

Barbara Sturm

Einrichtung der Arbeitsgruppe

Die Größe zu den Dingen im Raum
macht jenes gross, das andere klein

Wer viel spricht, der macht es
gerne sitzend auf und in der
Gruppe.
So sprechen jene, die sich gut
kennen durch ihr Blut und
Freunde auch.

Nicht das Material, das wiederum
nur Material ist also von Bedeutung,
sondern jenes, das den Menschen
umfließt.

Nicht laut und im schrillen
Gehäus,
sondern ganz sachlich und
schlicht
und doch bereit, alles zu
nehmen und alles zuzugeben.
Sitzgruppe.

Das bedeutet
besonders
angeordnet werden
dass sie und nicht die Schrank-
schale als beherrschend im Raum erscheinen, was
mit nach rückhaltende und unauffällige Ge-
staltung der Schränke am besten erreichen lässt.

Die Anordnung in einem Raum, die
sich im wesentlichen aus der Anordnung
des Möbels ergibt, ist ein Ausdruck
des Charakters der Gruppe. Die
Anordnung der Möbel ist ein Ausdruck
des Charakters der Gruppe und
besonders des Charakters der
Anordnung der Möbel.

Im allgemeinen wird der Platz der Sitzgruppe
im Keller des Hauses sein. Der Platz am Fenster
ist der vorzuziehen. Auch die Arbeiten, die bei
Tageslicht ausgeführt werden (Schularbeiten),
benutzen diesen Platz, z. B. der Schreibtisch
unter der Schreibtische, die ihr Licht von vorn
oder von links erhalten müssen. Trotzdem muß
vermieden werden, daß der Zugang zum Fenster
von der Balkontür versperrt wird. Das kann da-
durch geschehen, daß statt eines Schreibtisches
ein hoher Schrank mit Klappe verwendet wird für
den Fall, daß beide Bereiche nicht gleichzeitig
benutzt werden. Oder der Schreibtisch wird vom
Fenster weg, eventuell an der gegenüberliegenden
Wand angeordnet, wo dann nur die künstliche
Beleuchtung gearbeitet werden kann.

Die Anordnung eines geschlossenen Möbelschreins
ist aus hygienischen und gesundheitlichen Grün-
den zwar von Vorteil, nimmt dem Raum aber viel
von seiner Bewegungsfläche. Die Entscheidung
hierüber hängt nicht nur von der Raumgröße,
sondern auch von seinen Proportionen, von der
Lage der Türen und der Stellung des Ofens ab.

Barbara Sturm

PAGES

Marginalia

While the main thrust (if one can generalize at all) of recent contemporary art practice consists of a cluster of activities that look towards social practices, collaboration or self-conscious humour, there are welcome exceptions, or respites even, to a glut of work that often simply wants to belong – almost at any cost - to one or more of these positions. I would see Barbara Sturm's work, while not averse, at times, to any of the above, is always marked off by a very particular sensibility. It is this palpable sensibility that bonds a diverse output embracing installation, videos, drawing, objects and models. Sturm's practice is 'post-⁵conceptualist' in the real sense of the word, in that there is no separation between the mental activity of imagining, or a work's physical manifestation, and the set of controls that need to be employed to navigate between the two.

This work – and it is a form of labour - on the relation between conceptual underpinning and the materiality of the image is so intense in her practice that it is clearly readable and accessible in the final articulation of the individual pieces. What also accentuates this, which Sturm stubbornly holds onto, and prematurely jettisoned by so many other artists, is an introspection; in that, to speak of art as social practice or collaboration or even its social address is always at a cost, always the source of pain: the intersection, the criss-crossing lines that form the individual's place within, their perception of, and participation in, the world and the events that inform and create it. This is, of course, never as simple as it is often presented. Objectivity (so-called) is always - however slightly - obscured by the shadow of the individual and the lines that construct and intersect them. And this underpins what is proposed by Sturm's pieces – a searing critical eye and mind, one that posits a world wrenched from its subjectivity but which finds itself inscribed again, albeit in a different register, in the object itself. It is the focus and the honing of these 'image-vehicles' – whether an abject collection of dead flies, a bespoke constructed projector, a model room, studio or gallery, or a drawing of empty spaces, 'Neanderthal fashion models', or 'hysterics' – each piece reaches out into a zone of defamiliarization or estrangement on some level: both familiar and uncomfortable. Sturm's work creates an extreme form of what we might call 'condensation' or concentration

of the image. An early example of this came in the form of an abandoned student piece. It reconstructed the soundscape of Tod Browning's 1932 *Dracula* film, recreated as a mock theatrical black space (almost as in a children's puppet theatre), which emitted light as well as sounds recorded from a screening of the film. Sturm's ironic and ramshackle sculptural object was a bizarre implosion of the classic psychoanalytical space of cinema – the 'dark envelope' where the collective spaces of social and psychological spectatorship unfold. This perhaps holds a key to some of her later explorations; concerned as they are, with scale (controllable as in a projection), distortions, or the distancing of the viewpoint or lens. This is also sensed in the miniature tableau such as *Room 11* (1998), a reconstruction of the studio at the sculpture department, Academy of Fine Arts, Vienna, before the emptying for diploma shows, where one is allowed to 'look in' to the image, but also held back from entering. Such an approach to the audience-spectator is clear in the miniature gallery project, *Galerie 1:10*, which functioned from 2001 to 2006 and still informs some of the work. Here, the collective gallery-going audience are rerouted into a one-to-one encounter with a group show that can only be optically glimpsed not physically encountered as in a normal sized gallery. Within these miniature dioramas pertinent questions were asked about the nature of the gallery and participation. *Desolation* (2006) an installed video piece for *Galerie 1:10* flings its furniture across the room in the manner of natural disaster or 'poltergeist', and with its sounds of creaking and cracking, creates an amusing parody of cinematic special effects. But Sturm's work is actually obsessed with furniture, and we find it in many guises. Furniture is a form of sculpture, and how it articulates space and functions in relation to the bodily negotiation of those spaces is of great interest to her; in this way the small rooms, cupboards, and doors always tell their own narratives, and create particular mis-en-scene. *Behind the Backalley* (2007) for example, despite its immediate humorous frisson, soon leaves an aftertaste of desecration and defilement.

If this kind of twist – a diachronic one - that plays with an immediate 'presence' or impression and then allows for its subtle transformation into something else, is also a characteristic (played out in very different ways according to the piece), then there is also a self-reflexivity at work in certain pieces. That is, a synchronic 'doubling' of its material and conceptual basis – for example, the recent *Projektor* (2007-9) piece that becomes unreal (yet functional) through its handmade enlargement. Or *Boring Walls* (2007), which features the preparation of walls for Documenta 12 itself featured on or within walls. This latter piece is in two parts: a large projection of the space surveyed by a camera mounted on a mobile cleaning unit, and a 'moving photograph' (a LCD player inserted into a still photograph) mounted within a constructed space of the walls being sanded. In the larger projection we are given access to a kind of motion through the space that becomes (with the sound of the cleaning unit) a hypnotic audio-visual interrogation of the space, with its own curious random rhythmic repetitive movement. These engagements with the public nature of spaces always hold a tension between the sense of public and private. Even *Galerie 1:10* miniaturised the social dynamic of the gallery space, the ethics of responsibility that co-exist with any sense of 'curatorship'. Elsewhere in Sturm's work we find it populated by attic rooms, bedrooms, office spaces, or studios – sometimes these are stretched or squashed, where a given space must be transformed into another. They generate overtones of the anamorphic projection; or in a recent piece, *La disco Inverse* (2009) – a studio is converted to a disco ball within a miniature glittering space (again conjuring that interface between the social, the private and the public).⁷ This leads us back to the notion of space as a kind of projection, and yet containable as an object.

Drawing is the backbone of Sturm's practice, equally as a form of thinking, imagining and grasping; or, sometimes simply for its own sake. The drawings range from the disturbing to breathtaking; a set of gouaches, for example, *Flokati with Bed* (2007)



and Flokati without Bed (2007) show Sturm's skill in rendering a kind of emotional desolation connected with an environment, a situation – the free-floating unlocatable emotional content of space even when empty, impersonal and vacated. This is how the drawings can concentrate, or condense, a whole horizon of feeling – not singular even, but as a constellation of affect. This is not far removed from, many years ago now, what Heiner Bastian, in a very beautiful passage, had written on Joseph Beuys' drawings:

Common things, below notice mostly, which suddenly take on meaning; a familiar-looking plain that sets itself in motion, scaring up a thought, leaving one wordless – having known this is to have felt one's limitations, and feeling these is to feel the need to question. Out of the few things that go deep, the very simplest usually, a field opens, full of life and everything one has lived through; and this is one's own small space, already incomparable and as big as the sky, and never, as the years pass, to be replaced by anything greater. And the world that evolves in this common yet uncommon manner is a world of images, images of worlds both inside and out, of mind in a space which is not Self, yet in which Self nevertheless has its being.

I would see Barbara Sturm's work as encapsulating this sense of introspective imaging. Even when ironic (as in Plants as Scapegoats series 2008), or in earlier more participatory pieces, her work retains a strong inscription of how the self negotiates the social, collective, condition of being-in-the-world. This is never simply a phenomenological or existential point, not a 'position' to be filled – but more a scarring; a problematic that is actually never resolved.

Minus mal minus macht?

Über ein wiederkehrendes Moment in der künstlerischen Arbeit von Barbara Sturm

I.

