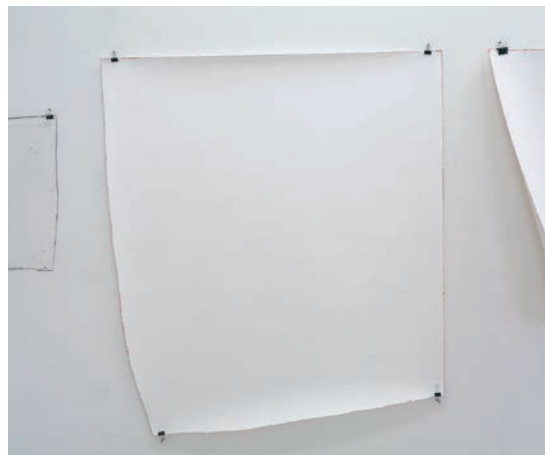
Ja, Destabilisierung ist etwas, was mich interessiert. Das ist eine Art zu leben. Von einem Objekt überrascht zu sein, von einer Situation, und auch von einem sozialen Verhalten.

*Es gibt Überlegungen innerhalb einer Theorie der politisch-ästhetischen Reflexion, ich denke da an Jacques Rancière, der davon ausgeht, dass die Auflösung konventioneller Anordnungen und Hierarchien als eine Vorform des Politischen gesehen werden kann. Würdest du dem zustimmen?*

Ja, das ist sehr politisch, weil die ganze Gesellschaft sich heute im Wesentlichen in die Gegenrichtung bewegt, der Destabilisierung gegenläufig. Alles wird immer normativer, eine schreckliche Formatierung der ganzen Gesellschaft. Es ist vielleicht eine Reaktion auf diese Formatierung, dass es notwendig ist, zu versuchen, die Dinge wie zum ersten Mal anzuschauen. Dieses Glas hier, das Papier, und von ihnen fasziniert zu sein. *(Zeigt ein Blatt Papier.)*

*Das Blatt, das du da zeigst, ist leer ...*

Was ist leer? Wir wissen nie, ob es leer oder voll ist. Für mich ist es voller Licht. Das war das erste, was ich in der Galerie installiert habe. Ich habe ein kleines Stück Papier wie dieses hier an die Wand gehängt, wie ein Chemiker, um zu verstehen wie das Licht funktioniert. Ich versuche, dem Betrachter einen Standort zu geben, ihn mit einzuschließen und ihm die Erfahrung des Raumes mitzuteilen, die ich selber hatte. Und manchmal, aber du weißt das natürlich, du bist auch Künstler, wenn man einen Raum zum ersten Mal betritt, ist er nicht leer und nicht voll. Es kann einem schwindlig werden, an einem solchen leeren-vollen Ort. Diese Erfahrung ist für mich so intensiv, dass ich versuche, sie meinem Besucher mitzugeben. Das ist der Grund, warum



*Contour  
»Diorific Plastic  
Shine – Dior,  
2008  
Papier 200 g,  
Lippenstift,  
Metallclipse /  
paper 200 g,  
lipstick, metal  
clips  
116 x 102 cm*

down, that is real. I am completely taken by this. And to return to your initial question regarding the concrete, the »frame« can be a wall, but it can also be gravity. If I take a stone in my hand and let go of it, it will of course drop to the ground. This is the reason why I call it »sculpture« and not painting. I used cadmium pigment, that is my »frame«. **Light is also my »frame«, whether there is a window or not, whether the sun is shining outside or not ...** For me it is a very interesting time, when I have an exhibition, because I know that the light changes the entire time, there is sunshine following rain. So I decided, for instance, to hang the gouache with the yellow corner. I used a symbol that one uses as a child; you place the sunshine in a corner. Why? It's strange.

*I believe that destabilization is a crucial part of your work.*

Yes. Destabilization is something that interests me. It is a way of life. I am surprised by an object, situation and also by a form of social conduct.

