WAVE OFF

ANNEGRET BLEISTEINER

WAVE OFF

ANNEGRET BLEISTEINER

INHALT

3 VORWORT ANETTE FRANKENBERGER

4 WAVE OFF CORNELIA OSSWALD-HOFFMANN

13 WELLEN-FLIEGER ERNO VROONEN

14 EINE KUNST AUF VERSCHIEDENEN TERRITORIEN PETER V. BRINKEMPER

16 ABBILDUNGEN

62 WAVE OFF CORNELIA OSSWALD-HOFFMANN

69 ART ON VARIOUS TERRITORIES PETER V. BRINKEMPER

70 WERKVERZEICHNIS

71 BIOGRAPHIE

72 IMPRESSUM

Für Julian Johann und Clemens Karl

VORWORT

ANETTE FRANKENBERGER

Mit der Ausstellung WAVE OFF präsentiert der Kunstbunker Tumulka die erste umfassende Einzelausstellung der Künstlerin Annegret Bleisteiner. Sie fasst beinahe sieben Jahre und die verschiedenen Phasen der Entwicklung Annegret Bleisteiners Kunst zusammen und das an einem Ort, der in seiner Abgeschlossenheit die Beschäftigung des Künstlers mit seinem eigenen Werk geradezu herausfordert.

Als ungewöhnlicher Ort für Kunst stellt der Hochbunker eine Ausstellungsinstitution dar, die aus dem Münchner Kulturleben nicht mehr wegzudenken ist: Seit 1993 präsentiert der Kunstbunker Tumulka Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, ist er Plattform für experimentelle Gegenwartskunst und spürt jungen künstlerischen Positionen nach.

Gebaut als Ort der absoluten Reduktion des Menschseins, gibt der Kunstbunker Tumulka heute einer künstlerischen Vielfalt Raum, bietet dem Besucher in dieser rauen Umgebung die Möglichkeit, sich ganz dicht und unmittelbar mit der Kunst auseinanderzusetzen. Eine neue Dimension von Zeit und Raum erschließt sich in den hermetischen fensterlosen Räumen, die die Geräusche der umgebenden Stadtlandschaft schlucken und auflösen.

Die Kunst muss sich in diesen Räumen behaupten. Annegret Bleisteiner gelingt das mit ihren Arbeiten auf erstaunlich spielerische und ironische Weise. Selbstbewusst schafft sie mit ihren Installationen, Videos und Bildern in den verschlossenen Bunkerräumen eigene Dimensionen.

Annegret Bleisteiners Anfänge liegen in der Malerei. In ihren frühen Arbeiten, die auf flächigen Farbfeldern aufbauen und teilweise florale Elemente integrieren, stellt sie ihren virtuosen Umgang mit Farbe, Fläche und Form unter Beweis.

In der kongenialen Zusammenarbeit mit der Künstlerin Heidrun Waadt als Künstler-Duo „Kitchnapping“ (ab 2000) beginnt eine völlig neue Phase ihrer künstlerischen Arbeit. Bleisteiner und Waadt bauen banale Alltagsgegenstände aus Plastik in Installationen, Videoarbeiten und Performances ein. Mit dem Konsummaterial unserer Zeit, Plastik, und in den schrillen Bonbon-Farben unserer knallig bunten Werbewelt stellen die beiden Künstlerinnen das Bild der Frau an Heim und Herd komplett auf den Kopf. Ganz im Sinne der amerikanischen feministischen Kunstszene wird dieses Bild nicht nur aufgebrochen und ironisiert, sondern als Angriff aufs Auge des Betrachters inszeniert.

Die Stickbilder von Annegret Bleisteiner markieren den Übergang aus der Zeit von „Kitchnapping“ in ihre persönliche installative Phase. Teilweise entstanden während eines Stipendiums auf dem Künstlergut Proesitz, wandelten sich die Stickbilder von Wänden bedeckenden Installationen zu den „Tafeln der Gefühle“: Zunächst wie bei einem Picknick auf den Boden gelegt, später als Tafel arrangiert, stehen die Bildtafeln, mit Stoff bespannt und mit Plastikgegenständen bestickt für ein existentielles Gefühl unseres Menschseins.

Kennen und schätzen gelernt haben wir Annegret Bleisteiners Arbeit in der zentral wichtigen Gruppenausstellung „Paradies im Bunker“ (2004), die internationalen Künstlerinnen und Künstlern im Kunstbunker Tumulka zeigte. 30 Künstlerinnen und Künstler entwarfen Konzepte und Vorstellungen zum Paradies – von romantischen Illusionen bis hin zu ironischen Verzerrungen des arg strapazierten Wunschbildes. Annegret Bleisteiner zeigte dabei ihre Installation „Home-Made Utopia“, die die Grundlage für ihre großflächigen Stickbilder an Wand und Tisch darstellt.

In ihren jüngsten Arbeiten kehrt Annegret Bleisteiner zur Malerei zurück. In den grauen, nebulös gehaltenen Ölbildern schafft sie durch Schichtungen irrationale Räume, thematisiert Traumbilder, den Zustand zwischen Wachsein, Traum und Schlaf. Diese ruhigen Bilder zeugen nicht nur von ihrem handwerklich perfekten Umgang mit Zeichnung und Malerei, Annegret Bleisteiner wendet sich nun ganz ab von der schrill-bunten „Kitchnapping“-Phase.

Mit der Installation „Übung in der vierten Dimension“ gelingt Annegret Bleisteiner eine klare Verbindung ihrer eigenen, sehr unterschiedlichen Schaffensphasen. Die banale Alltäglichkeit einer Turnmatte bezogen auf die Überlegung des Menschen, über seine eigene Begrenztheit in Raum und Zeit hinauszuwachsen, setzt da ein deutliches Zeichen.

WAVE OFF

CORNELIA OSSWALD-HOFFMANN

Behaupten wir mal, dass die Welt einem dialektischen Prinzip entsprungen sei. Dass sie in ihm festsitze und den Ausgang zur Synthese hin nicht fände. Und selbst wenn, dass es noch eine vierte Möglichkeit gäbe, dass sich ein Spalt auftun könnte zwischen These, Antithese und Synthese. Eine vertikale Traumebene, eine Übung in der vierten Dimension? Der Turner bleibt im Flug stehen – kein Problem! – lassen wir einfach die Dimension Zeit weg. Oder erhöhen wir im freien Fall so lange den Luftwiderstand, bis der Fallschirmspringer in der Luft steht. Nach dem exit keine Landung in der drop zone. Alles bleibt in der Luft hängen.

Annegret Bleisteiners Arbeiten halten inne, gefrieren Zeiträume, schichten Zeitscheiben hintereinander. Es ist die Zeit vor dem „wave off". Bis zu ihm stürzt sich in einer rasanten Fahrt eine Lawine von Begriffen, Wörtern, Gegensätzen, Bildthemen und -formen nach unten. Erst wenn das Gleichgewicht zwischen Fallgeschwindigkeit und Luftwiderstand erreicht ist, tritt Ruhe ein. Die Lage stabilisiert sich für einen kurzen Augenblick, für die Zeit bis zum „wave off", der den Freifall bremst und die sichere Landung einleitet.

DIE „VERTIKALE TRAUMEBENE" (S. 34–37)

Langsam atmet der Ventilator im Luftbett, treibt die Träume der Schlafenden voran. Summend begrüßt er den Besucher gleich am Eingang, nimmt ihn mit auf die Reise in eine andere Dimension. Die hintere Wand des Raumes füllt ein blaues Luftbett, dessen strahlende Textiloptik durch die eingebauten Ventilatoren auf Spannung gehalten wird. Der monotone, gleichförmige Ton schläfert den Betrachter ein, rhythmisiert die Realzeit, lässt sie in einem friedlichen „Zeit-all-over" verschwinden. Wenn man den Bunker betritt, begibt man sich in eine besondere Zone, in einen besonderen Raum fern von Alltag und Zeit, in einen Raum, der durch Stille und ein anderes Mikroklima geprägt ist, der den kühlen Charme eines Eisschrankes verbreitet. In ihm herrschen andere Regeln. Der Betrachter kann zur Ruhe kommen, sich ganz auf sich selbst konzentrieren, seine lineare Zeit ablegen und in die runde rhythmische Zeit des Schlafes mit offenen Augen einschwenken.

Im strengsten Gegensatz zur Kälte und Lebensfeindlichkeit des Bunkers verbreitet die fröhliche Farbigkeit des Luftbettes eine heitere, duftige Sommerfrische, ein Versprechen von ausgelassenem Planschen im nahen Badesee, eine Heiterkeit und Ironie, vorangetrieben durch das Ventilatorengeräusch, das wie ein Wind die Matratze über den See bläst. Immer ist sie prall gefüllt und startbereit, noch bereiter als jede andere Luftmatratze, denn die Optik täuscht, dieses ist kein einmal aufgeblasenes geschlossenes System, das im Laufe des Tages nachgibt, sondern das Produkt einer täuschend echten Luftwerbung, die mit einem undichten System arbeitet. An den Nähten der Matratze entweicht die Luft ständig und wird vom Ventilator wieder nachgeblasen, so dass die Matratze immer prall gefüllt ist. Die Matratze atmet, ruhig, gleichmäßig, gleichförmig, fehlerfrei, macht es dem Schlafenden vor, traumlos, aber mechanisch perfekt. Noch ist es aber ein Schlaf auf Abruf, denn das Luftbett liegt nicht am Boden, sondern steht an der Wand und wartet auf seinen Benutzer. Den führt es über seine senkrechten Rillen nach oben, nach draußen, weg von der hermetischen Geschlossenheit des Raumes. Als könnte es mit seiner Luftig- und Leichtigkeit gegen die indoktrinierte Stabilität und Unzerstörbarkeit des Raumes angehen. Das aber muss ein Akt der Vergeblichkeit bleiben, ein „was-wäre-wenn-Akt", eine fleischgewordene Phantasie, eine vertikale Traumebene. Denn nur im Kopf und auch nur, wenn dessen logische Seite ausgeschaltet ist, kann der hermetische Raum des Bunkers verlassen werden, kann das Luftbett aktiv werden. Lässt der Betrachter den Traum zu, so treibt es den einen über den See, dem anderen verspricht es die erholsame Ruhe des Schlafes, der dritte gar will sich wie auf einem fliegenden Teppich in neue Abenteuer fern der Realität stürzen. Die Luftmatratze, an der Wand aufgestellt, birgt das Versprechen einer fernen Karibikinsel, von Sonnenschein, Wasser und Strand, vom Ausstieg aus dem zermürbenden Alltag, von Feiertagslaune und Entspannung. Sie ist das Zeichen eines Versprechens der Befriedigung von Bedürfnissen nach Ruhe und Stressfreiheit – ein echtes Werbeversprechen aus dem TUI-Katalog?

Schauen wir zurück in die Kunst. Annegret Bleisteiner ist Malerin. Als Bild könnte das Luftbett ein großes blaues Monochrom sein, eine dreidimensional atmende Farbfeldmalerei, deren Fläche gestaltet ist durch die senkrechten Grate. Das Blau beherrscht den Raum, strahlt über die Wände aus, sammelt mit seiner beruhigenden Kühle die Gedanken und Blicke des Betrachters, schwingt ihn in die Ruhe der Übergangszone ein. Die Himmelsfarbe reinigt die wirren Gedanken des Alltags. Und doch – da ist kein Bild, eher etwas wie ein „ready-made", aber ein falsches „ready-made", denn anders als Duchamp, der seine „ready-mades" fertig vorfand und auswählte, ist dieses Luftbett nicht der Sommerabteilung eines Sporthauses oder den Regalen eines Supermarktes entnommen, nein es wurde speziell für diesen Raum hergestellt, aber nicht von der Künstlerin, sondern von einer Firma für „Luftwerbung". Ein beauftragtes „ready-made" also, Duchamp hätte seine Freude daran; eine Skulptur, die sich als „ready-made" tarnt. Und zugleich auch keine Skulptur, sondern eine leere Werbehülle, die sich immer wieder zu etwas aufbläst, was sie nicht ist. Die eine Fülle vorgibt, die sich sofort verflüchtigt, schaltet man den Strom ab. Kaum ein anderes Objekt scheint auffindbar, das die Leere hinter der Oberfläche eines Werbeversprechens besser symbolisiert als dieses. Sieht man hinter die Hülle endet jede Illusion, wird ein Traum entzaubert. In der Ausstellung im Bunker wird das Werbeobjekt zur Groteske, denn nicht nur, dass gerade die „Luftwerbung" an den Außenraum gebunden ist, sondern auch, dass dessen Werbeversprechen ins Leere läuft. Vergessen wir hier aber nicht, dass das Luftbett kein „ready-made"

ist, nie hat es irgendeiner Werbung gedient, nie war es für eine reale Benutzung vorgesehen. Wäre es ein „ready-made“ würde es mit seinem Kontext seine Funktion verlieren, würde als solches sinnlos, sinnentleert, offen für neue Inhalte. So wird das Objekt, das aus der Welt der praktischen Werbemittel stammt, durch die Kunst zum Zeichen stilisiert. Jetzt thematisiert es die Sehnsüchte des Betrachters, mit denen die Werbestrategie jenseits eines konkreten Werbeversprechens arbeitet: das Versprechen einer Freiheit des Schwebens über den Wolken fern von Zeit und Raum. Doch die Symbiose geht noch weiter, es wird nicht nur eine Form aus der Werbung übernommen, sondern auch ihre Inhalte von der Kunst gestohlen. Hier spätestens stellt sich die Frage, ob die Arbeit Annegret Bleisteiners wirklich eine aufklärerische Arbeit ist, die die Strategien der Werbung offenlegen will. Lässt man der Werbung die Luft aus, verschwindet auch das Kunstwerk. Es ist parasitär an sie gebunden. Ein Verhältnis hat sich verkehrt, nicht mehr die Werbung wildert in den ästhetischen und theoretischen Strategien der Kunst, sondern das Kunstwerk verarbeitet diese, nützt sie als Material, nimmt sie als Gegebenheit, als starres Versatzstück. Jedes Zeichen eine Sehnsucht, nebeneinandergelegt werden sie zu einer Patchworkdecke der Gefühle vernäht, zu einem Panorama des Träumens angeordnet.