Korrekt?: Die ungerahmte Zeichnung eines Raumes, genauer: eines seltsam verzerrten Raumes ist da zu sehen. Der Zeichnung liegt die Optik eines sogenannten Fischauges zugrunde. Rechts neben der Zeichnung hängt ein etwas kleineres Blatt, diesmal in einem Holzrahmen präsentiert. Diese Computergraphik nun versuchte mit Hilfe verschiedener Filter den verzerrten Raum, der links zu sehen ist, wieder zu entzerren – was augenscheinlich misslang. Wenn man so will: Eine Negation der Negation tritt hier, in der Arbeitsreihe „Corrections“ (2010), auf den ästhetischen Plan, ein dialektischer Prozess also, der allerdings nicht zu dem erwünschten Ergebnis führt.¹

Der verzerrende Blick durch ein Fischauge steht in dieser Arbeitsreihe von Barbara Sturm für einen gleichsam künstlichen Blick, der eine eigene Wahrnehmung konstituiert, die „Manipulationen“ am Computer für eine Erweiterung der Möglichkeiten „Realität“ darzustellen. Insgesamt bedenken die „Corrections“ so erkenntniskritisch die für unsere Wahrnehmung charakteristische Drei(un)einigkeit von Unmittelbarkeit, Medialität und Wahrheitsanspruch. Visualität verliert dabei gewissermaßen ihre Unschuld und erweist sich als vielschichtiges Konstrukt. Auch (gerahmte) Kunst bietet da keinen Ausweg. Im Gegenteil.

II.

„Diese Umkehrung der Vorzeichen“, wie Ursula Maria Probst bereits angesichts des Projektes „NICHTS/ETWAS“ (2010) von Barbara Sturm geschrieben hat, stellt einen zentralen Moment der Arbeit der Künstlerin dar. In „NICHTS/ETWAS“ – schon der Titel benennt einen dialektischen Umschlag! – z. B. hat sie aus einer Brachfläche in Berlin unerlaubt ein Stück herausgeschnitten – nicht, um dann dort „nutzbares“ Land für Investoren bereitzustellen, sondern im Gegenteil: Das Stück Brachland wurde neben seiner Fläche angepflanzt, also auf Kosten des übrigen, vermeintlich wertvolleren Geländes – eine Frage eben auch der Ökonomie: minus mal minus macht *plus*?

¹ Das Scheitern dialektisch behaupteter Prozesse kennen wir auch in Form des Scheiterns des real existierenden Sozialismus.

Ein anderes Problemfeld für eine „Negation der Negation“ findet sich in „documenta 12/ boring walls“ (2007).² Zur Produktion des Videos der Installation wurde eine Kamera an einem von einer Reinigungskraft gesteuerten Putzwagen befestigt, der nach der Fertigstellung des provisorischen Ausstellungspavillons für die documenta 12 diesen vor dem Aufbau der Kunst abfährt. Die bei dieser im wahrsten Sinne des Wortes „Kamerafahrt“ entstandenen bewegten Bilder wurden dann auf ein Photo einer Ausstellungswand projiziert. Aufbau und Putzen sind Tätigkeiten, denen, frei nach Bertolt Brecht, im Kunstbetrieb nicht sonderlich viel Bedeutung beigemessen werden, sie werden beinahe verschwiegen, die Kunstgeschichte machen andere. Diese Negation negiert Barbara Sturm in ihrer Arbeit dadurch, dass bei ihr die Fahrt des Putzwagens zu einem integralen Bestandteil ihrer Kunstproduktion wird, die eigentlich ausgestellte Kunst aber außen vor bleibt.

III.

Mit dem Problem des Scheincharakters von Kunst setzt sich Barbara Sturm in ihrer Installation „Heiß ist der Projektor und nicht die Atmosphäre“ (2010) auseinander. Von einem Projektor – vergrößert im Maßstab 3 : 1 – wird eine gezeichnete, aus sechs Bildern bestehende Animation einer Wolke an eine Wand projiziert. Dazu erklingt als Tonspur ein die Installation beschreibendes Gedicht, dessen Text zudem im Ausstellungsraum ausgehängt ist. Das Gedicht erklingt als Loop, alle 30 Sekunden beginnt es von vorne, gleiches gilt für die gezeichnete Animation der Wolke. Eine Wolke ist also eine Wolke ist eine Wolke? Keineswegs, denn der affirmativen Aneinanderreihung frei nach Gertrude Stein stellt Barbara Sturm trotz ihrer redundanten loopartigen Wiederholung eine Reihe von Brechungen gegenüber, die vor allem den unmittelbaren Charakter von Darstellung und Inszenierung negieren. So wird in dieser Installation bewusst mit dem gebrochen, was man gemeinhin „Realismus“ nennt: Nicht nur sind die Wolken so gezeichnet, dass ihr künstlicher Charakter sofort deutlich wird, auch der Projektor verrät sich dank seiner Übergröße als gleichsam „unecht“, als speziell für die Kunst geschaffen. Und das Gedicht? Gerade dadurch, dass es beschreibt, was der Betrachter sieht, gelingt es ihm, jedweden Schein zu entlarven. „Heiß ist der Projektor und nicht die Atmosphäre“ hört und liest man da, die Negation ist also auch hier ein wichtiges Moment, denn sie rückt die konkrete Temperatur des arbeitenden, Bilder reproduzierenden Projektors in den Mittelpunkt und „nicht“ die vermeintliche Hitze der Atmosphäre, der die Wolken ihre Entstehung verdanken könnten. Es war eben doch die Zeichnerin.

IV.

Wie der Arbeit „Projected Moth“ (2010) ablesbar ist, tritt das Problem des (schönen) Scheins gerade dann auf den Plan, wenn Bewegung in das ästhetische Spiel kommt. Ein Diaprojektor mit leeren Diarahmen steht da auf einer rechteckigen Holzkonstruktion, in der ein versteckter Beamer untergebracht ist. Statt des Diaprojektors projiziert der Beamer eine gefakte Diashow an die Ausstellungswand, ein Film als vermeintliche Diashow, der Insekten zeigt, die die Künstlerin in ihrem Atelier gefunden hat. Gleichzeitig laufen, nahezu synchron zur Fake-Diashow, die leeren Diarahmen durch den Diaprojektor. Unterbrochen wird das Geschehen durch eine kurze Sequenz, die im projizierten Licht eine fliegende Motte sichtbar werden lässt. Ob diese Motte tatsächlich in dem Licht fliegt oder ob sie eine projizierte Erscheinung ist, dies ist für den Betrachter kaum auszumachen.

² Der zweite Teil des Titels erinnert an den Titel „moving walls“ von Jeppe Hein. Anders als bei Heins Arbeit aber, auch dies eine Umkehrung, bewegen sich die Wände hier nicht, sondern bleiben stehen.

Insgesamt hat Barbara Sturm mit „Projected Moth“ eine verwirrende Abfolge von diversen Umkehrungen inszeniert: Sich eigentlich Bewegendes (die toten Insekten und der als Diashow bearbeitete Film) zeigt sich stillgestellt, dann aber doch bewegt, um dann als Bewegung wiederum in Frage gestellt zu werden. Das Resultat dieser künstlerischen Operationen ist ein produktiver Schwebezustand, der, wie schon bei „Heiß ist der Projektor und nicht die Atmosphäre“, die Grenzen von Sein und Schein tendenziell offen lässt.