*There are some reflections within political-aesthetic theory, I'm thinking here of Jacques Rancière who assumes that the dissolution of conventional constellations and hierarchies also implies a political dimension. Would you also recognize this as a political process?*

Very political. All of society is basically moving in the opposite direction, contrary to destabilization. Everything is becoming increasingly normative; all of society is assuming a horrible format. It is perhaps a necessary reaction to this formatting – to try and look at things the way one did the first time. This glass here, this paper, and to be fascinated by them. *(Shows a sheet of paper)*

*The sheet that you are showing here is empty ...*

What is empty? We never know whether it is full or empty. For me it is full of light. It was the first thing I installed in the gallery. I hung a small piece of paper like this one here on the wall, like a chemist, to understand how the light worked. I try to give the observer a location, to include him/her and to convey the experience of a space that I also have had. And sometimes, and this is something that you know yourself, you are also an artist, if one enters a space for the first time, it is not empty and not full. It makes one dizzy to think of such an empty-full space. This experience for me is so intense that I try to share it with my visitor. This is the reason why collectors are so irritated sometimes. »What is she



Sammler manchmal so irritiert sind. »Was will sie? Ich habe Angst vor all dem leeren Raum.« Ich sage: »Aber ich hatte auch Angst davor, warum kann man nicht darüber sprechen?« Wir sind Menschen und haben Angst davor und sind zugleich davon angezogen.

*Wenn die Bilder und Gegenstände leer sind, wohin driftet dann die Bedeutung? An die Außenkanten, in die Zwischenräume, in die Lücken, in die Übergänge?*

Da bin ich mir nicht sicher.

*Es gibt natürlich das Licht, die Farbe des Blattes, die Imagination des Betrachters. Aber tatsächlich ist es ein leeres Blatt!*

Nein, nicht für mich. Weil ich eine Bildhauerin bin. Du sprichst über Malerei, und ich spreche über Skulptur. Es ist keine rote Farbe, es ist Lippenstift. Das Bild ist dann natürlich ein Mund, ein großer, viereckiger Mund. Aber ich weiß, worauf du hinaus willst. Du gehst davon aus, dass diese Leere, diese Stummheit, diese Abwesenheit des Bildes da ist, um an die Ränder zu gelangen. Und tatsächlich ist es mir in dieser Ausstellung wichtig, mich an den Rändern der Repräsentation zu situieren. Das heißt also, an allen symbolischen Rändern, die Galerie eingeschlossen, das Institutionelle, die Vitrine. Hinten in der Ausstellung gibt es diese riesigen Vitrinen, sie sind so groß, dass sie uns den Platz zum Stehen nehmen. Also der Rand. Ich versuche, in dieser Ausstellung nur dort zu arbeiten, wie ein Statement.

Ich habe hier eine Kritik am Phänomen der Galerie versucht. Aber es ist keine Kritik an dieser Galerie, sie ist wunderbar. Es ist ja gar keine Galerie, es ist eine Institution, ein Museum, viel mehr als eine Galerie. **Meine Ausstellung versucht, die soziale Funktion der Galerie infrage zu stellen. Künstler, die heutzutage keine Galerie haben, zählen nicht. Es ist verrückt.** Wir leben in einer verrückten Zeit. Wir brauchen eine Galerie, aber es gibt nicht so viele gute. Das ist heute ein großes Problem: die Galerie, der Kurator, der Kurator, die Galerie, sie konstruieren das ganze künstlerische Feld. Ich kenne persönlich viele fantastische Künstler, die sich diesem System verweigern, und niemand spricht über diese Künstler.