Doch das ist nur die eine Seite der vertikalen Traumebene. Betritt der Betrachter den Raum, gewinnt das Ventilatorengeräusch an Dreidimensionalität, wird verstärkt durch ein ähnliches Summen der beiden Flachbildschirme, die über Eck miteinander kommunizierend an den Wänden der Matratze sich gegenüber hängen. Auf beiden Monitoren läuft das gleiche Video zeitversetzt in einem Loop von 10 Minuten. Es beginnt und endet mit einem 360°-Schwenk über eine landwirtschaftlich geprägte „Allerweltslandschaft“: zeigt den Ort, von dem alles ausgeht, unsere runde Erde. Ist der Kreis geschlossen, sinkt das Panorama langsam nach unten weg, wandert in einen schmalen Streifen am unteren Bildrand und dreht sich dort während des ganzen Videos weiter, bis es sich an dessen Ende wieder vergrößert und das ganze Bild erneut füllt. Das Absinken des Panoramas ist der Auftakt für einen komplexen Aufbau von einzelnen, sich überlagernden Bildschichten. Es beginnt mit dem Kopf einer Schlafenden, der zunehmend durchbrochen wird von den Aufnahmen einer Tunnelfahrt. Während das Panorama kreist, führt die Tunnelfahrt in die Bildtiefe hinein. Sie wird zum Einstieg des Ausstieges, verharrt in der Übergangszone der Fahrt, der eine alte Ort ist verlassen, der andere neue noch nicht erreicht. Diese Bewegungsrichtung bleibt das ganze Video über erhalten, wird über die folgenden Bilder transferiert und mit immer neuen Bildschichten und Bildbewegungen von rechts nach links, von oben nach unten etc. kombiniert: Wolken ziehen im Himmel, Bäume spiegeln sich in einem See, Flugzeuge starten, Luftaufnahmen schildern Flüge über Berge und Wohnsiedlungen etc. und gleichzeitig dreht sich das Panorama im unteren Streifen wie der Motor, der Ventilator der ganzen komplexen Schichtung.

Jetzt sind sie alle versammelt, die klassischen Kompositionslinien der Bilder des Abendlandes: der Tunnel als die Perspektive, die von den Rändern in das Bild, in dessen eigene Bildrealität hineinführt, die Wolken, die wie ein Muster die Flächigkeit, das „all-over“ des Bildes betonen und die Flugzeuge, die von der Leserichtung der Erzählung von links nach rechts berichten. Eine komplexe Bildkomposition wird, sich immer neuaufbauend, geschaffen. Anders als im klassischen Bild, bildet aber jede Kompositionsform eine eigene souveräne Bildschicht aus und dient nicht mehr der gleichen Darstellung. Das Videobild zerfällt in synchrone Schichten, ihre gegenteiligen Bewegungen nivellieren sich selbst, schaffen eine Art „Bewegungspatchwork“.

Vor dieser flirrenden Unruhe liegt die Statik der Schlafenden. Sie sind das Bildsujet. Sie bewegen sich kaum, decken mit ihrer entspannten Ruhe die widersprüchlichen Bewegungen zu, vereinheitlichen das Bild. Thema ist dabei nicht ein Porträt der Einzelpersönlichkeit des Schläfers, sondern ein Porträt des Schlafens an sich als Tätigkeit. Eine Tätigkeit aber, die – anders als alles wache Handeln – nicht zielorientiert und zweckgebunden ist, sondern unkontrollierbarer Selbstzweck; eine Tätigkeit, die berichtet über die innere Persönlichkeit des Schläfers. Das Schlafen ist die Groteske an sich, befindet sich der Körper in Ruhe und Entspannung, bewegen sich die Gedanken in alle Richtungen, schöpfen alle Möglichkeiten auch die jenseits von Realität und Logik aus, erschaffen damit komplexe Welten aus Erlebtem, Imaginiertem, Gedachtem und Gefühltem. Mit der Steilvorlage des Luftbettes kann der Träumer den Realraum verlassen, die Fenster zu einer phantastischen Traumwelt aufstoßen, zu einer Welt der unbegrenzten Gleichzeitigkeiten, in der nicht der kühle, sondern der gefühlte Gedanke dominiert.

DIE GRAUEN BILDER (S. 16–33)

Die „Vertikale Traumebene“ ist der Auftakt zu einer schlafwandlerischen Mehrdimensionalität des Bildsystems, die die Bilder Annegret Bleisteiners charakterisiert. Seit 2002 arbeitet die Künstlerin an einer ausdifferenzierten Serie von grauen Bildern, die sich immer wieder zu eigenen Themengruppen: Wasser, Verarbeitung von Geschichte, Zeit-Raum-Thematiken etc. zusammenfassen lassen. Grundsätzlich gemein ist allen Bildern der „Grauen Serie“ das System der Schichtung der Bildebenen. Anders als die Bilder des Videos sind diese aber nicht diaphan, sondern überdecken sich, mischen sich auf der Bildfläche zu einer schlüssigen Komposition, die zugleich den Eindruck vermittelt, dass mehrere Bilder übereinanderliegen.

Diese Bildschichten lassen sich in vier große Bereiche einteilen, die teilweise auch in sich wieder untergliedert sind. Die hinterste Ebene aller Bilder ist eine abstrakte fast „klassische“ Farbfeldmalerei. Auf der Leinwand wird mit breiten Malerpinseln Preußischblau mit Terra di Siena, oder Chromoxid feurig mit Krapplack gemischt, wodurch ein farbiger lebendiger Grauton entsteht.

Dieser kann durch den Einschluss weiterer Farbigkeit belebt werden. Teilweise werden die Mischspuren nicht ganz beseitigt, sondern bleiben wie z. B. in „Tauche“ (S. 16) gut sichtbar und dominieren die Farbigkeit des Bildes. Anschließend wird die „bewegte“ Farbfläche mit einer Malerrolle frottiert, was eine rauhe „all-over“ Struktur erzeugt, die je nach Verarbeitung, Einschluss einer weiteren Farbe etc., im Bild wie z. B. in „Traum“ (S. 20) sehr präsent ist und die hinterste Bildschicht optisch nach vorne zieht. Diese hinterste Ebene der „Grauen Bilder“ entwickelt bereits ein in sich schlüssiges, eigenständiges Bild, dessen Farbe die Stimmung des Bildes steuert. Doch als würde die Künstlerin der Tragfähigkeit dieses „abstrakten“ Bildes allein nicht „trauen“, wird es im nächsten Schritt zum Hintergrund für die weiteren figurativen Ebenen. Ein spannender Diskurs zwischen der Malerei, die aus den 60er Jahren stammt und einer figurativen Malerei, die eher an aktuelle Werke z. B. der Leipziger Schule erinnert, entsteht.

Diese figurativen Ebenen werden nicht sukzessive übereinander gelegt, sondern entstehen häufig gleichzeitig und durchdringen sich so über mehrere Schichten. Trotzdem lassen sie sich klar trennen und benennen. Die Ebene, die der Farbfläche am verwandtesten ist, ist die der geometrischen Formen. Kreise und vor allem Ellipsen sind Teil fast aller „Grauen Bilder“, kommen in Variationen liegend, stehend, gerundet, mit parallelen Linien wie in „Sueno“ (S. 21), leer und eigens gefüllt immer wieder in den Bildern vor. Die Ellipse an sich berichtet von der Vorliebe der Künstlerin für flexible Formen, deren Gestaltungsmöglichkeiten fließend sind. Anders als Kreise, Quadrate, Recht- oder Dreiecke, beinhalten sie sowohl die runde wie die eckige Form, sind wandelbare Bildmodule, die in jedem neuen Bildzusammenhang andere Formen ausprägen können. Die Ellipsen werden zu einer Art persönlichem Signet der Künstlerin, mit dem sie ihre Bilder „stempelt“, den Wiedererkennungswert der „Grauen Welt“ sichert.

In einer weiteren Schicht liegt die Figurenmalerei. Sie ist je nach Bild in unterschiedliche räumliche Zonen aufgeteilt, die nicht schlüssig perspektivisch organisiert sind, aber immer kompositorisch kommunizieren. Sie reicht oft von der Tiefe des Bildes bis an den vordersten Bildrand, wie z. B. bei „Traum“ (S. 20) oder „Hauch“ (S. 22), in denen ein liegender Kopf direkt ins Bild hinein führt. In diesem Bereich sind die meisten bildnerischen Innovationen und Entwicklungen innerhalb der „Grauen Serie“ zu finden, in den letzten beiden Jahren werden die Figuren zunehmend mit Maschinenteilen, Kabeln, Schläuchen etc. kombiniert. Diese figurative Schicht schildert die erzählerische Seite der Bilder. Allerdings sind alle Figuren in einer schwarzen oder einfarbigen lasierenden Umrisstechnik ausgeführt und wirken eher wie Comicfiguren, als wie raumhaltige Erzählfiguren.

Diese Erzählung konkretisiert sich in einer weiteren Ebene zum Wort. Hier werden auf das Bild mit Hilfe industriell hergestellter Schablonen Schriftzüge aufgetragen. Das Bild wird Wort, findet einen eindeutigen Ausdruck, verspricht zumindest die klar definierte Festigkeit des Industriebuchstabens, der zur Kennzeichnung dient. Aber diese Festigkeit trügt. Nimmt man z. B. das Bild „Tauche“ (S. 16), so wird mit der Beschriftung: TAUCHE, REIFE, WACHE, KERN, WAGE, ZEIT, NICHTS, SEIN kaum der Inhalt der Bilder genau deklariert. Die differenzierte, farbige Gestaltung und Herausgehobenheit der Schrift weist wie von selbst darauf hin, die Schrift ist eine eigene Ebene, die nicht das Dargestellte erläutert oder mit ihm in einem Erklärungszusammenhang steht. Losgelöst von ihrem Bezeichnungszusammenhang können die Worte eine eigene Beziehung zueinander entwickeln. Und es steht auch nicht mehr das, was bezeichnet wird im Vordergrund, sondern vielmehr der „Klang“ der Worte, ihre „Bedeutungshöfe“ hinter den Inhalten, der nicht recht umgrenzbare See der Anmutungen um die Wörter herum, die in ihrer Kombination eine eigene Ebene des Flüsterns erschaffen, so etwas wie ein „Lexikon“ der verlorenen Worte beim Einschlafen, die die Träume der Schlafenden initiieren.

Aus diesen verschiedenen Bildebenen wird ein irrationaler Raum geschaffen – irrational sowohl in Hinblick auf den Bildraum als auch auf den Gedankenraum. Der Bildraum der „Grauen Bilder“ ist ein von vornherein aussichtsloser Raum. Er wird durch die Schichtungen zwar explizit thematisiert, zugleich aber auch zurückgewiesen. Das Farbfeldbild, das wie kein zweites ein Synonym für die Zweidimensionalität der Bildfläche ist, verschließt den Raum nach hinten, lässt ihn zu den Seiten fluten, sich ausbreiten wie die ovalen Seifenblasen. Er schafft keinen perspektivischen Raum für die Figuren. Und diese sind wiederum auch selber nicht raumschaffend. Sie bilden miteinander keine einheitliche Perspektive oder ein durchgängiges Größenverhältnis zueinander aus. Wie einfache Plakatmalerei sind sie flach in groben Umrisslinien gezeichnet, Plastizität wird nur zitiert, aber nicht ausgeführt; Licht und Schatten werden auf rein „abstrakte“ Strichlagen reduziert, so dass selbst die großen Figuren keine räumliche Wirkung hervorbringen.