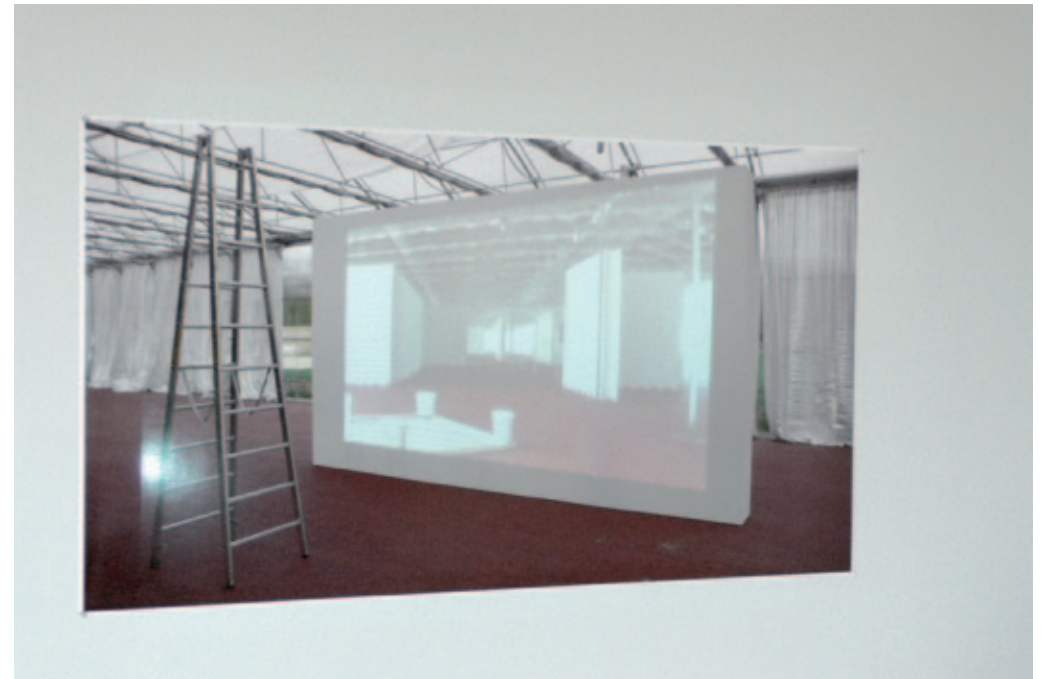
Raimar Stange, Berlin, 2011



documenta 12/boring walls I.
Foto-/Videoinstallation
Kunstverein Wolfsburg
2007



Die Produktion der beiden Medieninstallationen „Boring Walls“ entstand in direkter Reflexion auf die vorgefundenen Arbeits- und Ausstellungsbedingungen während eines Zweitjobs der Künstlerin beim Ausstellungsaufbau der documenta12. Im Bereich des Art Handling sind vorwiegend KünstlerInnen tätig, die ihren Lebensunterhalt unter anderem daraus bestreiten. Über diese begriffliche Euphemisierung, die die unterschiedlichsten Tätigkeiten im Bereich des Ausstellungsaufbaus umfasst, wird eine symbolische Aufwertung sekundärer Beteiligungen an der Peripherie des Ausstellungsbetriebes konstruiert. Faktisch wirken sich Zweit- und Drittjobs hemmend auf die eigentliche künstlerische Produktion aus. Die Überschneidung mehrerer Projekte veranlasste die Künstlerin in „Boring Walls“ mit ästhetischen Interventionen auf die ökonomischen und institutionellen Bedingungen zu reagieren. So wurden die Recherchen zum gleichzeitigen Reiseprojekt „Faulheit“ durch eine Umverteilung des Arbeitsaufwands während des documenta-Jobs möglich. Die Arbeiten zu „Boring Walls“ entstanden anlässlich der Ausstellungs-Einladung zum Thema „Faulheit“ im Kunstverein Wolfsburg als direkte Bezugnahmen auf den Job bei der documenta, wobei die Erwerbs- und Kunstproduktion einander überlappten. Die Ergebnisse des Forschungsprojektes wurden noch vor Eröffnung der documenta präsentiert. Mittels medialer Überschneidungen, Manipulationen und einem speziellen Framing von Video und Fotografie wurde das dem Ereignis der Ausstellung vorhergehende Nicht-Ereignis der Reinigungs- und Perfektionierungsarbeiten im Ausstellungspavillon von Lacaton & Vassal als Ausstellungsereignis simuliert und die unbeachteten Rahmenbedingungen ins Zentrum der Aufmerksamkeit verschoben. Monoton ist der Sound der Putzmaschine, die im Video „Boring Walls“ wie ferngesteuert die leere Halle der documenta12 abfährt – auch eine totale Automatisierung wäre denkbar. Eine hinten fixierte Kamera filmt den leeren Ausstellungspavillon aus der Perspektive der Reinigungsmaschine. Durch die Ausblendung der an den Vorbereitungsarbeiten Beteiligten treten die anonymen Raumqualitäten der temporären Ausstellungshalle in den Vordergrund. Koppelt der Titel „Boring Walls“ die Arbeit an die authentische Erfahrung der Ausgangssituation, wurden die dem Ausstellungsereignis vorhergehenden Maßnahmen neutral aufgenommen. Konträr zur ephemeren und variablen Konstruktion des Pavillons setzt die Perfektionierung des Ausstellungsdisplays Traditionen ungebrochen fort. Die Intensität der Leere des Raumes verdichtet sich durch die Projektion des während der Reinigungsarbeiten entstandenen Videos auf eine weiße Stellwand auf dem Foto von der leeren Ausstellungshalle. Die maschinellen Bewegungen und Geräusche der Putzmaschine



19



documenta 12/boring walls II.
Foto-/Videoinstallation
Kunstverein Wolfsburg
2007

verstärken diese noch. Die prosaischen physischen Voraussetzungen des eigentlichen Ereignisses überlagern sich mit den in aktuellen Ausstellungen verwendeten typischen ästhetischen Repräsentationsformen unmittelbar an der Oberfläche. In „Boring Walls“ simuliert die Künstlerin die inneren und äußeren Rahmen-Bedingungen der Vernetzung von analogen und digitalen Displays, um ihre eigenen Erfahrungen als Außenstehende einzuschleusen. Das Video der zweiten Installation, ebenso „Boring Walls“ betitelt, zeigt einen Mann in Rückenansicht, der mit einer Schleifmaschine eine Wand glättet. In Kombination mit der Fotografie von einer Wandfläche mit einem Monitor, dessen screen von Barbara Sturm ausgeschnitten wurde, um anstelle des bei der documenta gezeigten Videos das eigene auf einem LCD-Bildschirm zu präsentieren, funktioniert „Boring Walls“ als reproduktionstechnische Reflexion über Repräsentationsformen. Dabei werden die Rahmenbedingungen auf einer ästhetischen Ebene verhandelt. Beide Medieninstallationen entwickeln die Überformung und Einschreibung von Dokumentationsmaterialien in fiktive Repräsentationsformen auf der Grundlage einer prinzipiellen Vergleichbarkeit oder Austauschbarkeit von Ausstellungsbedingungen und -kontexten. Die institutionelle Kritik basiert auf der Verwertung sekundärer Arbeitsbereiche für künstlerische Produktionsformen, in den Titelungen findet sie ihren Niederschlag als monierte Langeweile. Die Künstlerin reagiert in „Boring Walls“ mit einer Doppelbödigkeit auf die Verknappungen von Kapazitäten und Möglichkeiten, indem sie die das Betriebssystem am Rande konstituierenden Komponenten für die Fingierung eines Kunstbetriebssettings benutzt, das die eigene Involvierung als sekundäre oder an eine reproduktionstechnische Nutzung gebundene vorführt und somit indirekt auf das Scheitern der institutionellen Kritik verweist.

Nicola Hirner, Wien, 2010

21



Verwendete Literatur:

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009 (Erste Auflage 1963)

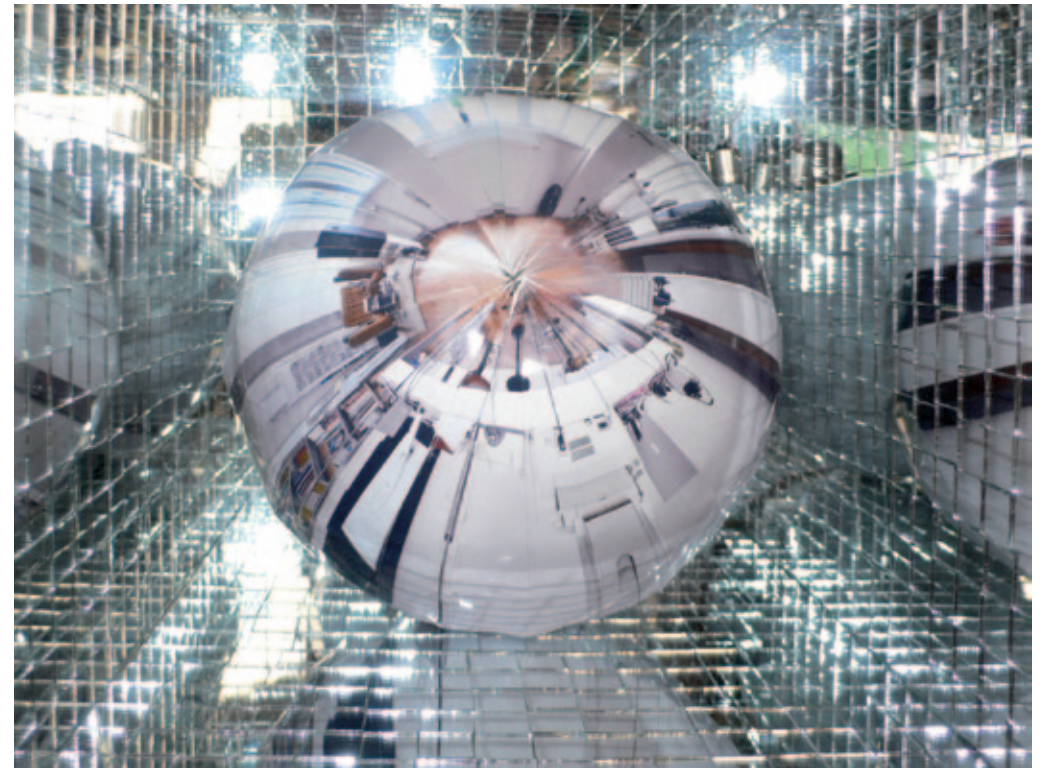
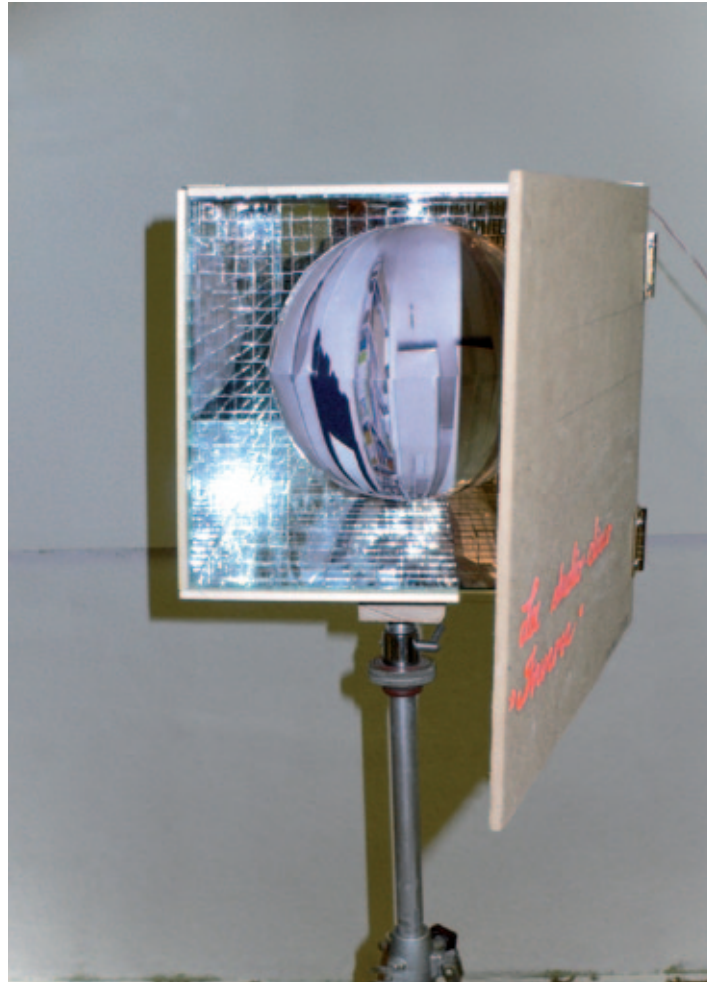
Silvia Eiblmayr (Hg.): Arbeit*. A: 'aml. – E: work, labour. F: travail. – R: trud, rabota. S: trabajo. – C: laodong, Ausstellung Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main 2005

Viola Vahrson und Hannes Böhringer (Hg.): Faulheit. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008

Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. Wilhelm Fink Verlag, München 2002

ders.: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002





25

La studio-disco INVERSE

Ein Atelier wurde vollständig abfotografiert und die Fotografie zu einer Kugel geformt.
Die Disco-Kugel wird zum Raum und der Raum zur Kugel.