*Du zeigst Fragmente, aber du zeigst auch immer wieder, wie sie organisiert sind. Da gibt es einen starken Zusammenhang zur Wiener Tradition, weil die Avantgarde nach dem Krieg sehr unterschiedliche Sprach- und Textmodelle in einer reflexiven Kombinatorik gezeigt hat. Ein Beispiel, weil wir hier in einem Kaffeehaus sitzen: Konrad Bayer beschreibt in »der sechste sinn« eine Wahrnehmung – wie er im Kaffeehaus sitzt und vom Nachbartisch etwas hört. Jemand läutet mit einer kleinen Tischglocke. Bayer beschreibt nicht nur, dass er etwas hört, sondern auch, wie der Schall in sein Ohr eindringt, den Hammer, den Steigbügel, den Amboss aktiviert. Er beschreibt damit nicht nur die Unmittelbarkeit dieser Erfahrung, sondern auch, wie wir eine Sinneswahrnehmung gleichzeitig als einheitlich und gespalten erfahren. Die Wahrnehmung zerfällt in verschiedene Fragmente, die Dinge erscheinen in einem neuen Licht. Da sehe ich die Verbindung zu deiner Ausstellung.*

Das ist mein Thema, ja. (Lachen) Und ich würde sagen, dass ich hier anfangs, nichts anderes zu sein als eine Bildhauerin. Weil das Reale mit der Schwere kommt, mit dem Gewicht, mit dem Licht. Und wenn man diesen Moment erreicht, kann man nicht länger Maler sein, man ist Bildhauer. Um die Materialität eines Objekts zu verlieren, muss man Bildhauer sein.

after? I am scared of all this empty space.« I then say: »I, too, was afraid of it, but why can't we speak about it?« We are humans and fear it and at the same time we are attracted to it.

*When the paintings and objects are empty where does the meaning drift to? To the outer edges, to the spaces in between, to the gaps, the transitions?*

I am not so sure about that.

*There is of course the light, the colour of the sheet, the viewer's imagination. But the fact is that it's an empty sheet!*

No, not for me, because I am a sculptor. You're speaking about painting, and I'm speaking about sculpture. It is not a red colour, it is lipstick. The picture is then of course a mouth, a large, square mouth. But I know what you're trying to get at. You assume that this emptiness, this silence, this absence of the image is there to reach the edges. And indeed this exhibition is important to me, to situate myself on the fringes of representation. That is to say in all symbolic fringes, including the gallery, the institution, the showcase. In the back of the exhibition there are these huge showcases, they are so big that they take away space for standing. So it is the edge. In this exhibition I try to work only there, like making a statement.

Here I have attempted to make a critique of the phenomenon of the gallery. But it is not a critique of this very gallery, this gallery is wonderful. It is not a gallery in the strict sense; it is an institution, a museum much more than a gallery. **My exhibition tries to call into question the social function of the gallery. Artists who do not have a gallery today do not count. It's crazy.** We live in a crazy time. We need a gallery, but there are not many good ones. That is a big problem today: the gallery, the curator, the curator, the gallery, they construct the entire artistic field. I personally know a number of fantastic artists who renounce this system and nobody speaks about these artists.

*HD: You show fragments but you also show again and again how they are structured. There is a strong connection with the Viennese tradition, because the post-war avant-garde showed different linguistic and text models in a reflexive combination. One example, since we're sitting here in a café: in der sechste sinn [The Sixth Sense] Konrad Bayer describes a perception – how he is sitting in a café and hears something from a neighbouring table. Someone is ringing with a small table bell. Bayer not only describes something he hears, but also how the sound penetrates his ear, activating the hammer, the stirrup, and the incus. He thus not only describes the immediacy of this experience, but also how we experience a sensual perception as both coherent and fragmented. The perception becomes dissolved in various fragments, with everything appearing in a new light. There I see the connection to your exhibition.*

Yes, that is my subject, yes (laughs). And I would say that here I begin to be nothing else than a sculptor. Since the real occurs with gravity, with weight, with light, once you reach this moment, you can no longer be a painter, you are a sculptor. In order to relinquish the materiality of an object, you have to be a sculptor.