Aber damit ist man mit den Figuren noch nicht am Ende. Sie liefern Erinnerungen an verschiedene Formen der malerischen „Protokollierung“ von Gestalt, die sie auf unterschiedlichen Ebenen „aussprechen“. Die Figuren erinnern zwar aufgrund ihrer Malweise und Typik, die sie der aktuellen Jugendkultur zuweisen, an einfache Plakate oder Comics; dem entsprechen auch die tatsächlichen Comiczitate, die ovalen Formen, die Gedankenblasen ähnlich sind und der Einsatz von parolenähnlichen Worten. Zugleich sprechen sie aber auch eine ganz andere malerische Sprache. Sind viel zu differenziert und individuell für einen Comic, entwickeln viel zu sehr ihre eigene „Poesie“, dienen zu wenig einer erkennbaren Handlung. Ihre Herkunft ist nicht zu leugnen, denn letztlich stammen sie aus der klassischen Zeichnung, die auf Basis von Beobachtung und Nachahmung der Natur entstanden ist. Ausgangspunkt für die

Figuren sind Skizzen von Fotos oder realen Personen. Das gibt den Bildfiguren ihren dokumentarischen, zeithaltigen Charakter, der der Zeitlosigkeit der Comicfigur zuwider läuft.

Innerhalb der Bilderserie wird ein ganz eigenes Figurenvokabular entwickelt. Manche Figuren tauchen immer wieder auf, der Turner, der Liegende, der Lesende; manche Figuren oder Figurengruppen wandern über einzelne Bilder, z. B. taucht ausgehend von „Meer“ (S. 30) zu „Segel“ (S. 33) zu „Tauche“ (S. 16) immer wieder die gleiche Jugendgruppe auf, nur in anderen Ansichten, teilweise aber auch einzeln oder in kleineren Figurenkonstellationen. Über die Bilderserie prägt sich ein wiedererkennbares Personal aus, das von den Menschen aus der eigenen intimen Nähe, aus dem Privatleben, bis zu Menschen verschiedener Abstufung der Fremdheit reicht. Dieses Verhältnis zur Malerin geben die Figuren nicht direkt preis, es wird aber durch eine gewisse Bedeutungsgröße, oder die Häufigkeit der Wiederholung einer Figur über die Bilder hinweg deutlich. Gleichzeitig wird ihre Individualität aber wieder reduziert, nicht nur durch die schablonierte Malweise, sondern auch durch Dopplung, Vervielfachung, Wiederholung innerhalb eines Bildes, was die „Porträts“ eher zu Stempeln eines Tapetenmusters z. B. in „Sueno“ (S. 21) oder „Luft“ (S. 25) abstrahiert. Die Figurenmalerei wird bewusst zwischen individueller Skizze und Schablone in der Schwebe gehalten. Mit der Überblendung dieser beiden Darstellungsmodi kommt es zum Mischen von fremden und eigenen Bildern, Gemeinplätzen und ihren Bildzeichen und originär persönlichen Einzelansichten, es wird eine Einheit hergestellt von plakativer und intimer Figur.

Der Körper als abstraktes Bildzeichen, geht das? Wie schon bei der Schrift lässt sich der Zusammenhang zwischen Form, die als solche immer abstrakt ist und Inhalt, der nicht mehr an sie gebunden sein muss, nicht mehr direkt herstellen. Es bleibt ein Spiel der möglichen Annäherungen, die eher ertastet, erfühlt werden müssen, als gewusst werden. Die Gleichzeitigkeit in der Darstellung deckt sich mit einer gewissen Irrationalität der Bezüge. Keine der Figuren fixiert den Betrachter, alle sind mit sich beschäftigt, blicken vor sich hin oder in sich hinein. Liegend, sitzend, gebeugt und stehend verharren sie in Ruhepositionen, nähern sich der Übergangszone von Wachsein zu Schlaf, von Tagtraum zu in die Nacht sinken. Vor dem Hintergrund des Farbfeldbildes werden die Figuren selbst zu Schemen, sind durchsichtig wie verblassende Erinnerungsbilder aus der Übergangszone eines Träumenden.

DIE ANDERE BUNTE SEITE: „250 GEFÜHLE AUF STOFF“

(S. 48–51)

Da liegen sie hingebreitet: 250 Gefühle auf Stoff, auf drei Tischen zusammen auf 10 m × 1,25 m. Ein Gefühl 20 cm × 25 cm auf Keilrahmen. Jedes Gefühl hat seinen eigenen Stoff, aus dem die Träume sind. Die „Leinwandmaterialien“ reichen vom banalen Putzlappen bis zum edlen Stoff frisch aus der Modebranche. Auf dieser „Gefühlsfolie“ werden Fundobjekte aus dem häuslichen Bereich, vorwiegend aus Plastik aufgestickt. Diese umfassen das einfache Wegwerfprodukt, wie Flaschenverschlüsse, Silvesterraketenspitzen, Eislöffel, Plastikschälchen und -deckel, Einwegverpackungen, das billige, bunte Kinderspielzeug, wie Sandförmchen, Rasseln, kleine Plastikfiguren, etc. und größere Plastikobjekte z. B. aus der Küche, wie eine Zitronenpresse, aber auch Bildmaterial wie Ausschnitte aus Kitschpostkarten und vom Bildungsbürgertum gesammelte Kunstpostkarten. Der bunte Faden, mit dem die Fundstücke auf das Bild geheftet werden, ist so geführt, dass er zur Kompositionslinie wird, die Fundstücke selbst werden entsprechend zur Kompositionsform. Häufig hat das Fundstück eine abstrakte, geometrische Form, es sind aber auch immer wieder gegenständliche Fundstücke mitverarbeitet. Es entstehen kleine dreidimensionale reliefartige Bilder ganz aus „ready-mades“ gemacht. Ähnlich den „ready-mades“ Duchamps werden sie allein durch den künstlerischen Akt des Wählens bereits zum Kunstobjekt, das durch den Akt des Zeigens im Ausstellungskontext als solches bestätigt wird. Dann werden sie aber wieder Material und erhalten durch ihre Weiterverarbeitung innerhalb der Komposition und durch ihre Kombination mit weiteren Fundstücken eine ganz eigene, neue Bedeutung.

Anders als in den Bildmontagen eines Kurt Schwitters findet kein malerischer Akt statt, der alle Fundstücke zu einer eigenständigen Komposition verbindet, bei Annegret Bleisteiner werden die Gegenstände von ihrem Gebrauch gereinigt, erstrahlen in ihrer ursprünglich farbigen Kraft und geben ihre Herkunft klar zu erkennen. Auch wenn sie ihres ursprünglichen Funktionszusammenhangs beraubt sind, erzählen sie ihre Geschichte weiter und beginnen so auf der Bildfläche ein seltsames Eigenleben zu führen. In diesem sind sie zum einen ein zeithaltiges Relikt, diese Eigenschaft nehmen sie aus ihrem alten Zusammenhang mit, zum anderen eine neutrale Bildform (z. B. die rote Silvesterraketenspitze wird ein roter Kegel), die offen wird für neue Zusammenhänge und deren Bedeutungen. Erst dadurch kann sie zum Träger der Gefühle werden, die ihr Bildtitel suggeriert.

Die Fundstücke, so wie sie in den „250 Gefühlen“ verwendet werden, sind also zugleich abstrakt und Träger von Historizität. Diese unauflösbare Parallelität der Begrifflichkeiten bleibt ihnen ähnlich wie bei einem „Tintenklecksbild“ erhalten, immer wieder kippen sie von der einen zur anderen Bedeutung bzw. von einem zum anderen Bedeutungskontext. Das Plastikfigürchen des Bauarbeiters mit dem gelben Helm aus dem Bild „Gleichmut“ (S. 50) stammt z. B. aus den Spielzeugkisten des Kinderzimmers. Hier steht es für die handliche Miniaturisierung der Realität. Mit seiner Hilfe erklärt der Erwachsene dem Kind oder das Kind im Spiel sich selbst die ihn draußen umgebende Realität, ordnet sie, kann sie durch die Handhabung in Besitz nehmen. Ist diese Figur plötzlich

auf dem Stickbild fest montiert, bleibt sie zwar immer noch Kinderspielzeug, dadurch dass sie aber nicht mehr in die Hand genommen werden kann, sondern distanziertes Betrachtungsobjekt wird, ändert sich ihr Ausdruck. Sie transportiert weiterhin das naive kindliche Spiel und dessen kreatives Potential, wirft zugleich aber auch Erwachsenenfragen auf, z. B. nach dem sozialen Kontext des Bauarbeiters, nach der bunten Optik der Plastikwelt, der er entstammt, nach deren Fragwürdigkeit und Folgen etc. So enthält jeder Gegenstand eine Gleichzeitigkeit vieler Bedeutungen, mit denen der Betrachter je nach seinen Vorlieben jonglieren kann, der Titel gibt nur einen Anreiz, er wird nicht von den Bildformen illustriert, begleitet diese nur, fordert zum intuitiven Spielen auf.

Dabei wäre das Material Plastik an sich schon im Kunstkontext Ironie genug. Es ist das typisches Material des 20. Jahrhunderts und symbolisiert die Spaß- und Wegwerfgesellschaft wie kein zweites. Einerseits wertlos nur für temporären Gebrauch bestimmt, anderseits unzerstörbar wie die klassischen Bronzen. Man könnte es fast als die unfreiwillige Bronze des 20. Jahrhunderts bezeichnen. Im Widerspruch zu dieser ist es aber kein edles, teures, sondern ein trashig billiges, dafür aber ein extrem haltbares Material, wobei zweiteres sich eher als Problem denn als Vorteil erweist, es sei denn, es wird ein Kunstobjekt, für das gerade Ewigkeit erwünscht ist. Sollte diese aber eine Wegwerfewigkeit sein? Diese Ironie greift das Kunstwerk im Kunstwerk selbst an, thematisiert es. Annegret Bleisteiner geht aber nicht mit der konzeptionellen Strenge eines Kosuth vor, sondern erstellt fast im Gegensatz dazu eine Gefühlspalette, die so akribisch erstellt wird, als handele es sich um die Objekte einer Schmetterlingssammlung – wobei das immer ein absurdes Unternehmen bleiben muss, denn Gefühle lassen sich weder klar abgrenzen noch eindeutig katalogisieren.

Folgerichtig hängen die „250 Gefühle“ dann auch nicht an der Wand, sondern liegen auf einer tischähnlichen Installation. Die ganze bunte Welt der Häuslichkeit breitet sich vor dem Besucher aus. Er wird an eine Tafel der Gefühle gebeten. Durch diesen Akt der Einladung präsentiert die perfektionierte Hausfrau im privaten Rahmen ihr Können, krönt es mit einer selbsthergestellten Tischdekoration ganz aus der klassischen Tradition des Weiblichen. Die Utopie einer heilen Welt der Häuslichkeit aus dem hingebungsvollen „Do-it-yourself« der Hausfrau spiegeln das die Stickbilder der Annegret Bleisteiner? „Langes Fädchen faules Mädchen“ – Sticken ist der weibliche Zeitvertreib, der seit dem Mittelalter die Anständigkeit der gebändigten Weiblichkeit symbolisiert. Stricken war auch nicht schlecht, wusste Rosemarie Trockel, doch geht es Annegret Bleisteiner wirklich um diesen feministischen Akt?

Auf die Tafel der „250 Gefühle“ kommt kein Essen, die Tischdeko hat sich verselbstständigt, ist zum Bild auf der Tafel geworden – ein Tafelbild der ganz anderen Art. Durch die Länge der Tafel, ihre Platzierung zentral mitten im Raum und ihre umschreitbare Position erhält sie etwas Feierliches, Offizielles. Es wird zum Mahl geladen, fragt sich nur, welche Tafelritter erwartet werden. In jedem Fall können sie zwischen 250 Gefühlen auf dem Buffet wählen, jedes im handlichen Format und durch seine Fixierung auf ein Gefühl zumindest scheinbar beherrscht. Die poppige Buntheit der „Gefühle“ erinnert dabei nicht so sehr an Prozesse der Innerlichkeit, sondern viel mehr an die Grellheit der eher eindimensionalen Gefühle, wie sie in den Bildern der Werbung oder des Comic dargestellt werden. Das jeweilige Gefühl wird in bestimmten Formen und Farben, sowie in eine ihm angemessene Dynamik der Komposition gebannt, in handliche „Pandora-Büchsen“ verpackt. Doch wehe dem Ritter, der sie öffnet, der z. B. die Eindimensionalität der Werbegefühle hinterfragt, oder vielleicht sogar die Darstellbarkeit der Gefühle an sich. Darstellen heißt beherrschen wollen. Darstellen heißt aber auch thematisieren, Raum geben, sichtbar machen. Lassen wir die flirrenden Gefühle ruhig im poppigen „all-over“ der Bildfläche aufgedeckt uns erwarten.