The entire interior of a studio was documented in photographs; the pictures were then mounted onto a sphere. The disco ball becomes the space, and the space the ball.

2009



Bird-watcher

Foto, Video, Camcorder

Die Schautafel eines Naturlehrpfades ist als Reproduktion über dem Display eines Camcorders befestigt. Durch einen ausgeschnittenen Teil ist ein Video zu sehen, das einen Vogelbeobachter zeigt, der in einer geloopten Sequenz ca. zehn Minuten still beobachtend dasteht, ein Foto schießt und aus dem Bild geht.

A reproduction of the wall chart from a nature trail is attached to the display of a camcorder. Through a cutout, the beholder sees a looped video sequence showing a birdwatcher. He stands in silent observation for about ten minutes before taking a picture and leaving.

Ausstellungsansicht "Faulheit", Kunstverein Wolfsburg

Exhibitionview "Idleness", Kunstverein Wolfsburg

2007





31

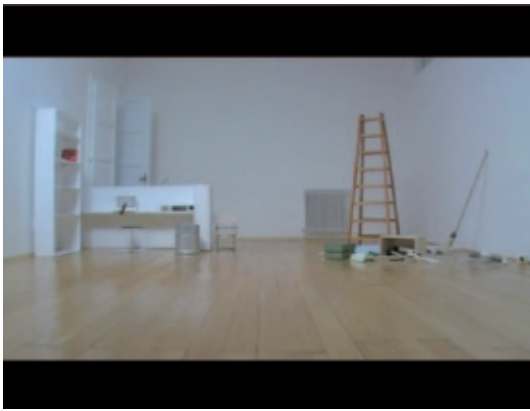


Banause / Philistine

LCD, Passepartout, Holzrahmen, Bewegungsmelder, Gezeichnete Animation mit Sound, Computerprogramm

Durch das Näherkommen des Betrachters wird die Zeichnung animiert und das gezeichnete Mädchen beschimpft den davor Stehenden als "Kunstbanause".

LCD, passepartout, wooden frame, detector, drawn animation with sound, computer program by approach of the viewer the drawing gets animated and the girl calls the viewer a philistine 2006



33

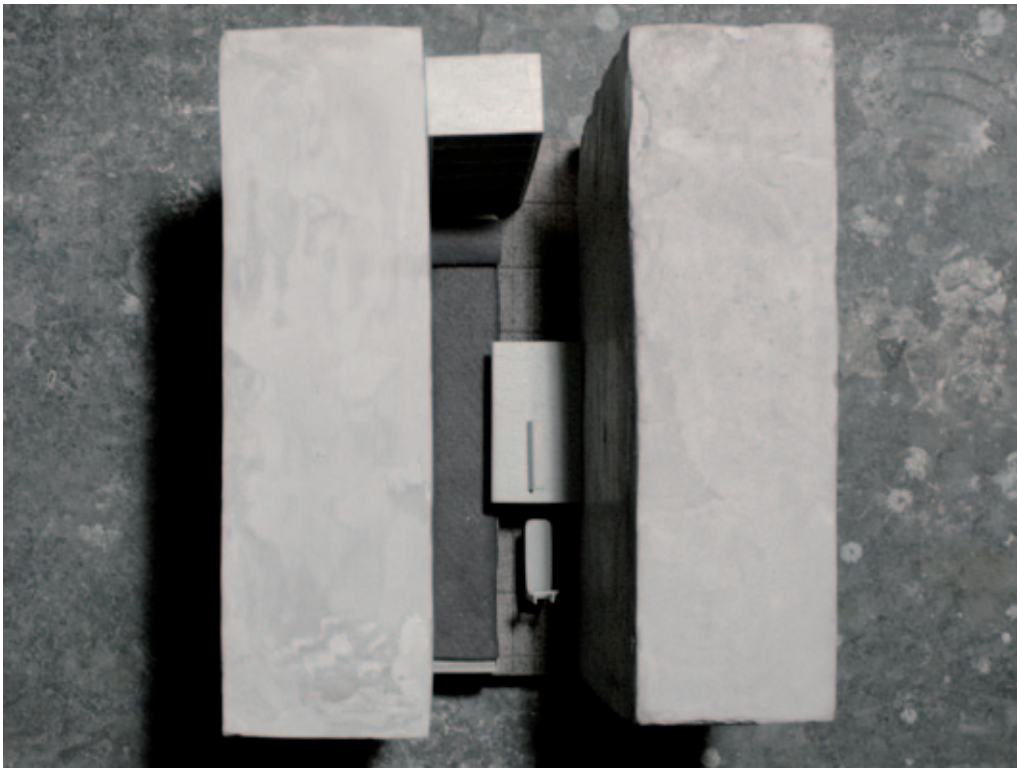
Desolation/Gallery 1:10

Video, ca. 1 min, loop

Die Galerieeinrichtung (einen Ausstellungsaufbau darstellend) bewegt sich von einer Seite zur anderen und die Wände entlang.

The gallery furniture (representing the setup of an exhibition) moves from one side to the other and along the walls.

2001-2006



35



Walls as Thick as the Room - The Room as Broad as the Walls
Um ein Drittel gequetschter Raum
The room is squashed by one third
Gipsblöcke, Beton, Balsaholz, Fimo, Filz
Plaster, concrete, balsa wood, fimo, felt
2007



Behind the Back Alley
Modell, Gipsabguss, Fimo
Model, cast, fimo
2007



39



Big Thumb

Modell für eine Installation

Model for an installation

Mit einem vergrößerten Daumen (10:1) soll Plastilin an eine Wand angebracht werden.

Hier im Modell hat der Daumen Normalgröße.

Plasticine is to be applied to a wall using an enlarged thumb (10:1). In this model, the thumb is normal-sized.

2007



41



Pflanzen als Sündenböcke / Plants as Scapegoats
 Gummibaum, geritzt
 rubbertree, carved
 2010



Spatial Concentration in the Afternoon

Fliegen, Faden

Flies, thread

Correction I-IV

Zeichnungen auf Papier und digital bearbeitete Prints. Die Originalzeichnung hängt ungerahmt neben dem digital korrigierten und gerahmten Ausdruck.

Drawings on paper and digitally manipulated prints. The original drawing, unframed, is presented next to the digitally "rectified" and framed print.

Before and after Nothing I-III

Gerahmte Tuschezeichnungen. Der Rahmen passt sich der Verzerrung an.

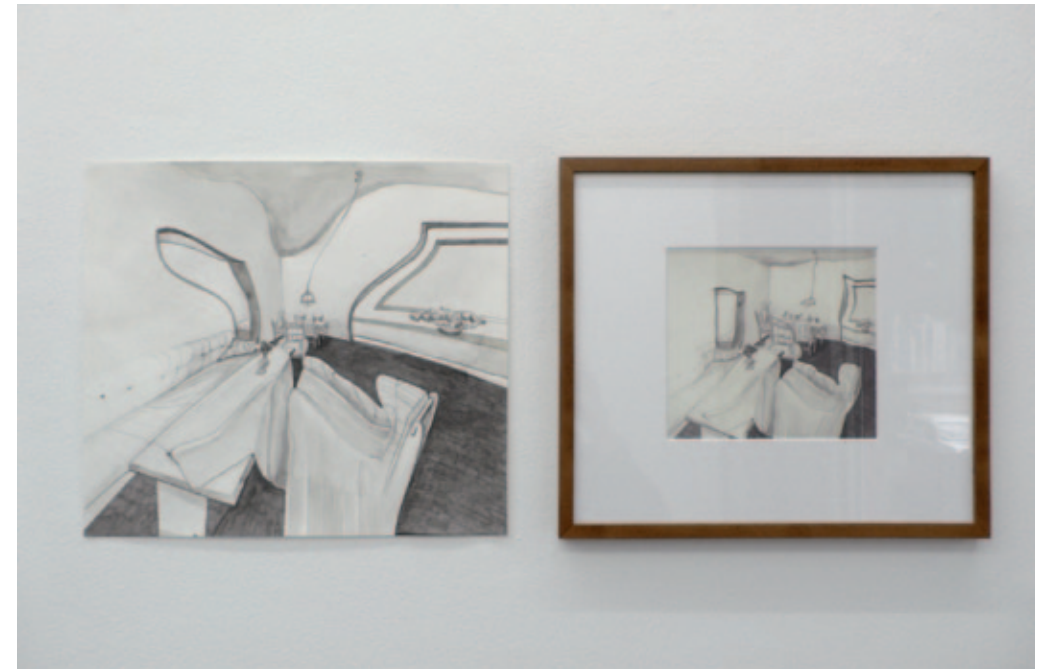
Framed ink drawings, distorted frames.