*Carton-titre –  
matériel original  
pour Fausse ombre,  
2008*  
Karton, Glas /  
Cardboard, glass  
8,5 x 22 cm

81



*Plate-vitrine sol  
Galerie nächst  
St. Stephan  
salle II + barres  
peintes – 3 éléments  
ou Plate-vitrine de  
sol viennois + 3 barres  
peintes, 2008*  
3 Holzstäbe /  
3 wooden staffs  
100 cm, 43 cm, 72 cm  
Laserprint, Holz,  
Glas / Laserprint,  
wood, glass  
7 x 120,5 x 86,5 cm



*Pierre traditionnelle à croixnaturelle et Poche de bronze »LaÖtzi«, 2007 Dolomit, Bronze 16 x 22 x 16 cm*

*Mètre flottant 970 mm, 2008 97 cm + 172 cm Phosphorpulver, weiße Pigmente, Leinenschnur, Nylonfaden variable Länge / Phosphor powder, white pigments, linen string, nylon thread variable length*

*Mur des Essais*



*SALLE DES ÉTUDES FONDAMENTALES ou SALLE DES OBJETS PRÉSENTS*

*Von links nach rechts / from left to right:*

*Objet contre mur – Barre d'étude ombre et lumière blanche, 2008  
Verschiedene Pigmente auf Holz, Spot  
Different pigments on wood, spot  
249 cm*

*Coin d'ombre »argile« ou Fausse Ombre, 2008  
355 x 20,5 cm*

*Mur des Titres*

Aha, jetzt wird es spannend. Okay, diese Definition akzeptiere ich.  
Ah, danke. (Lachen)

Was ich zum Schluss gerne wissen möchte, ist die Frage nach der Tradition. Die Verbindung zwischen Visualität und Sprache zieht sich sehr stark durch die belgische Tradition von René Magritte über Marcel Broodthaers bis heute. Als eine Abgrenzung davon hast du deine eigene Schrift erfunden. Fühlst du dich wohl innerhalb der belgischen Tradition, gibt sie dir eine Art Identifikationsmöglichkeit, oder versuchst du ihr zu entkommen?

In dieser Ausstellung, wenn man sehr genau hinsieht, bin ich nie »hier«, sondern immer dazwischen. Das ist ein unbequemer Ort. Ich bin nicht so stark von Broodthaers beeinflusst, ich habe zwei Väter – nicht nur einen – die sich unmöglich verbinden lassen, Vantongerloo und Broodthaers. Die Ausstellung versucht, darüber zu sprechen. Das ist eine autobiografische Ausstellung. Es ist mein fünfzigster Geburtstag, der Eröffnungstag. Die Vitrinen sind, glaube ich, viel mehr in der Haltung Vantongerloos, das Holzstück, das Plexiglas, die ganze Philosophie der Ausstellung. Stell dir eine Lösung vor, bei der man zwei Realitätsebenen hat, den Raum den man durchquert, und die Position des Raumes in der gesamten Konstellation. Ich glaube, das ist etwas, das sich Broodthaers nie hätte vorstellen können, ich bin hier sehr viel mehr Vantongerloo. Meine Geschichte ist vielleicht, dass ich zwei Väter habe und keine Mutter. (Lachen) Ich erinnere mich, als ich das erste Mal meine Handschrift in einer Ausstellung verwendete und sagte: »Unmöglich, so zu schreiben wie Magritte!«. Ich wollte einen großen, wirklich großen Titel schreiben, aber nicht so sichtbar, mit einem Bleistift. Und ich sagte: »Nein, so ist das unmöglich!« Ich entschied mich für das Gegenteil, was ich dann »Stab-Schrift« [baton-écriture] genannt habe, sehr kinästhetisch. Ich habe angefangen, eine Maschine zu sein, nicht ich. Und diese Maschine hat nie überlegt, ob das, was sie macht, gut aussieht oder nicht. Also, das Gegenteil von Magritte und Broodthaers.

Zwei Maschinen kommunizieren nicht, sie produzieren kein Missverständnis, aber deine Bilder produzieren Missverständnisse ...