DIE KÜCHE WIRD GEKITCHNAPPT (S. 44–47)

Nach fünf mühsamen Treppen kann sich der Betrachter an den Tisch setzen und verschnaufen. Um ihn herum eine Küche, eine echte Küche, direkt aus der engen Einbausituation des kleinen Reihenmittelhauses mit den grünen Fensterläden geholt. Küchengemütlichkeit im stärksten Gegensatz zum unmöblierten, lebensfeindlichen Bunker? Eine kleine Oase der Häuslichkeit und Ruhe, der Kontemplation für den, der nicht in ihr arbeitet, sondern nur die tätige Beschaulichkeit des Zuschauenden genießt?

Die direkt aus dem Gebrauch genommenen Möbel erzählen über die Mode einer bestimmten, gerade erst vergangenen Zeit. Als „ready-made“ in den Kontext der Ausstellung eingebracht, ergreifen sie diesen und besetzen in ihrer Größe und Umfassendheit den Raum, gestalten ihn um, liefern selbst einen neuen Kontext, bringen in den Ausstellungskontext den Küchenkontext ein. Der Betrachter erinnert sich an die Zeit dieser Landhausküchen, die häufig seine eigene war, an Menschen, die in ihr arbeiteten, an die Gespräche am Küchentisch – während der Besucher auf der Zeitschiene zurückfährt, verschwindet der Bunker. Auf dessen gefrorene Realzeit wird eine erinnerte Zeit appliziert.

Im Ausstellungskontext sind zwar nicht die Personen, die die Küche benützt haben, anwesend, aber in den Spuren des Gebrauches sind sie dokumentiert, nur sie haben die Küche so benützt, kein anderer. Ähnlich wie die Zeitkapseln Andy Warhols bewahren sie das Andenken des namenlosen Benutzers, der schaffenden schöpferischen Hausfrau, aber war sie wirklich so kuschelig nett?

Auf der rundgeführten Küchenablage steht ein Fernseher. Eine Unterhaltung der Hausfrau bei ihren eher monotonen, immer wieder gleichen täglichen Handarbeiten, bei ihren „rituale di vita“ à la Kounellis? Oh nein – keine Kuschelhausfrauen, die Videos

sprechen eine andere Sprache. Sie stammen aus der „Kitchnapping"-Zeit der Künstlerin; sie sind selber schon fast historische Dokumente einer gerade vergangenen Phase im Werk der Künstlerin. Wer und was war Kitchnapping?

kitchnapping manifest

„eine zitrone wird gedübelt, um die wette werden schweinchen gesaugt, trichter werden als gesteigerte siliconbusen montiert, eine barbie wird fachmännisch gebohrt und geraspelt, am küchenquirl rotiert der doppelphallus – haben sie sonst noch träume? – hausfrauenphantasien, denn wie schon thomas hübsch wußte: „Tausend Dinge brauchen Liebe".
kitchnapping macht's möglich, in der plastikästhetik von authentics bis curver im kaufrausch bei karstadt geschnäppt oder per maus in die heimische küche geklickt, werden die ikonen der einsamen hausarbeit bewaffnet mit rosa gummihandschuhen im rhythmus der bilder traktiert, oder schweben solo in der ölfläche des meisterwerkes, oder füllen schrille allover-fotos, oder... .
hätten sie gerne eine zitronenpresse von quietschgelb bis brechorange, oder lieber doch ein rosa plüschherz zum knautschen und knuddeln? Die hausfrau haucht ihr unsägliches dauerlächeln ins telefon, so oft bis es auch der letzte nicht mehr sehen kann.
kitchnapping – die kunst der hausfrauen mit den drei seiten: kitchen, kitsch und kidnapping. gekidnappt werden alltags- und haushaltsgegenstände – kitchen-hilfen – gestohlen aus einer kitchästhetik der warenwelt, bunte designs made for funny people, denn wenn frau schon traurige arbeiten tun muß, dann wenigstens mit freude.
kitchnapping nimmt die rolle der hausfrau ernst, steigert sie bis aus den scherben der tristesse eine freche, kreative persönlichkeit aufersteht. eine gruppe von künstlerinnen unterschiedlicher gattungen stellt sich vor, die sich ihren fetischen mit humor, ironie, sadismus und aggression bedient, um in dunkle winkel verbotener dinge vorzudringen.
kitchnapping das sind vor allem heidrun waadt und annegret bleisteiner & friends. gemeinsam tragen sie die rolle in den ausstellungsraum, die dort am wenigsten zu suchen hat – die rolle, die im „white cube" eliminiert ist, ein stück wahres lebens, aus dem bodensatz der sozialgemeinschaft gemacht.
wer will schon gerne hausfrau sein? mit kitchnapping kein gesichtsverlust mehr, bewahren sie sich ihre fröhliche hausfrauenseele!
das kind in der frau spielt ein grausames spiel mit seinen „plastiken" als ersatzpuppen. nicht mehr das bequeme heimchen am herd strahlt dem betrachter entgegen, sondern die geballte ladung der new economy kitchen cyborgs, gestalten zwischen hadaly und eliza, metropolis entsprungen, die heimischen schwestern von robocop mit dem programmierten dauerlächeln.
die bösen mädchen unter den badekappen verschieben dimensionen, verdrehen blickwinkel. kitchnapping als neue kunst läßt sein material und sujet über sich selbst hinaus wachsen. plastik als kitchinsignie des heute ersetzt die eherne skulptur aller zeiten, wird zum fanalen kunstgegenstand der zukunft, der nach den gesetzen der halbwertszeit und mülltrennung zu klassifizieren ist.
die künstlerin als hausfrau, die hausfrau als künstlerin – die macher sind unter sich. sie konstruieren und dekonstruieren nach der umgekehrbaren gleichung: hausarbeit ist handarbeit ist handwerk ist – via künstlerinnen – kunst. hier spricht das produkt. dieses ist wie die zeit schnell, vielfältig und bunt: vom ephemeren video, foto schön wie geschenkpapier, von der ausstellungsinstallation made by haribo, bis zum gar nicht drögen ölbild, eine leinwanderinnerung, die sich von der last ihrer geschichte befreit hat.
... und sollt es passieren, dass man anklänge an cyberfeministisches hört und sieht, so ist dies nicht zufällig, übereinstimmungen sind durchaus gewollt. ganz ernst nehmen darf man/frau diese aber nicht, denn bei kitchnapping wird mit witz, ironie, schwarzen humor und in jedem fall gespielt." [1]

So viel zum Arbeiten in der Küche, dem Ende eines bequemen Traumes und den wahren „desperate housewives", die aus der verzweifelten Monotonie der nie beachteten Leistung ein freches kreatives Potential entwickeln.

ÜBUNG IN DER VIERTEN DIMENSION (S. 38–43)

Auf dem Boden im langgestreckten Raum liegen zwei parallele Bahnen aus blauen Turnmatten, deren braune Lederecken an die unsägliche Langeweile der Sportstunden der Schulzeit erinnern. Die Matten wurden so gelegt, dass sie einen Anlauf zum Turngerät suggerieren, dieser ist dann aber ausgespart bzw. die Matten enden direkt an der Wand: der Turner kann nur gegen die Wand springen. Die Installation lädt direkt zum Gebrauch ein, jeder Besucher dürfte eine solche Matte schon benutzt haben. Auch als statisches Objekt macht sie die Dynamik der Bewegung durch den Nutzungszusammenhang, aus dem sie stammt, anwesend.

Aber auf diesen Matten kann nicht geturnt werden, denn hier liegen wie Stolpersteine zwei Monitore. Das Turnen findet heute nicht wirklich statt, es ist in die mediale Realität des digitalen Videos verlegt worden. Im Raum ist Stille, das Keuchen und Schwitzen der Akteure vermitteln nur die Bilder des Videos.

Zu sehen sind drei Turner: zwei Männer und eine Frau. Ihre ganz auf die Übung und deren perfekte Ausführung konzentrierten Körper sind in Fotografien abgebildet. Wie Raumschiffe klar zum Abheben an den Rändern beleuchtet, schweben sie durch die monochrome Bildfläche des Videos. Dann treffen sie sich, überschneiden sich, sind in der flachen Bildfläche dynamisch, sich ständig verändernd, über- und untereinander geschichtet. Aufgenommen wurden sie in unterschiedlichen Perspektiven und Größen und gerade so, als würden sie im nächsten Augenblick aus dem oder in das Bild fallen, ähnlich den schwebenden Figuren des Tintoretto, deren Aufenthaltsort im Bild bis heute ungeklärt ist. Die Raumlosigkeit des Hintergrundes lässt die Körper trotz ihrer faktischen Raumhaltigkeit flach erscheinen. Ein irritierender surrealer Effekt stellt sich ein, der noch dadurch gesteigert wird, dass das Material kein Video, sondern ein unbewegtes Foto ist, das im Video erst mit-

tels Animation in Bewegung gesetzt wird. Diese Bewegung steht aber ganz im Gegensatz zu der fotografierten Bewegung. Ereignet sich diese im Bruchteil von Sekunden, schweben die Fotos im Zeitlupentempo dahin.

Die Fotos sind dokumentarische Aufnahmen eines sportlichen Vorganges, sind wie Beweise von Realität. Vor der raumlosen Fläche erscheinen sie aber flach, fremd wie Ufos. In der vierten Dimension treffen sie die „Planiten“ Malevichs und alles, was sonst noch dort an imaginierten Phantasien sein könnte. Der Traum von der vierten Dimension wie ihn Malevich, Lissitzky oder van Doesburg träumten, ist noch nicht ausgeträumt. Auch in ihren Bildern materialisierten sie ihn durch eine auswegslose Mehrdimensionalität, die entsteht durch die unterschiedliche Größe und Dreidimensionalität der Körper vor der zweidimensionalen Fläche bzw. auch schon durch die Schichtung unterschiedlicher zweidimensionaler Körper auf der zweidimensionalen Fläche. Dabei war nicht eine vierte Dimension im Sinne der Physik gemeint, sondern eher der Traum eines fast romantischen virtuellen Raumes. Und doch war Einsteins relative Zeit nicht unwichtig, die Zeit als vierte Dimension? Und wie kann sie bildlich gefasst werden. Schon Lissitzky versuchte sie in seinen „Mitmachkunstwerken“ wie den „Prounenräumen“ durch die Bewegung des Betrachters ins dreidimensionale Raumbild einzufangen. Physikalisch betrachtet ein zweifelhafter Versuch, zum Scheitern verurteilt. Aber der Versuch bleibt, setzt sich in seiner Vergeblichkeit fort. Vor der Stärke des wenn auch absurden Wunsches verblasst jedes Bild, erstarrt, wird zur Scheme, die sich langsam und bedächtig durch den raumlosen Raum schiebt. Vom Fotografen wurde der Moment höchster Konzentration und Anspannung, der Höhepunkt der Übung festgehalten, der Moment, nach dem sich die in der Luft stehende Figur löst und wieder zum athletischen Körper zurückführt, der Moment vor der Landung, vor dem „wave off“. Das Foto ist ein Bild gewordener Traum, sichtbar nur in der Zeitlupe, dem Spezialfoto oder dem gemaltem Bild.

DER AUSSTIEG DURCH EINSTIEG

Endlich ist der Betrachter im obersten Stockwerk angekommen. Aber der Bunker hält sein Versprechen nicht. Zwar sieht er aus wie ein Turm, ist auch so gebaut mit seinem zentralen Treppenhaus und den einzelnen scheibenweise darum liegenden Stockwerken, aber an seinem Ende befindet sich nicht die verheißene Aussichtsplattform mit der riesigen Weite des Panoramas, die man sich in der mühsamen klaustrophobischen Enge des Treppenhauses verdient hat, nein! – hier landet man, wenn man sich die sechs Stockwerke erstiegen hat, sozusagen im Keller und kann doch nur wieder nach unten gehen. Verstärkt wird das Gefühl nicht oben, sondern unten zu sein noch dadurch, dass die Räume im 6. Stock schwarz gestrichen sind. So gerät die Raumwahrnehmung in Bewegung, das Oben wird gefühlsmäßig als das Unten wahrgenommen, während der Betrachter aber zugleich weiß, dass er oben ist, weil er selber die Stockwerke erstiegen hat. Dieser Widerspruch zwischen Gefühl und Intellekt lässt sich kaum auflösen und schafft die ganz spezielle, irritierende Stimmung des 6. Stockes. In seinen schwarzen Räumen direkt unter der ca. vier Meter dicken Betondecke wird für den Besucher der eigenwillige „Kreislauf“ des Gebäudes besonders spürbar; eines Gebäudes, das nicht das Ergebnis eines ästhetischen Architekturkonzepts ist, sondern purer Funktionsraum, eine reine Überlebensmaschine, ohne jede Ästhetik: die Wände sind nicht verputzt, es gibt keinen richtigen Boden, die Raumhöhe und -länge richten sich lediglich nach dem Verhältnis von Stabilität und Schwingungsfähigkeit. Sein Ziel ist das nackte Überleben, nicht die Wohnlichkeit. Er ist wie ein Stollen in die Luft getrieben, kein Ort um sich aufzuhalten, ein Ort der reinen Arbeit, die hier heißt: Überleben.