Ausstellungsansicht Galerie Gilla Lörcher, Berlin

Exhibitionview Galery Gilla Lörcher, Berlin

2010





45

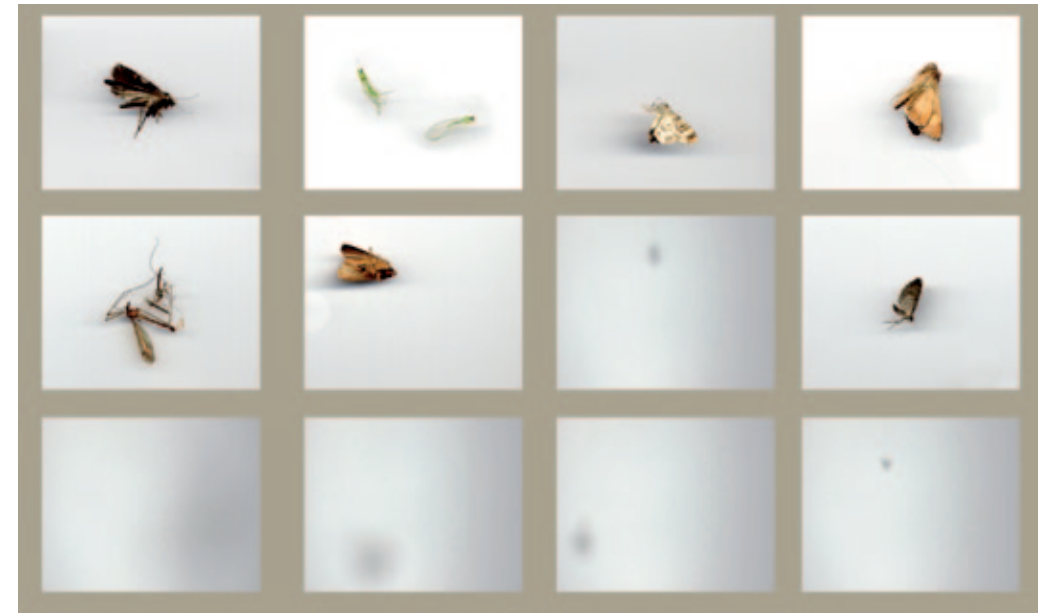
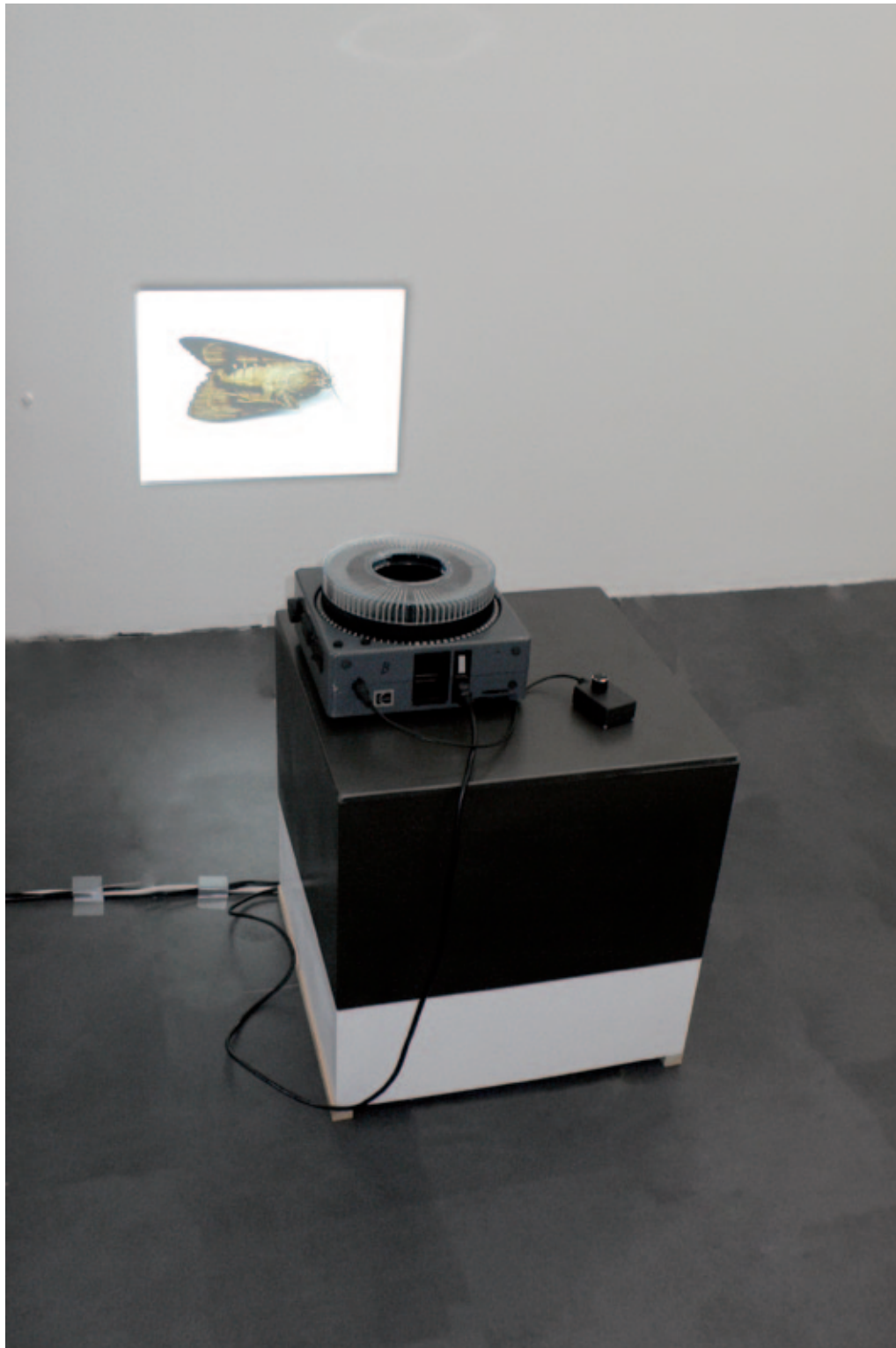
Correction III und IV
Tuschezeichnungen und gerahmter Ausdruck
Ink drawing and framed print
2010



47

Before and After Nothing I-III
Je zwei Tuschezeichnungen, gerahmt
Pairs of ink drawings, framed
2007-2010





49

Projected Moth

Holzkonstruktion, Beamer, Video, Diaprojektor, leere Diarahmen, Timer

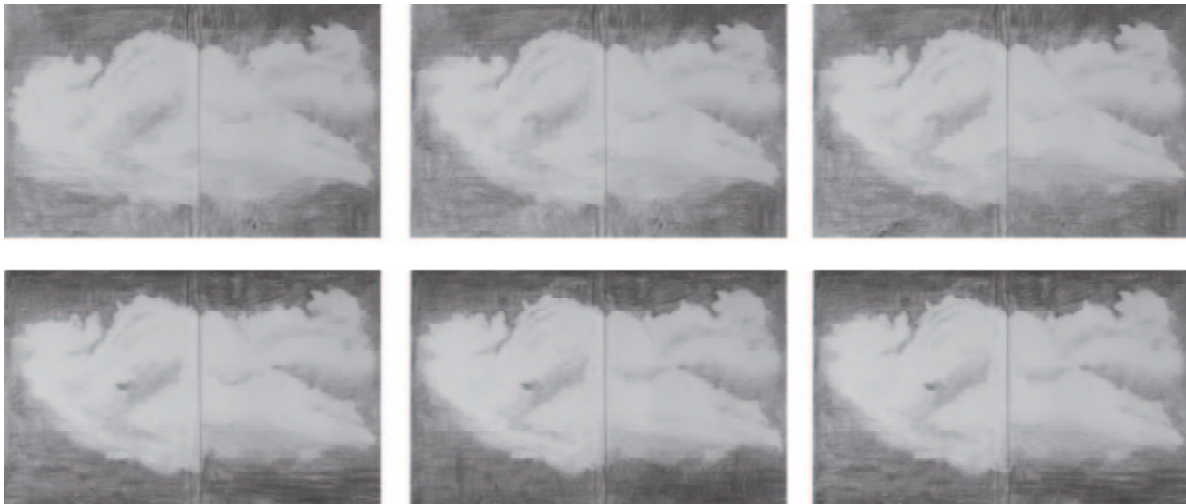
Wooden construction, beamer, video, slidprojector, emty slides, timer

Der in der Kiste versteckte Videobeamer projiziert eine Fake-Diashow mit Abbildungen von in meinem Atelier gefundenen Insekten, unterbrochen von einer kurzen Sequenz, die eine im Projektorlicht fliegende Motte suggeriert. Beinahe synchron dazu laufen die leeren Dias durch den Diaprojektor und werfen eine Lichtfläche auf die Videoprojektion.

The concealed beamer projects a fake slide show with pictures of ordinary insects found in my studio. It is interrupted by a short sequence suggesting a moth flying in the projected light. Meanwhile, the empty slides run through the slide projector almost synchronously, adding a field of light to the video projection.

2010





52

Eine Installation:

Schwül hängt die Wolke.

Einen ganzen Tag lang.

Sie bewegt sich nicht,
nur ein wenig zuckt sie
nach links und rechts.
Es sind sechs Bilder, die immer wieder
abgespielt werden.

Heiß ist der Projektor und nicht die
Atmosphäre.

Gewiss, die Vorführung ist von begrenz'ter. Dauer. aber draußen,
wenn man die Koje verlässt,
ist alles gleich.

Verwirrt suchen die Menschen,
die aus dem Projektionsraum treten,
nach einer Erklärung.

Sie lesen die Informations'tafeln,
die an den Wänden angebracht sind,
aber lesen nur den obigen Text

53





Heiß ist der Projektor und nicht die Atmosphäre / It's the Projector that's Hot and not the Atmosphere

3:1 Modell eines Diaprojektors: Holz, Beamer, Animation, Text, Voilé
3:1 model of a slideprojector: wood, beamer, animation, text, voilé
2007-2010



An Idea for an Installation / Scheisse
Beton, Polyester, Fimo, Plastilin, Glühbirne
Concrete, polyester, fimo, plasticine, light bulb
2009



Penner-Musterborte / Homeless Wallpaper
Schablonen nach Malerei
Stencils after use in painting
2007





Der Skulpturenpark Berlin_Zentrum und dessen Situation im Frühjahr 2010 – eine wild bewachsene Freifläche mitten in der Stadt, ein Kunstort, der gleichzeitig Spekulationsgelände ist, bildet den Ausgangspunkt von Barbara Sturms Projekt „NICHTS/ETWAS, das die Rolle und Funktion von Kunst im Kontext urbaner Entwicklungen hinterfragt. Der Skulpturenpark Berlin_Zentrum befindet sich auf dem Areal des ehemaligen Mauerstreifens - auf innerstädtischem Brachland. Die bis dato seit November 2006 von den Organisatoren des Skulpturenparks, dem Künstler- und Kuratorenkollektiv KUNSTrePUBLIK, realisierten Projekte reflektieren formale, funktionale, soziokulturelle, historische, urbane und gesellschaftliche Prozesse. Der Skulpturenpark als historischer Begriff wird einerseits einer permanenten Neudefinition unterzogen, andererseits findet eine Standortbestimmung von „Kunst im Öffentlichen Raum“ statt und deren Output.