Misverständnisse, was die Rezeption betrifft, ja. Gestern Abend beim Essen haben alle, bis auf einen, gesagt: »Deine Arbeit ist schwierig.« Ich höre diesen Satz sehr oft. Für mich ist das ein sehr eigenartiger Satz, denn ich versuche, die Sache sehr klar zu machen. Meine Vorstellung ist, nie unklar zu sein. Diese Art Missverstehen, ja, aber zugleich ist es nicht das Programm der Maschine. Das Programm ist, klar zu sein. Das Reale ist nicht so klar. □

JOËLLE TUERLINCKX, geboren 1958 in Brüssel. Sie lebt in Brüssel. Unter ihren jüngsten Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen sind: Le Présent Absolutement, Galerie nächst St. Stephan, Wien (2008), 64 EXPOSITIONS-MINUTE, MAMCO, Genf (2007); Stella Lohaus Galerie, Antwerpen (2006); Drawing Inventory, Drawing Center New York (2006), Riss/Lücke/Scharnier A, Galerie nächst St. Stephan, Wien, Academy. Learning from Art, MUHKA, Antwerpen (2006), Nichts, nothing, nada, rien, Schirm Kunsthalle, Frankfurt (2006), Visionair België/Belgique Visionnaire, BOZAR, Brüssel (2005), documenta 11, Kassel (2002)

HEINRICH DUNST ist Künstler und lebt in Wien.

Aha, now it's becoming interesting. Okay, I accept this definition.  
Oh, thank you. (Laughter)

What I'd like to know now in closing is the question of tradition. The connection between visuality and language strongly permeates the Belgian tradition from René Magritte to Marcel Broodthaers to the present. To delineate yourself from this you have developed your own signature, so to speak. Do you feel that you are part of this Belgian tradition? Is there a form of identification or do you try to break with it?

If you look very closely, you see that in this exhibition I am never »here«, but always in between. This is an uncomfortable place. I am not so strongly influenced by Broodthaers. I have two fathers – not just one – who are impossible to connect – Vantongerloo and Broodthaers. The exhibition tries to speak about this. It is an autobiographical exhibition. It is my fiftieth birthday, the day of the opening. I think that the showcases reflect more Vantongerloo's mindset, the piece of wood, the plexiglas, and the entire philosophy of the exhibition. Imagine a solution where you have two levels of reality, you traverse the space, and you have the position of the space in the entire constellation. I think this is something that Broodthaers never could have imagined. Here I am much more Vantongerloo. My history is perhaps that I had two fathers and no mother. (Laughter) I remember when I used my handwriting for the first time in an exhibition and said: »Impossible to write like Magritte!« Magritte and Broodthaers used characters like the ones that you have to learn in school. I wanted to write a big, really big title but one that was not so visible, using a pencil. And I said: »No in this way it's not possible!« I opted for the opposite, what I subsequently called »bar-writing« [baton-écriture], very kinaesthetic. I began to become a machine, not myself. And this machine never reflected on whether what it did looked good or not. That is to say, the opposite of Magritte and Broodthaers.

Two machines do not communicate, they do not produce a misunderstanding, but your pictures produce misunderstandings...

Misunderstandings in terms of reception, yes. Yesterday evening at dinner everyone, except for one, said: »Your work is difficult.« I often hear this sentence. For me it is a very strange sentence, since I try to make things very clear. My idea is to never be unclear. This sort of misunderstanding yes, but at the same time it is not the program of the machine. The program is to be clear. Reality is not so clear. □

JOËLLE TUERLINCKX, born in 1959 in Brussels. She lives in Brussels. Recent shows and solo shows include: Le Présent Absolutement, Galerie nächst St. Stephan, Vienna (2008), 64 EXPOSITIONS-MINUTE, MAMCO, Geneva (2007); Stella Lohaus Galerie, Antwerpen (2006); Drawing Inventory, Drawing Center New York (2006), Riss/Lücke/Scharnier A, Galerie nächst St. Stephan, Vienna, Academy. Learning from Art, MUHKA, Antwerp (2006), Nichts, nothing, nada, rien, Schirm Kunsthalle, Frankfurt (2006), Visionair België / Belgique Visionnaire, BOZAR, Brussels (2005), documenta 11, Kassel (2002)

HEINRICH DUNST is an artist and lives in Vienna.

Dank an Klaus Moseittig für die Übersetzungshilfe während des Gesprächs.  
Aus dem Französischen und Englischen von Christian Kobald