DIE ZEITMASCHINE (S. 58/59)

In dieser verkehrten Raumordnung liegt im Oberirdischen eine unterirdische Welt. Hier arbeiten monoton die Förderschrauben vor sich hin. Das Geräusch einer hackenden Maschine lockt den Betrachter nach oben. Wie in den Installationen des Deutschen Museums, die die Arbeitsituationen des Lebens nachstellen, könnte der dunkle Raum zur Höhle, zum Bergwerk werden. Aber kein Bergmann klemmt im Stollen. Hat man das Geräusch erreicht, sieht man, dass auf einem Tisch im grellen Licht der Neonröhre eine Nähmaschine steht. Unaufhaltsam näht sie einen fiktiven Stoff. Arbeitet wie besessen, bewegt sich und bewegt sich doch nicht, tritt intensiv und angestrengt auf der Stelle. Jeder Stich wird mit der gleichen Präzision und Gewissenhaftigkeit ausgeführt. Sie sollte den Stoff transportieren, aus einem zweidimensionalen Stoff ein dreidimensionales Produkt fertigen, doch ihre Besessenheit ist vergebens, kein Stoff liegt unter dem Nähfüßchen und keine Näherin sitzt auf dem bereitgestellten Stuhl.

Das Licht hat sie noch angelassen, ihren Stuhl nur kurz zur Seite geschoben, der Arbeitsplatz aber ist verlassen. Er steht allein für den Betrachter bereit. Doch was soll er hier arbeiten? Aus ihrem Funktionszusammenhang gerissen wird die Nähmaschine zum Zeichen für eine sich monoton im Loop wiederholende Tätigkeit – eine maschinelle Tätigkeit an sich, denn ein Produkt kann und soll nicht entstehen.

Betrachtet man den „Tatort“ genauer, wird schnell klar, dass hier nicht ein textiler Arbeitsplatz verlassen wurde, sondern ein Einblick in die Arbeitssituation der Künstlerin gegeben wird. Wie die gut sichtbaren Farbspuren berichten, stammen Arbeitstisch und Stuhl aus dem Atelier der Malerin. Doch diese Beobachtung erleichtert dem Betrachter die Arbeit nicht. Was hat die vor sich hinhackende Nähmaschine in der Höhle mit der Arbeit der Malerin zu tun? Lassen wir vorerst die Kunstgeschichte von Platon bis zum

französischen Surrealismus beiseite und auch Rebecca Horns hackende Maschinen, deren aggressive Mechanik zum Sinnbild der entmenschten Verletzung wird. Annegret Bleisteiner nennt ihre Installation „Zeitmaschine“. Der stampfende Rhythmus treibt die Zeit linear voran und lässt sie gleichzeitig in der monotonen, gleichförmigen Wiederholung ähnlich den „Vexations“ Eric Saties stillstehen. Die Zeitwahrnehmung, die an Abläufe und Veränderungen, z. B. der Tageszeiten gebunden ist, ist verändert an diesem Ort außerhalb von Zeit und Raum. Wie schon der namenlose Held in der Zeitmaschine H. G. Wells’ kann hier der Betrachter einsteigen. Die Wahrnehmung der Maschine wird seine Zeit verändern. Seit Einsteins spezieller Relativitätstheorie ist klar, dass Zeit keine absolute, sondern eine relative Größe ist und Zeit in Systemen, die sich relativ zueinander bewegen, unterschiedlich verläuft. Je schneller wir uns bewegen, umso langsamer vergeht die Zeit. Rast also die Nähmaschine dahin, werden wir im Verhältnis immer langsamer. Noch streitet die Wissenschaft, ob Zeitreisen jemals möglich wären, rein mathematisch sind sie, wie schon Gödel bewies, denkbar, denn wie uns das ausgedünnte lexikalische Wissen von Wikipedia erklärt: „Eine Zeitmaschine ist eine Maschine zur Durchführung von Zeitreisen. Die Konstruktion von Zeitmaschinen ist nach heutigem anerkannten Kenntnisstand nicht möglich“.

Die „Zeitmaschine“ der Annegret Bleisteiner ist eine Option, ein Versprechen, wie schon das Luftbett am Eingang, eine künstlerische Versuchsanordnung, mit der sich der Betrachter aus seiner Zeit denken kann. Nicht umsonst liegt sie dem „Ausstieg aus der Dualität“ gegenüber, leitet mit ihrem Rhythmus diese neue Option ein, der sie wie ein Assistent beigefügt ist.

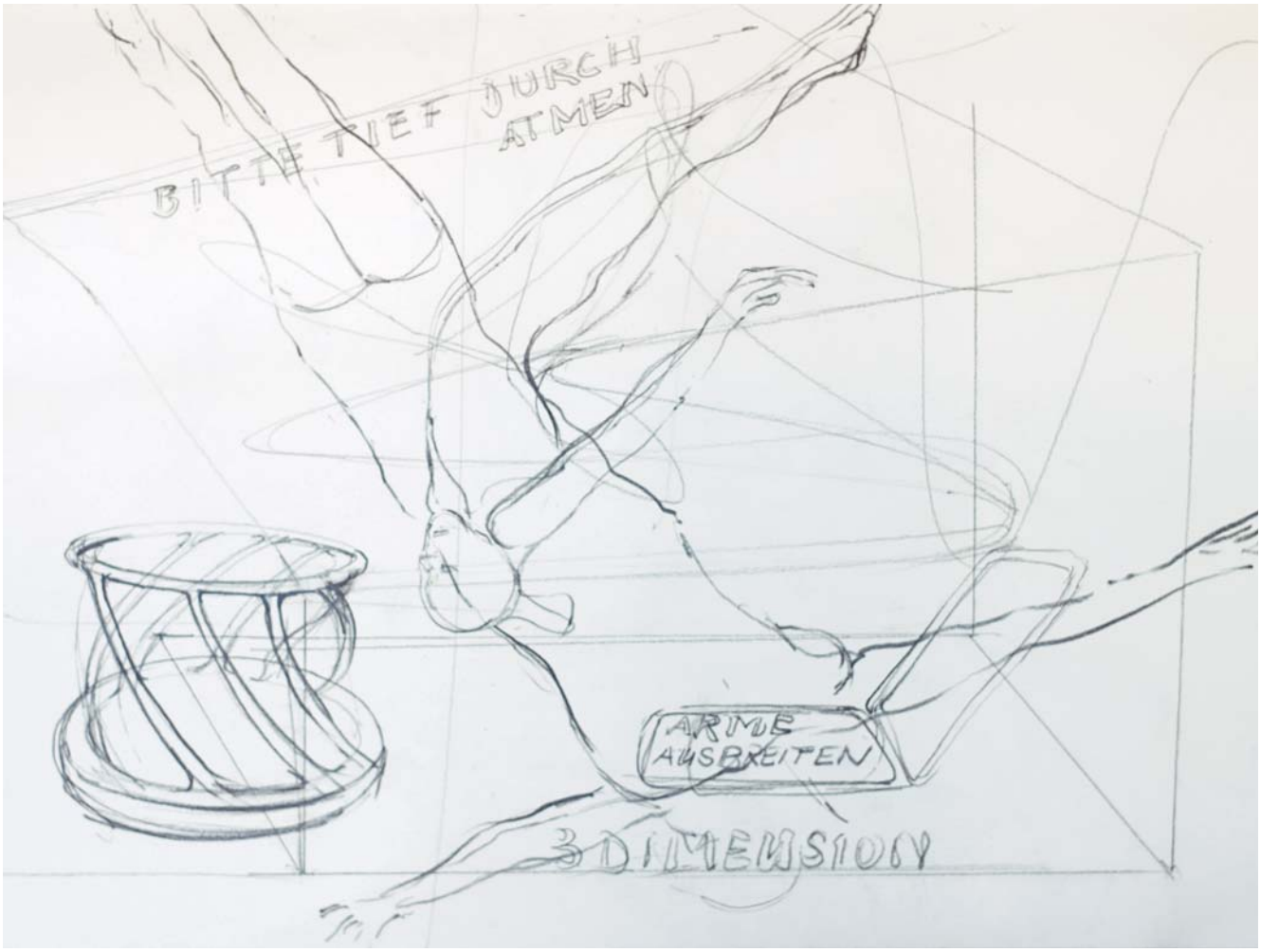
DER AUSSTIEG AUS DER DUALITÄT (S. 60/61)

Der letzte schwarze Raum ist fast zur Gänze gefüllt von einem weißen PVC-Ball mit einem Durchmesser von 2 m, der mit geringem Abstand zu Decke und Boden aufgehängt, im Raum zu schweben scheint. Wie der Ball eines Riesen zwängt er sich in den engen Raum, der mit seinen knapp 2,30 m Deckenhöhe noch enger scheint, als er tatsächlich ist. Durch den Riesenball wird der Raum und mit ihm der Betrachter optisch verkleinert. Die Größenverhältnisse Ball zu Raum zu Mensch scheinen verkehrt. Wurde bei der „Zeitmaschine“ die Zeitwahrnehmung verändert, so ist es hier die Raumwahrnehmung. Dabei ist der Ball eines der grundlegenden Spielzeuge des Menschen, er ist Zeichen einer ausgeprägten, in Regeln beherrschbaren Spielfreude, dieser Riesenball aber hat etwas Bedrohliches. Bestätigt wird dieses Gefühl durch die Videobilder, deren Träger er ist.

Zu sehen ist das gelbrote Lodern brennender Holzscheite in einem finnischen Ofen. Durch die Krümmung des Bildes in den Rundungen des Balles wirkt das Bild zwar auf den ersten Blick wie die Aufnahme eines Gasriesen im Weltall, verfolgt man aber die Abläufe im Video wird das Feuer immer deutlicher erkennbar. Trotzdem haftet ihm durch die optische Verzerrung etwas Unwirkliches an, was noch durch den Ton verstärkt wird, denn wider Erwarten ist das gluckernde Geräusch eines munter dahinfließenden Bächleins zu hören. Wasser und Feuer, die beiden Urelemente stellen sich nicht gerade dramatisch dar, eher gut und für den Hausgebrauch domestiziert. Ähnlich verhält es sich mit der Luft. Auch sie ist, fest eingeschlossen in den Ball, beherrschbar, nützlich gemacht.

Die drei Elemente so kuschelig, so in ihrer Nützlichkeit gebannt? Dass es anders sein könnte, davon gibt der leise Lufthauch, der durch das einzige Fenster in den Bunker kommt, eine Ahnung. Verliert das Tageslicht auch durch den langen Weg durch die dicken Mauern des Bunkers ganz an Kraft, so findet die Außenluft hier hinein doch ihren Weg. Weit entfernt sind die Geräusche der Straße, wie ein leises Murmeln zu hören, wie ein ferner Traum. Und was ist mit dem vierten Element, der Erde? Sie ist imaginär anwesend, im verkehrten Raum des Bunkerturms mit seiner kalten feuchten Dunkelheit, in dem einem Planeten ähnlich schwebenden Ball, in den „Bergwerksgeräuschen“ der „Zeitmaschine“. Die vier Elemente, die vier Dimensionen, Dinge passieren gleichzeitig, überlagern sich, ein ständiges Thema in der Arbeit Annegret Bleisteiners. An dem Ort, an dem der Fensterschacht einen Ausstieg aus dem festen hermetischen System möglich erscheinen lässt, schafft die gezielte Überlagerung der Elemente eine neue Ganzheit aus einem gelebten „all-over“ jenseits von abstrahierten Gegensatzpaaren und ihrer logischen Kombinatorik.

1 kitchnapping manifest, Mai 2001



Bitte tief durchatmen 26 × 39 cm Bleistift auf Papier 2007

WELLEN-FLIEGER

ERNO VROONEN

Diese Arbeit benötigt / braucht / fordert Luft zum Atmen / Freiraum / Leerraum.

Inwieweit kann ein Mensch Zeit in nicht linearer Weise erleben, denken und erfahren? Könnten wir, angenommen, alt sein bevor wir jung wären? Und wenn dies möglich wäre, würde dies unser Leben wirklich lebenswerter machen?

Spaß beiseite – haben wir überhaupt eine Wahl?

A. B. fasziniert die Möglichkeit / Tatsache, dass es doch einen Ausweg / eine Alternative aus dem / zum normalen Lebensrhythmus gäbe.

Es könnte doch sein, dass wir Individuen nicht mehr sind als kleine Partikel eines Wirbelwinds aus Energie / Energiefeldes, die sich ständig verändern, verwandeln / mutieren, sich in kleinere Elemente teilen – und kurz vor ihrer Auflösung – im Begriff sind, ihr Gegenstück / ihre Negativform zu finden, mit dem / mit der sie dann wieder zu wachsen beginnen?