Im Unterschied zu seinen Anfängen, in welchen zum Teil als Thematik die Vergangenheit des Geländes als militärisches Sperrgebiet aufgegriffen wurde, rückt nun mehr die spezifische Situation des Ortes als Spekulationsgebiet in den Fokus der künstlerischen Projekte. Unterteilt in 62 Parzellen mit verschiedenen BesitzerInnen wurde das Gelände bereits als Hundewiese, Spielplatz, Grillwiese und Parkplatz benutzt und bildet umgeben von 6 bis 8-stöckigen Wohn- und Büroblocks eine Freifläche im urbanen Ambiente. Exemplarisch entwickeln die Betreiber des Skulpturenpark Berlin_Zentrum mit KünstlerInnen und ArchitektInnen Methoden und Strategien im Umgang mit urbanen Freiflächen. Gleichzeitig verfolgen sie damit die Absicht, Modellfunktionen für andere Orte zu produzieren sowie Defizite und Notwendigkeiten aufzuzeigen. Als Gelände wird das als Skulpturenpark bespielte Areal in Teilstücken bereits von Stadtplanern, Investoren, und Spekulanten genutzt, bebaut und damit verkleinert und in seinem Aktionsradius für künstlerische Aktivitäten reduziert und eingeschränkt. Auf einem Abschnitt des 5 ha großen Geländes sind seit 2009 Baumaßnahmen im Gange. Mit dem Musterpavillon „Dolce Vita“ wird dafür geworben. Barbara Sturm konterkariert mit ihrer Intervention „NICHTS/ETWAS“ den Blickwinkel der Stadtplaner, Stadt als kommerziellen Nutzraum und Bebauungsgebiet zu definieren. Die Wahl für ihre Intervention fällt auf eine spezielle Stelle am Rand des Skulpturenpark-Areals, an dem der Gehweg neu gepflastert wurde und neue Bauten entstanden sind. Die Realisierung des Projektes - eine Ausweitung des Brachlandes um eine Fläche von ca. 2m² - gestaltete sich wider Erwarten erstaunlich unproblematisch. Gemeinsam mit einem Arbeiter von einer der umliegenden Baustellen hat Sturm die Bodenplatten geschnitten, Die dabei entstandene freie Stelle wurde mit Gras-Erde-Teilen ausgelegt und durch etwas Müll

65

in ein identisches Stück Freifläche verwandelt. Während dieser illegalen urbanen Intervention begibt sich Sturm selbst ins Outfit von Bauarbeitern, sodass der Ablauf für PassantInnen nicht weiters auffällig ist, sondern in reguläre Bauarbeiten eingebunden wirkt. Trotz subtilem Eingriff sticht diese markante Verschiebung der Grenzen zwischen Brachland und der Bepflasterung sofort ins Auge. Abgeleitet von dem Begriff eines „dysfunktionalen Freiraums“ - also einer Freifläche mitten im Stadtraum, für die es noch keine konkret definierte Funktion oder Nutzung gibt - markiert Sturm durch ihre Aktion das Potential einer individuellen Benutzbarkeit, die eine gewisse subversive Illegalität zulässt. Diese Umkehrung der Vorzeichen bewirkt eine Vielstimmigkeit, Dehierarchisierung, Erweiterung und Diversifizierung. Durch diese Versetzung wird ein Spannungsfeld produziert, mit dem Barbara Sturm polemisch auf Charakteristiken und den Genius Loci eines „Unortes“ anspielt. Abgeleitet vom Begriff Nicht-Ort des französischen Anthropologen Marc Augé bezieht sich der Begriff Unort auf suburbane Räume und Transitzonen, die sich durch einen Mangel an geschichtlichen Bezügen auszeichnen. Im Unterschied dazu ist es auf dem Areal des Skulpturenparks paradoxerweise gerade die Geschichte des Geländes als Mauerstreifen, durch die sich diese Freifläche bis dato einer mittel- oder langfristigen urbanen Definition entzog. Der Begriff des Unortes wird in diesem Zusammenhang nicht zu einer Disziplin, sondern zum Austragungsort, der gleichzeitig über das Prinzip einer Bestandsaufnahme hinausreicht. In künstlerischen Projekten vermag selbst der Ausstellungsort zu einem Unort zu werden, wie Roman Ondak anlässlich der letzten Biennale 2009 in Venedig demonstrierte. Er ließ den von ihm bespielten tschechischen und slowakischen Pavillon mit Pflanzen vom Biennale-Gelände überwuchern. Ausgehend davon, dass städteplanerisch noch nicht vordefinierte Flächen im Stadtraum als dysfunktionale Freiräume bezeichnet werden, hinfragt Barbara Sturm die damit angesprochenen Ambivalenzen. Die Veränderungen und Adaptionen, die sie durch ihre Intervention „NICHTS/ETWAS“ vornimmt, sind minimal, dennoch schneidet Sturm damit die örtliche Syntax auf. Sturm konfrontiert durch ihre Intervention mit den Dystopien der



Zwei Wochen später
two weeks later

Stadtentwicklung, lässt als Protest und Gegenreaktion erneut das Brachland in bebaute und domestizierte Zonen vordringen. Der Skulpturenpark als öffentlicher urbaner Kunstort tritt damit über in den Bewegungsraum des Urbanen.

Der dadurch ausgelöste Imagetransfer des Ortes erfährt eine Erweiterung nicht nur im örtlichen Sinn, sondern gleichzeitig im mentalen und als Metapher der dadurch entstehenden Spuren, die eine Schwellenfunktion bilden, die zwar keinen Ausnahmezustand produzieren, dennoch mit Normalitäten brechen. Eine politisch motivierte andere Art des Denkens von Raum und Räumlichkeit entsteht. Als Dazwischen markiert der so produzierte dritte Raum eine räumliche Konstellation, verhandelt einen Dualismus gegenüber Spielräumen kultureller und künstlerischer Praktiken im urbanen Raum. Dadurch verändern sich die Koordinaten in der Kartografie. Und damit markiert Sturm gleichzeitig den Konflikt- und Interaktionsraum urbaner Kunst- und Kulturbegegnungen. Frei nach Michel de Certeaus Praktiken im Raum wird der Raum hier zu einem Ort, mit dem die Künstlerin etwas macht und damit gleichzeitig eine Entgegnung gegenüber einem geometrisch durchdrungenen Urbanismus formuliert. Unser Bewusstseins- und Wahrnehmungsapparat begegnet so einer Kunstpraxis, die Risse und Lücken in bestehenden Denkmustern und Machtverhältnissen nützt. Ortsspezifisch heute zielt nicht mehr in erster Linie auf die topologischen Eigenheiten eines bestimmten Ortes ab. Nicht mehr ist der Ort der manifeste Gegenstand einer künstlerischen „Intervention“, eher ist er der spezifische Anlass einer (Re-) Aktivierung von Bedeutungsschichten, einer diskursiven Operation, wie Juliane Rebentisch in ihrer Ästhetik der Installation gegenüber dem Aspekt einer situativen Betrachtereinbeziehung ausführte. In „NICHTS/ETWAS“ findet so wie in anderen Werken von Sturm eine Verdrehung oder Verschiebung und damit auch Umnutzung von Bedeutung und Bedeutungszuschreibungen statt. Ihre Intervention markiert ein Dazwischen und bietet gleichzeitig ein Modell, um Spielräume kultureller Praktiken und instabiler urbaner Identitäten zu verhandeln. Henri Lefebvres Kritik an der dichotomen Unterscheidung zwischen einem physisch wahrgenommenen und gedachten, konstruiertem Raum, wie sie in die Modelle von Barbara Sturm einfließt, wird hier nun um die Dimension eines als Dazwischen erfahrbaren Negativraumes erweitert. Damit schafft Sturm trotz minimalem Eingriff in ihrem Projekt „NICHTS/ETWAS“ einen Schauplatz, der mehr Informationen produziert, als er zunächst enthüllt.

Künstlerische Praktiken können so durch das Agieren in erweiterten Operationsfeldern Teil einer Image-Findung urbaner Entwicklungen werden.