In diesem Sinne würde sich das Zeitgefühl ständig zwischen Leben und Tod bewegen, immer auf der Suche nach einem Ausweg / es wäre ein ständiger Kampf ums Überleben.

Um dieser ausweglosen Situation entgegenzusteuern, müssten wir über die dingliche Welt hinausblicken und dem Nichts / der Leere seinen / ihren Platz zugestehen. Ansonsten wären wir zwischen beiden Welten nur hin- und her geworfen.

B. visualisiert mit ihren Gemälden und Multimedia-Installationen diese Art von Bewußtsein. Indem sie unterschiedliche Welten / Realitäten vermischt, entstehen neue Erkenntnismöglichkeiten.

Während wir ihr Werk betrachten, sind wir nicht nur dazu aufgefordert gleichzeitig zu interpretieren und zu sehen, sondern vielmehr dazu angehalten, unsere eigene Wahrnehmung dabei zu analysieren. Ist das, was wir sehen, wirklich das, was wir glauben zu sehen? Man kann vor diesen Arbeiten / Bildern nicht neutral / unbeteiligt bleiben.

Als Betrachter muss man auf das, was man sieht, reagieren. Gewissermaßen muss man sogar Teil des Bildes werden. Erst dann versteht man den Sinn, der dahinter steckt.

Die Ausstellung im Kunstbunker Tumulka führt verschiedene Arten von Kunstwerken / Werkblöcken zusammen, die, insgesamt betrachtet, ein großes Gesamtkunstwerk bilden.

Diese Gesamtschau lässt uns mit dem Instrumentarium in Berührung kommen, das uns A. zur Verfügung stellt, um uns zu helfen, sicher in diese andere Bewusstseinswelt hinüber zu gelangen.

Auf den Gemälden / Bildern sehen wir Figuren im Wasser oder in der Luft, die fliegen, tauchen, laufen oder gleiten. Die bestimmenden Farben sind Grau und Blau. Die dargestellten Szenarien vermitteln Zeitlosigkeit. Die Künstlerin nennt sie Traumbilder. Wie in unseren Träumen existieren verschiedene Bewusstseinsstadien nebeneinander.

Die Installationen sind als Meditationsräume / -kabinette zu verstehen, die dem Besucher die Möglichkeit bieten, selbst aktiver Bestandteil des Werkes zu werden.

Schlussendlich stehen die Bilder und Installationen in ständigem Dialog zueinander und laden den Betrachter ein, sowohl Vermittler als auch Herr der Lüfte zwischen den Welten zu sein.

EINE KUNST AUF VERSCHIEDENEN TERRITORIEN

PETER V. BRINKEMPER

Annegret Bleisteiner arbeitet in „wave off“ völlig einheitlich und dabei doch divergent. Sie setzt verschiedenste Medien zur systematischen Erforschung ihres Kunstverständnisses ein: Zeichnungen, Gemälde, Stickbilder, „ready-mades“ , Skulpturen und Ensembles, Installationen, Fotografien und Videos sowie virtuell-interaktive Bildbearbeitung und Montage von Identitäten am PC. So entstehen vielschichtige Produktionen, die in allen Entwicklungsstadien, in harmonischer oder kontrastiver Engführung, gleichsam quer zu den eingesetzten Medien, Formaten und Gattungen in verzweigten Parallelwelten schweben. Die Alltäglichkeit der versammelten Dinge, die Beiläufigkeit und Unauffälligkeit der eingekreisten Motive, all dies beruht gerade nicht auf faktischer Abbildung, da täuscht der erste Blick, sondern auf ironischer Rekonstruktion und poetischer Verdichtung. Bleisteiner setzt mit einem reichhaltigen Reservoir von subversiven Strukturen bisherige und neue Perzeptionsmuster in heftige Vibrationen und Schwingungen, um mediale Spurwechsel zu initiieren.

„wave off“ steht in der Kontinuität der früheren künstlerischen Arbeiten, die in der „Kitchnapping“-Plattform ihren Start fanden. Kunst und Technik werden nicht unabhängig voneinander gedacht, sondern kritisch aufeinander bezogen. Die Anti-Küchen-Kunst ist eine subversive Prosa der Technik, die die Mittel, im Dienst der diffus vorgegebenen Ziele des Alltags, als industrielles Technologie-Design doppelbödig reinszeniert. Dagegen ist die reine „Kunst-Kunst“ eine Technik im Dienste der Poesie, Rhetorik und bildnerischen Imagination, auf der Suche nach immer neu zu definierenden freien Zielen und Mitteln.

In „wave off“ werden die Themen und Techniken konsequent weiter getrieben. Es geht um die Verschiebungsdynamik und paradoxe Vernetzbarkeit von Kategorien und Einteilungen wie Leib und Seele, Mann und Frau, Raum und Zeit. Im Zentrum steht die Frage, wie künstlerische Wahrnehmung, Kreativität und alltägliches Leben sich blockieren oder glücklich-produktiv überkreuzen können, um gegenwartsmächtig und zukunftsfähig zu bleiben.

Auch auf der formalen Ebene ihrer künstlerischen Konstruktionen operiert Bleisteiner systematisch mit Verschiebungen, um das Feld der ästhetischen Wahrnehmung nicht als bloß hinzunehmende Vorgabe, sondern als variables Feld von Theorie und Praxis immer wieder neu zu erkunden, zu bearbeiten und zu vernetzen. Die Sensibilität und Hartnäckigkeit ihrer Vorgehensweise liegt darin, dass die bildende Kunst primär als umfassendes, körperliches Medium der Produktion, Inszenierung und Rezeption, konkret in Raum und Zeit, verstanden wird, als eine Technik der Phantasie, Meditation und Befreiung, die gegen Technologie der Routine, Dekonzentration und Herrschaft ankämpft. Die medialen Thematisierungsformen verlaufen in Polaritäten, zwischen Absenz und Präsenz, Struktur und Chaos, Veränderung und Konstanz, Konzentration und Bewegung, Reduktion und Komplexität von sozialer Welt und Umwelt.

Im Zentrum steht die Idee, eine künstlerische Konstruktionszelle der experimentell offenen, pragmatischen Selbst-Erforschung von Kunst und Frau zu errichten, um die Formen der Einschreibung und Produktion von sozio-kulturellen, psychologischen, technisch-ökonomischen Territorien zu erkunden, die durch traditionelle, moderne und postmoderne Arrangements generiert werden. Es geht darum herauszufinden, wie Objekte, Körper, Mentalitäten, Maschinen, Apparaturen und Medien sich in und zu Territorien verhalten. Diese Fragestellung ist radikaler als die der traditionellen und teilweise auch der modernen Kunst, in der das Verhältnis von Kunst und Welt technisch bewältigt, aber offiziell oft nur rein geistig thematisiert wird. Bleisteiner fragt dagegen, wie sich Menschen und Maschinen, Künstler und Rezipient zur Welt verhalten, und wie Kunst dies angemessen zur Darstellung bringen kann:

– ob sie als Objekte auf vorhandenen Territorien nur blind existieren oder ein mentales oder körperliches Verhältnis zur Umgebung entwickeln,

– ob sie ihre Umwelt in Bildwelten stabilisieren, konservieren, oder sie verändern, indem sie vorhandene Strukturen auflösen, deterritorialisieren,

– ob sie die Umgebung unter bestimmten Vorgaben wiederum neu aufbauen, reterritorialisieren,

– oder ob sie aus dem bisherigen Welt-Umwelt-Kontext ausscheren, in Form einer kompletten Deterritorialisierung.

Die Trennung und Überlagerung dieser Aspekte ist dabei im einzelnen von der Darstellungs- und der Betrachtungsweise in den gewählten Medien abhängig. Diese erweisen sich nicht als „darstellungsneutrale“, passiv-theoretische Schaufenster, sondern als aktive, technologische Einschreibungssysteme, die visuelle, auditive, skripturale und taktile Schichten und Codes generieren.

Zeichensysteme und Gemälde. Im Urzustand gibt es keine Bilder, sondern elementare Gesten und Bewegungen eines Körpers (der Künstlerin) im Raum, der in der Berührung mit dem Boden oder der Wand, Spuren, Linien und Schraffuren erzeugt, zunächst unbewusst, und dann bewusst, indem er die vorhandene Fläche mit Markierungen, Einteilungen und Zeichen überzieht. Flächen und Räume werden so als ein Stück eigene Welt proklamiert, ausgerufen, sich angeeignet und einverleibt. Der sich artikulierende, bewegende Körper bildet die Grundlage für den Prozess der Territorialisierung, ein Urtrieb aller darstellenden Künste. Die Verschwisterung von Zeichnung und Malerei mit der Körper- und Ausdruckskunst, mit Tanz, Gesang und Musik, sowohl in der Produktion wie in der Aufführung. Der Übergang von der rhythmisch bemalten zur grafisch eingeteilten Fläche, vom Körper zum spezialisierenden Auge, von der Markierung zum Bild, durch Verdichtung und Betonung bestimmter Flächen und Linien. Die Entscheidung, eine Struktur, ein Muster so und nicht anders wahrzunehmen und zu lesen, dem zweidimensionalen Medium mit seinen Wegen, Grenzen, Sektoren,

Überschneidungen, Kreuzungen, Knotenpunkten einen bildlichen Sinn zu geben, mit dem Eigenleben von Gestalten auszustatten. Flächen und Räume nun als Projektionen des Körperlichen. Das Gemälde als Verfahren und Trieb, Spuren und Linien einer Zeichnung an bestimmten Stellen weiter zu verdichten, zu vervielfachen und in eine atmende Haut, ein lebendiges Organ, eine arbeitende Maschine zu überführen, die allesamt von einem System unterschiedlicher Bahnen, Leitungen und Netzwerke, Adern und Kanäle in unterschiedlichen Farben und Signaturen durchzogen sind, die den Strom der Signale und Eindrücke entfachen und erneut Strukturen durcheinander wirbeln. Die dynamische Äquivalenz von Bild, Zeichnung, Körper, Maschine und Territorium.

„Zeitmaschine“ und „Stickbilder“ als Modelle für auslaufende industrielle Arbeit am familialen Netzwerk von Zeit und Raum auf tausend Plateaus. Benutzung und philosophische Zweckentfremdung einer alten Apparatur, einer unbesetzten, automatisierten und fadenlosen „Nähmaschine“, die mit mechanischen Geräuschen die Zeit einteilt und traditionelle weibliche Arbeit parodistisch imitiert, zugleich aber mit einem linearen Faden, hier abwesend, Gewebe verbinden und Territorien generieren könnte. Eingekachelt in das Panorama eines entgrenzten Tischs liefern „Stickbilder“ bunte Stoff-Plastik-Kombi-Module, die in mosaikförmiger Vorgeprägtheit und Endlosigkeit die klassische Symbolik der familialen Reterritorialisierung und Wiedervereinigung an jedem Punkt des Op-Art-Tisch-Fließ-Bandes außer Kraft setzen könnten.

Der männliche Körper als Maschine der Stärke, Kraft, Ausdauer und Bewegung. Männliches Sehen als Produktion von Einteilungen, Distanzen, Abstraktionen. Die Entwicklung von Begriffssphären mit eindeutigem Zuschnitt. Bündelung, Beherrschung und Auflösung von Raum und Zeit in der Logik des Tele-Commanding. Die traumlos-tödliche Vision der Entkörperlichung und der Abschaffung der Welt im vulgären Bild bestehender Verhältnisse („Soft“, S. 18).

Weibliche Alltags-Science-Fiction. Die Konstruktion einer weiblichen Gegenbewegung: Öffnung und Verflüssigung der Ordnungen und Einteilungen. Das Verlassen der leeren, belastenden, identisch mit sich selbst reproduzierten Tapeten-Gegenwart. Die Wiederentdeckung der schwebenden, jederzeit umprogrammierbaren Körperlichkeit und der Traumfantasien als Energiequelle der Transformation und Umgestaltung des realen und des mentalen Territoriums. Die Bündelung der Zeichen und Linien zu leuchtend farbigen Energie- und Zeitströmen, in Empfindungen und Emotionen, die Verwandlung der Begriffssphären in mystische Portale, in Einfallstore neuer Erfahrungen. Die tiefe Berührung, Zeugung und Geburt als zu bejahende Formen der Regeneration, Verjüngung und der Generativität von Zukunft („Ellipsenreihe“, „Fragment“, S. 26).

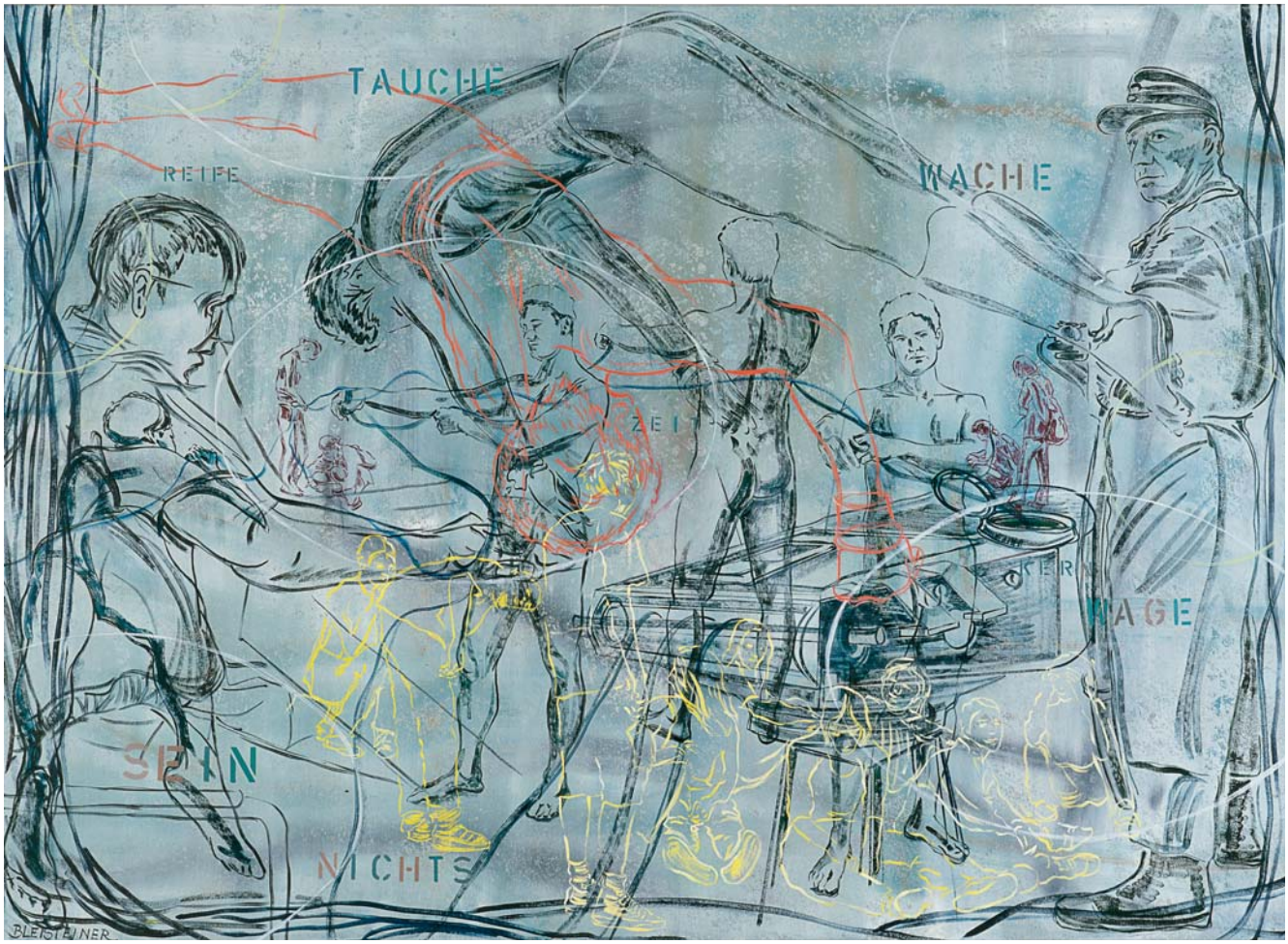
Schlaf und Traum als Stufen der Deterritorialisierung: Das müde Subjekt, unbeweglich an einem bestimmten Ort im Hier und Jetzt liegend. Entweder als flaches Schema oder als reliefartiger Körper. Im tiefen Schlaf tritt das Subjekt in die Phase der Bewusstseins-Umnachtung ein. Es befindet sich absolut woanders, jenseits von diesem Ort und dieser Zeit, im Zustand der traumlosen Bewusstlosigkeit. Im Traum, als dem Hüter des anfälligen, leicht gestörten Schlafes, wird das Subjekt überflutet von den Wünschen und Strebungen des Es und seinen Konflikten mit der Realität und der Gesellschaft. Der Traum als Bewusstseinszustand, in dem die eigene Identität und ihr Verhältnis zur Welt umgegraben werden. Für die Dauer des Traums werden Ich und Welt deterritorialisiert, aus den Schranken der bisherigen sozialen und realen Ordnung herausgehoben.

Schlaf und Fotografie, Traum und Video. Annegret Bleisteiner verbindet sie zu einer medialen Inszenierung.

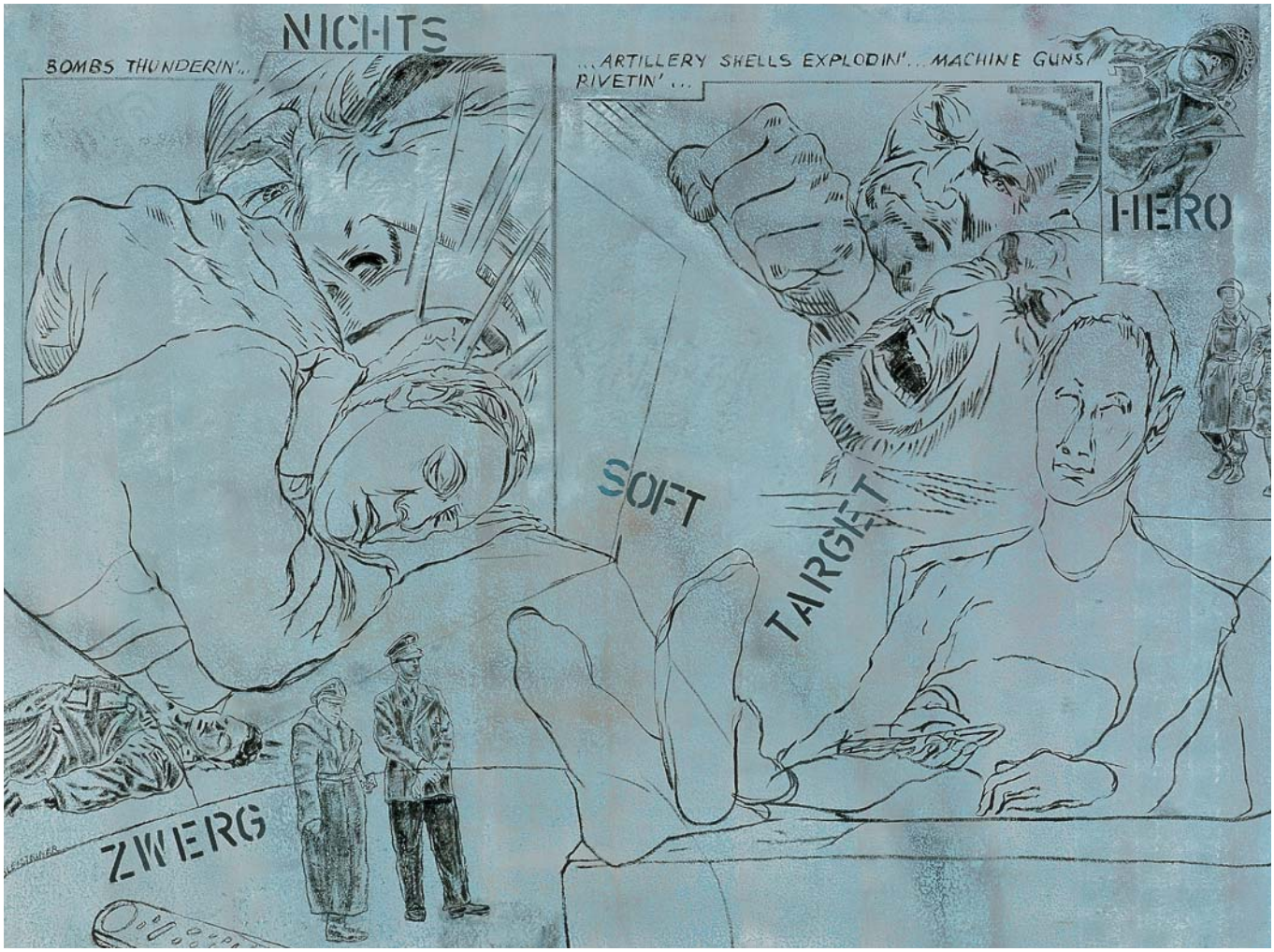
Fotografie und Video werden aus ihrer Funktion, markante Veränderungen und den linearen Ablauf von Zeit anzuzeigen, schrittweise herausgelöst.

Das Foto wird zum Medium des Zeit einfrierenden Stills jenseits empirischer Ordnungen. In den Video-Großaufnahmen erscheinen die kaum bewegten Köpfe der Schlafenden. Die Zeit der Bilder wird desynchronisiert, zugunsten der unendlichen Wiederholbarkeit . Die Überblendung von Fotomotiven oder verlangsamten Bewegungs-Aufnahmen schafft den Eintritt in die anhaltbare und beliebig rekombinierbare Zeit. Fotografien, in denen Individuen „zeitlos“ festgehalten und eingefroren sind, oder Videoporträts von Schlafenden, überlagert von langsamen Kamerafahrten. Der Prozess der Deterritorialisierung im Traum als Figur der filmischen und der fotografischen Inszenierung zwischen punktueller Erstarrung und unendlich gleitendem Loop.

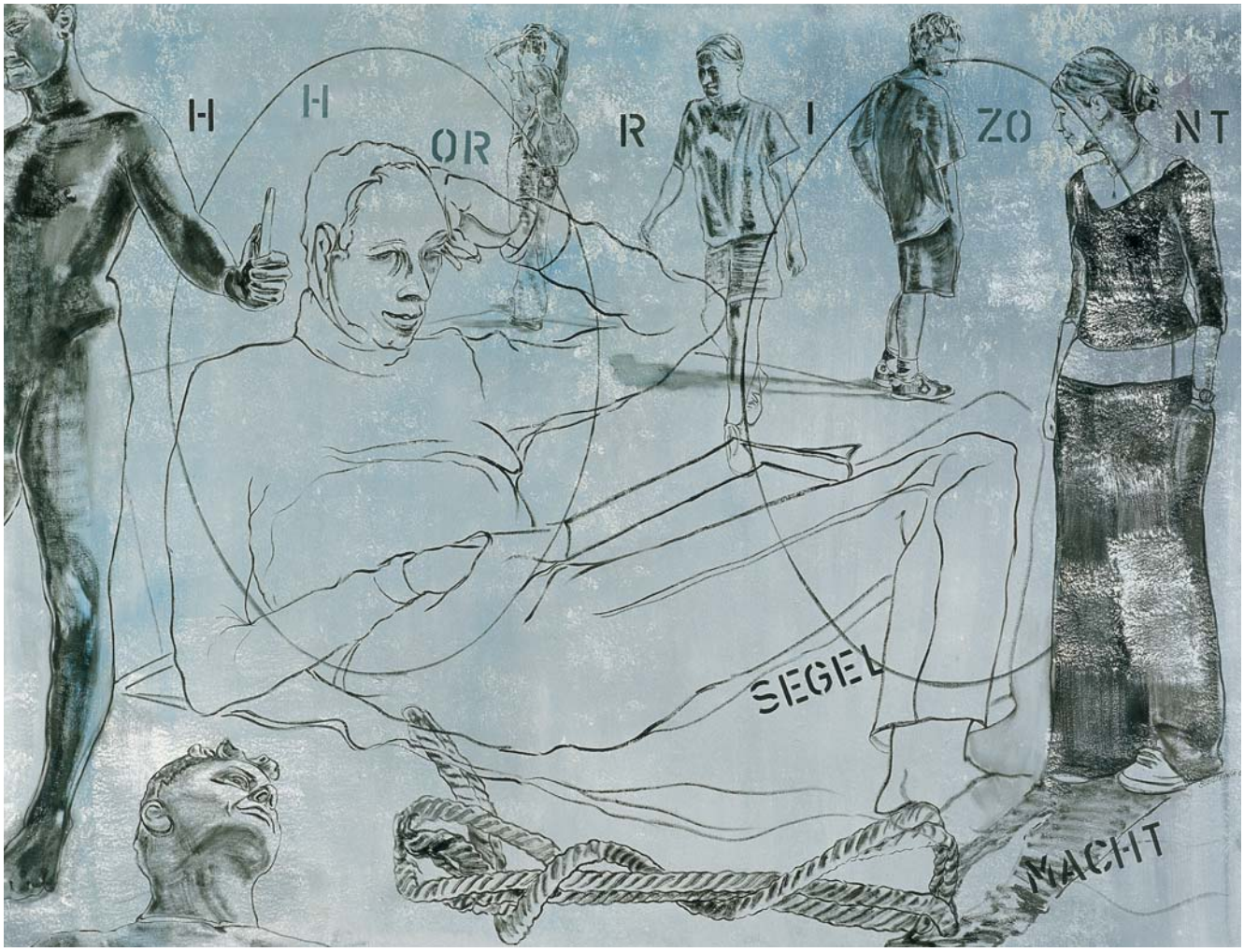
„Übungen in der vierten Dimension“. Fotografische Bewegungsstudien jenseits von Raum und Zeit: komplett deterritorialisierte Körperformationen, mitten im angehaltenen Flug. Entweder Phase für Phase auf ein transparentes Medium aufgedruckt, im scheinbaren Nacheinander geschichtet, als virtuelle Fotosequenz, die erzählt und doch verschweigt, in die flache Tiefe einer längst ausgelöschten Zeitachse, die nur noch von der produktiven Konzentration des Betrachtens zusammengehalten wird. Oder als clusterförmige Collage eines gleichfalls inexistenten Bildraums inszeniert. In einer atemberaubend beziehungslosen Gleichzeitigkeit, als chaotisches Kondensat von Momenten extrem angespannter oder frei ausschwingender geistiger und körperlicher Konzentration. Die Fotografie verfolgt männliche und weibliche Körper in kleinsten Zeitausschnitten bei der Eroberung der nächsten Dimension, als noch isolierte temporale Pioniere, eingefangen im Irgendwo zwischen Gleichklang und Verfehlung. Aperspektivisch verdichtete Zeitraumbilder mit intensiv gestreuter Desynchronisation. Butterflyeffekte der utopischen Bodenhaftung im virtuell brodelnden Cluster.