Ursula Maria Probst, Wien, 2010

Verwendete Literatur:

Barbara Holub: Für wen, warum und wie weiter? In: *dérive*, Kunst und urbane Entwicklung, Heft 39, Mai-September 2010, S. 5-10

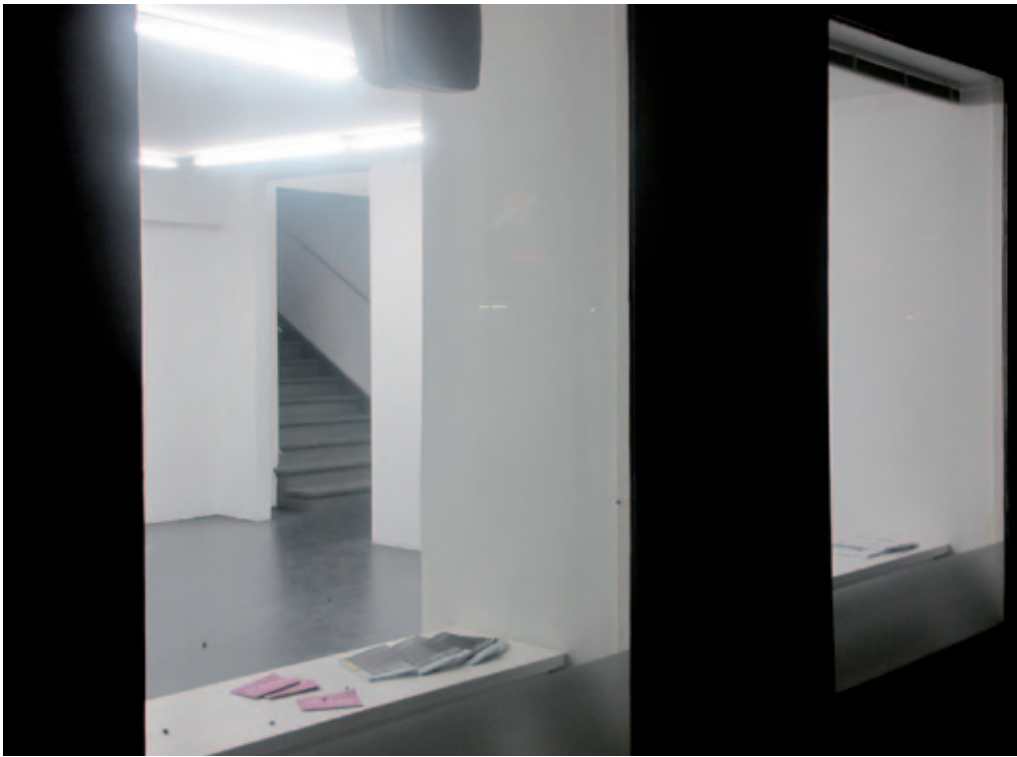
Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, aus dem Französischen von Ronald Voullié, Berlin: Mervie 1988

Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main 1994

Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003

Henri Lefebvre: *The Production of Space*, Oxford: Basil Blackwell 1974





71



Minimale Fliegeninvasion in Wiener Galerien / Minimal Fly Invasion in Vienna Galleries
An einem Nachmittag im November wurden von mir in fast jeder Galerie 30–50 gezüchtete Fleischfliegen freigelassen.
One November afternoon, I released thirty to fifty homebred flesh flies in almost every gallery 2010



73



Fast Bet

Aula der HBK Braunschweig

Die Vortragende und Mitorganisatorin des Symposiums zum Thema "Faulheit, Müßiggang" wird durch eine Wette mit mir dazu verleitet, das Burger King Menü während des Vortrages vor ca. 200 Zuhörern zu verzehren...ich verliere somit 100 EUR meines Projektgeldes.

Auditorium, Braunschweig University of Art

A bet against me leads the lecturer and co-organizer of a symposium on "Idleness" to eat her Burger King menu during her lecture before an audience of around two hundred ... and so I lose 100 of my project money.

2007

Gruppenausstellung

Barbara Sturm • Heinrike Sturm • Dr. Friedwin Sturm

Im Mittelpunkt der Gruppenausstellung im Rahmen von "emerging artists" in der Sammlung Essl steht die ca. 10.000 Dias umfassende Sammlung meiner 1999 verstorbener Großmutter. Die Dias dokumentieren in Schnappschüssen die zahlreichen Gruppenreisen, die Heinrike Sturm von ca. 1970 bis 1990 in die ganze Welt unternommen hat. Die Aufnahmen sind durchgehend beschriftet und vermitteln den schematisierenden, in Stereotypen verhafteten Blick der Reisenden. Sie lassen sich in Kategorien zusammenfassen wie "Kinder", "Eingeborene", "Folklore-Tänze", "Arbeit", "Tiere", "Straßenbild" etc. Bei der Durchsicht werden die Dias zu miniaturisierten Bruchstücken einer Welt, die eine teilweise beiläufige und teilweise klischeehaft gerichtete Kamera erzeugte. Die Reisen können so virtuell wiederholt werden. Durch die Verwendung eines fixen Weitwinkelobjektives eines einfachen Fotoapparates können Details, von denen man annehmen kann, dass sie nicht im Interesse der Reisenden standen, für einen anderen Blick zum eigentlich Interessanten werden. Ich habe aus der Masse der Aufnahmen 60 Bilder ausgewählt – meinen Blick während der "Nachreise" auf das gerichtet, das mich einerseits formal und kompositorisch interessiert; andererseits habe ich durch Zoomen und Veränderung der Farbeinstellung der gescannten Bilder Brüche sichtbar gemacht, die einen vereinheitlichenden und postkolonialen Blick als solchen offensichtlich machen. Der Maßstab der Dias und Rahmen wurde so verändert, dass aus Miniaturen, die gesammelt, geordnet und gebündelt werden können, zehnmal größere Objekte werden, die an der Wand wie Leuchtkästen befestigt sind. Einen Kontrast zu den Bildern voll folkloristischer Klischees bilden die zwischendurch auftauchenden Abbildungen der Großmutter selbst – vor diversen Sehenswürdigkeiten oder bei der Nutzung der Freizeitangebote, die bei den Gruppenreisen mit auf dem Programm standen. Durch die mondäne und eine hedonistische Lebensweise ausstrahlende Erscheinung der Großmutter bestätigen diese Fotos den Blick, der sich bei den anderen Fotos zu erkennen gibt. Heinrike Sturm wird zu einer unsympathischen, stereotypen Figur, die genauso katalogisierbar ist wie die Bewohner der bereisten Länder, die auf den Diarahmen als "echte Indianer", "Zulukinder", oder "alte Inderin" etikettiert werden. Im gezeigten Video wird die Großmutter durch ein digitales Morphing-Programm "reanimiert" und monströs durchreist sie so die Länder und die Zeit. Der Beitrag meines Vater und Heinrike Sturms Sohn ist ein Spiralheft im A4 Format, das er nach dem Tod von Heinrike Sturm zusammengestellt hat. Es war dazu gedacht, ihr Leben noch einmal zu dokumentieren und zusammenzufassen und wurde innerhalb der Familie verteilt.

Barbara Sturm, Vienna, 2002

75





77

Groupshow with Dead Grandmother

Heinrike Sturms Diaarchiv, bearbeitete und vergrößerte Dias (Day & Night Lamdaprints, Karton, Alu-Schienen, Neonröhren), Kalender, Fotoheft von Friedwin Sturm, Videoprojektion

Heinrike Sturm's slidearchive, overworked and enlarged slides (Day & Night Lamdaprints, cardboard, aluminium brackets, neon tubes), calender, folder by Friedwin Sturm, video projection
2002









83

Raum 11 / Room 11

Atelier an der Akademie der Bildenden Künste, Wien

Zustand vor dem Leerräumen für die Diplomausstellung.

Studio at the Academy of Fine Arts, Vienna, before emptying it for the degree show.

1998

Raum 11 / Room 11

Modell des Ateliers im Maßstab 1:10. Durch ein in die verschlossene Tür eingebautes Weitwinkelobjektiv kann man in das Modell blicken.

Through a wide-angle lens which was mounted into the locked door one can spy into the model.

Diplomausstellung

Degree show

1998



85

Zwischenatelier / The Studio between

Modell der Ateliertüren im Maßstab 1:10. Dahinter befindet sich ein in die Wand eingebauter Monitor. Das Video zeigt das Leerräumen des Ateliers.

Model of the studio doors on a scale of 1:10. Behind the doors there is a monitor built into the wall. The video shows the emptying of the studio.

Diplomausstellung

Degree show

1998



Changing one Plant into Another
Baum/Blatt, geschnitten
tree/leave, cut
2011



89

Illiterates, as my Grandmother saw Them,
Foto, Plexiglas, Holz, Scheinwerfer
Foto, plexiglass, wood, headlight
1978 und 2011





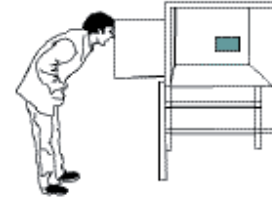
91



Playing Schönberg to a Rave
 Rave, zwei Lautsprecherboxen, Sound
 rave, two loudspeakers, sound
 2011

Playing Schönberg to a Rave beschäftigt sich mit einer Menschenansammlung bei einer wilden Raveparty, die ich mit Schönbergs Musik aus großen Lautsprechern direkt aus meinem Atelier überspielt bzw. akustisch überlagere. Das Video ist teils Dokumentation und teils Überzeichnung durch Zeitmanipulation. Die monotone Bewegung des Raveanzes wird durch eine manipulative Videotechnik, bei der die Filmzeit an den Sound angepasst wird, zu einer erhabenen Bewegung. Dabei geht es um eine Umkehrung des subversiv Gemeinten. Die Vereinnahmung eines Ortes durch ein spontanes unangemeldetes Rave und dessen Brechung durch ein Musikstück, das als E-Musik eingestuft wird, aber zu seiner Zeit quasi Skandalmusik war (Arnold Schönberg, Kammer-sinfonie Nr. 1 E-dur op. 9/ von 1906).

Playing Schönberg to a Rave
 an illegal Rave, taking place in front of my studio, which is facing a wasteland at the Spree in Berlin, is disturbed by me. By two huge loudspeakers Arnold Schoenberg's Sinfony no.1 is trying to over-tone the monotone party sound. The video is a resulting documentation - partly manipulated by a change of duration. The repetitive and posing movements of the dancers are thus transformed into a sublime ballet. The subversive character of the event (occupying a public space without permission) is traversed by a classical piece of music which - performed in 1913 in Vienna - was considered as scandalous.



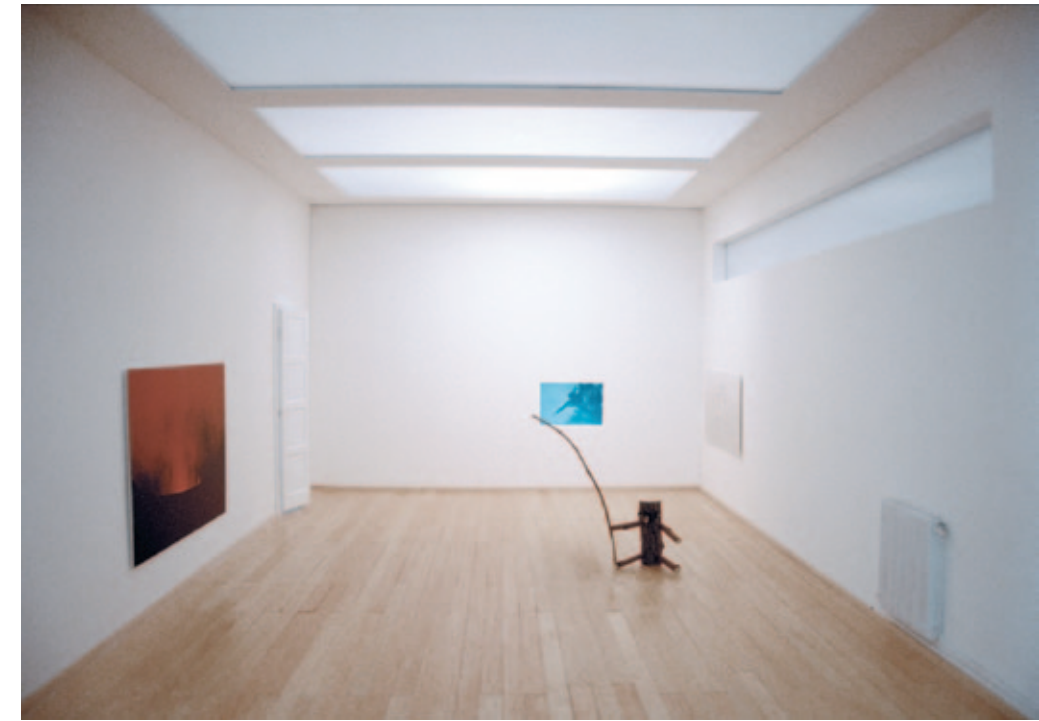
Die Galerie 1:10 – ein Modell einer fiktiven Galerie im Maßstab 1:10 – funktionierte als transportabler und bespielbarer Ausstellungsraum.

Arbeiten vorhergehender Ausstellungen wurden im angefügten Depot im Zustand ihrer Lagerung ausgestellt.

Als virtueller Raum wurde sie durch das Eindringen in den Kunstbetrieb/-markt und damit in ökonomische Zusammenhänge zum Realraum, Kunstobjekt und Ausstellungsraum in einem.

Der Kunstmarkt war somit Teil der Skulptur Galerie 1:10 und nicht umgekehrt.

Gallery 1:10 – the model of a fictional gallery at a scale of 1:10 – functioned as a movable exhibition space for various shows. Works from previous exhibitions were shown as they would be stored in the attached depot. As a virtual space that intervened in the world and business of art, and hence in economic structures, the gallery became a real space, an art object, and an exhibition space at once. As a consequence, the art market was part of the sculpture Gallery 1:10, rather than the reverse.



Galerie 1:10
Artfair Vienna, Salzburger Kunstverein
mit / with
Iris Andraschek, Regula Dettwiler, Anita Fricke, Christian Konzett, Sabine Marte
2001

Galerie 1:10
Knoll Galéria Budapest
mit / with
Balázs Beöthy, Gábor Gerhes, Andrea Schneemeier, Dezső Szabó
2002



97



Galerie 1:10
 Kunstraum Innsbruck / Projektraum, Innsbruck, AT
 mit / with
 Balázs Beöthy, Eike Berg, Andrea Schneemeier, Dezső Szabó
 2002

Galerie 1:10
 ARTFORUM Berlin
 4m² wurden angemietet / 4m² were rented
 mit / with
 Balázs Beöthy, Eike Berg, Sabine Heine, Friederike Klotz, Dezső Szabó
 2002



Galerie 1:10
 Modellierte Wirklichkeiten, Landesgalerie Linz
 mit / with
 Manfred Grübl, Friederike Klotz, Hans Schabus
 2003



99



Galerie 1:10
 Galerie Air de Paris, Paris
 mit / with
 Stéphane Dafflon, Hans Hemmert, Mirjam Kuitenbrouwer, Alena Meier,
 Petra Mrzyk + Jean-François Moriceau
 2003



101

Galerie 1:10

Guestroom, Heeresbäckerei / Loop, Berlin

mit / with

Stéphane Dafflon, Hans Hemmert, Mirjam Kuitenbrouwer, Alena Meier,

Petra Mrzyk + Jean-François Moriceau

guestroom:

Gert Bendel, Dietmar Fleischer, Annette Gödde, Heidi Sill, Markus Strieder,

Vanessa Wood, Dominic Wood

2004

Lageraum 1:10 / storage 1:10

Die Arbeiten der vorigen Ausstellungen sind im Zustand ihrer Lagerung ausgestellt

Works from former shows are on display as they are stored

Arbeiten von (v.l.n.r.) / works by (from left to right)

Iris Andraschek, Regula Dettwiler, Gábor Gerhes, Christian Konzett, Friederike Klotz, Balázs Beöthy, Dezső Szabó



103

Galerie 1:10, guestroom 1:10

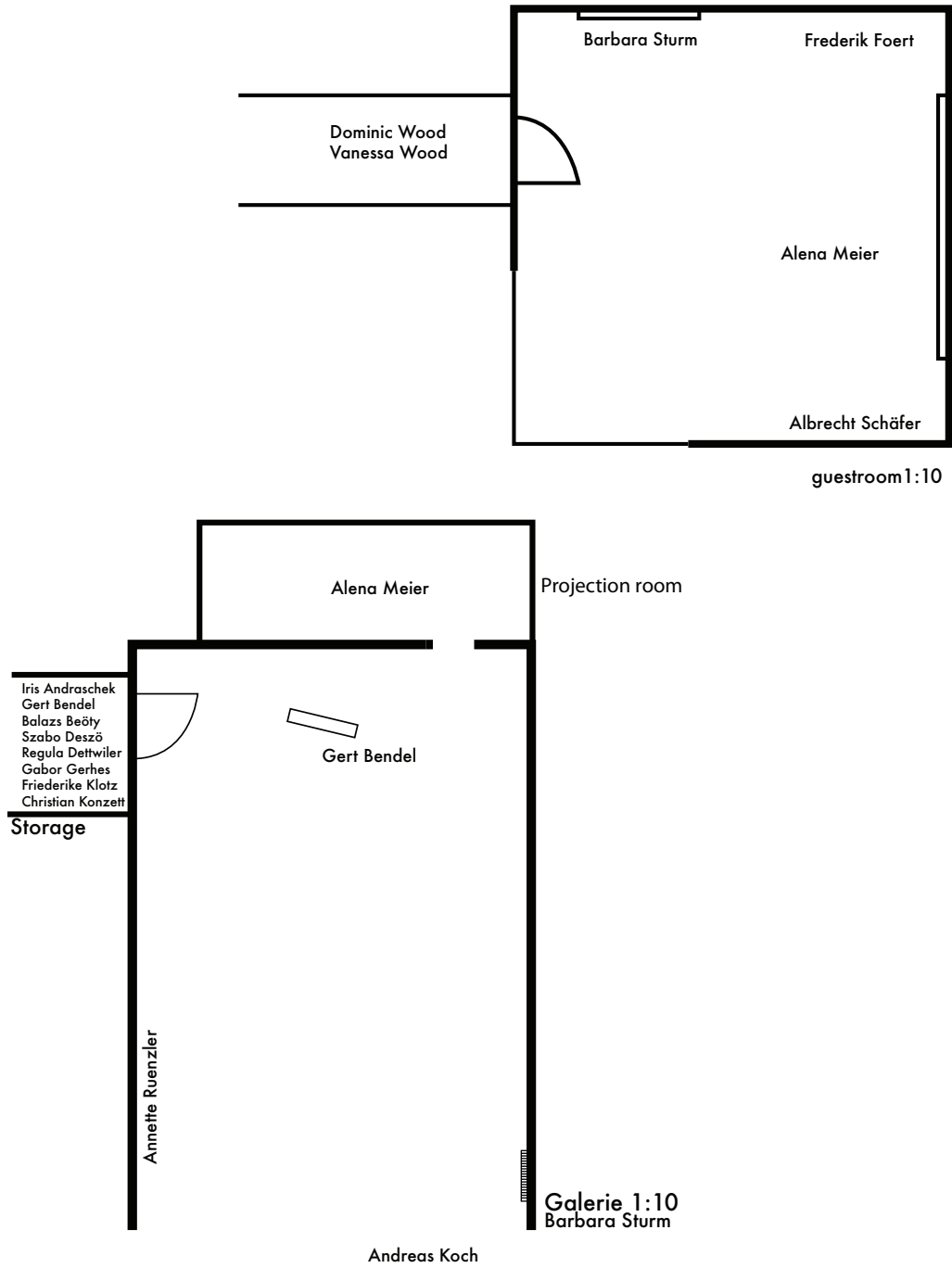
hotspots, Sammlung Essl, Klosterneuburg, AT

mit / with

Gert Bendel, Frederik Foert, Andreas Koch, Alena Meier, Annette Ruenzler,

Albrecht Schäfer, Barbara Sturm, Dominic Wood, Vanessa Wood

2005



105



Galerie 1:10, guestroom 1:10
 hotspots, Sammlung Essl, Klosterneuburg, AT
 mit / with
 Gert Bendel, Frederik Foert, Andreas Koch, Alena Meier, Annette Ruenzler,
 Albrecht Schäfer, Barbara Sturm, Dominic Wood, Vanessa Wood
 2005