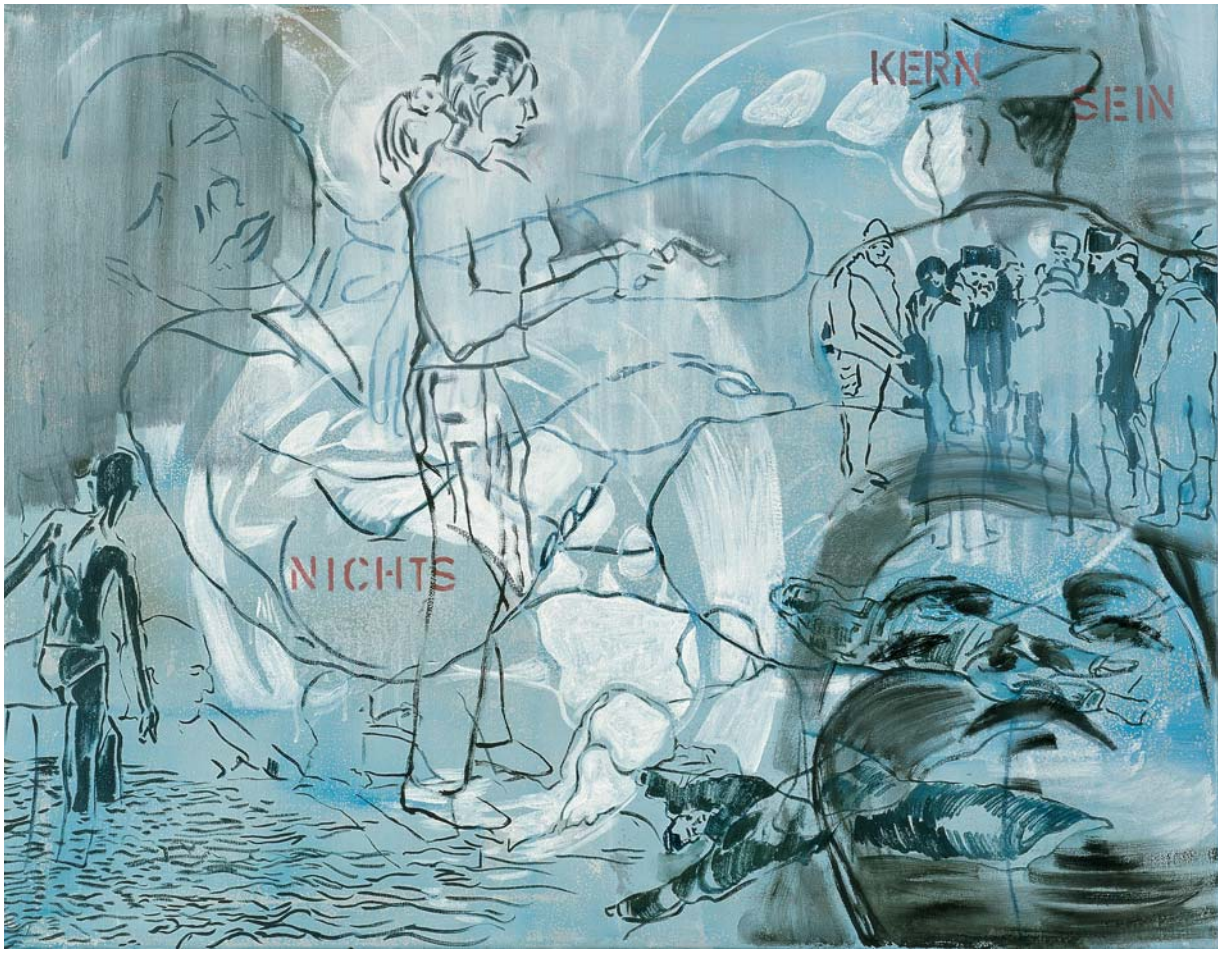
Tauche 160 × 210 cm Öl auf Leinwand 2006
Tauche Detail



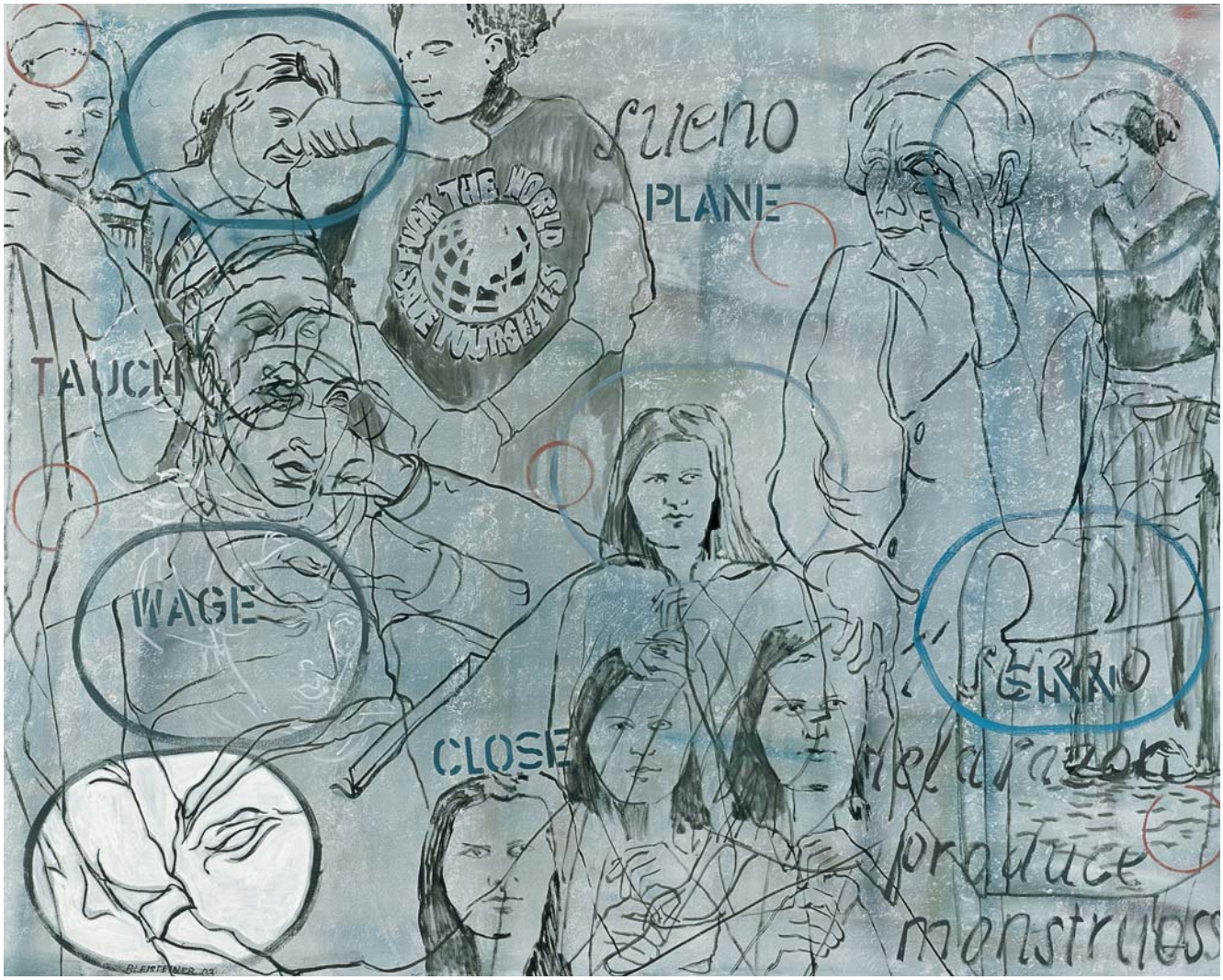
Soft 160 × 180 cm Öl auf Leinwand 2006



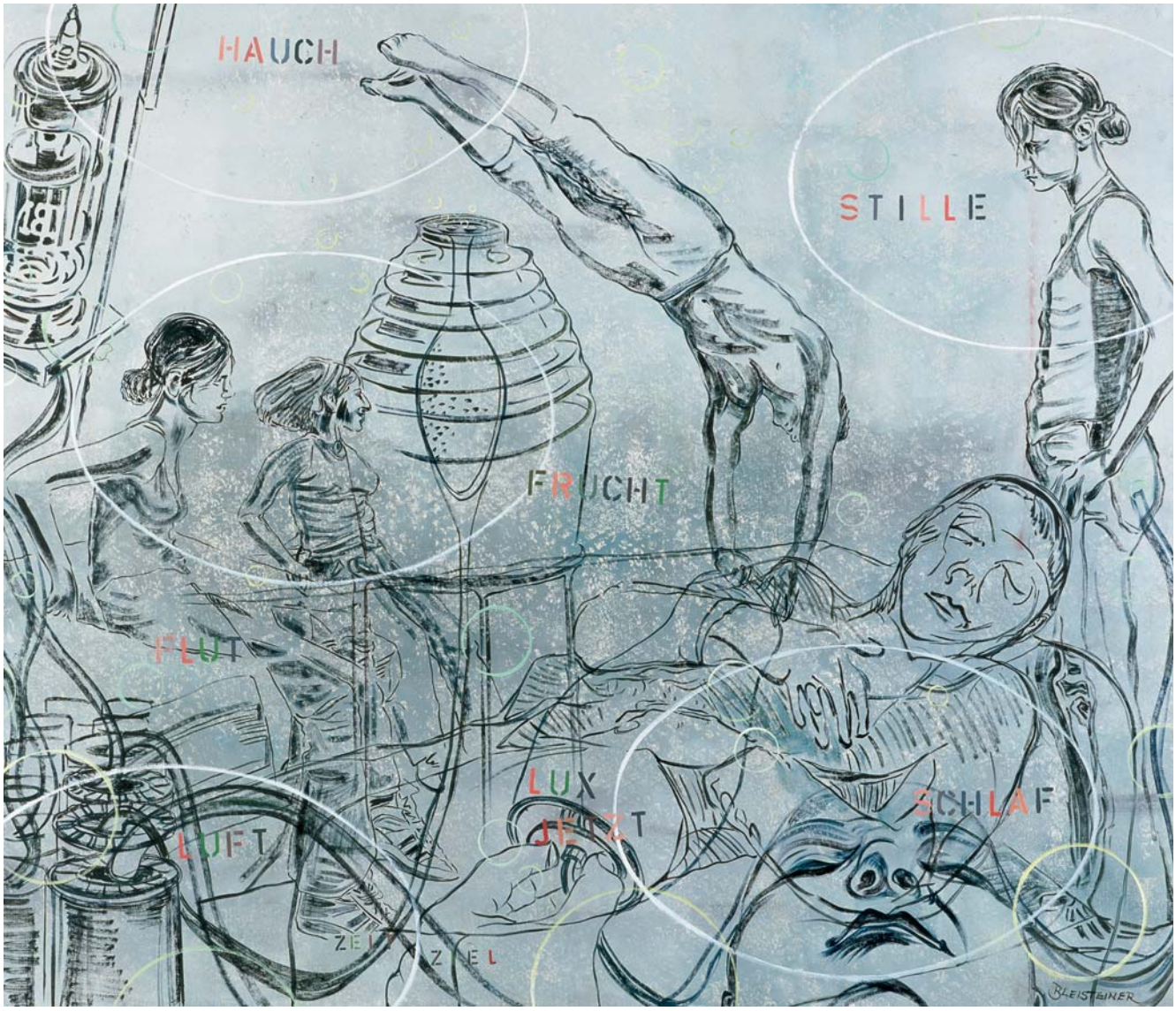
Horizont 170 × 190 cm Öl auf Leinwand 2005



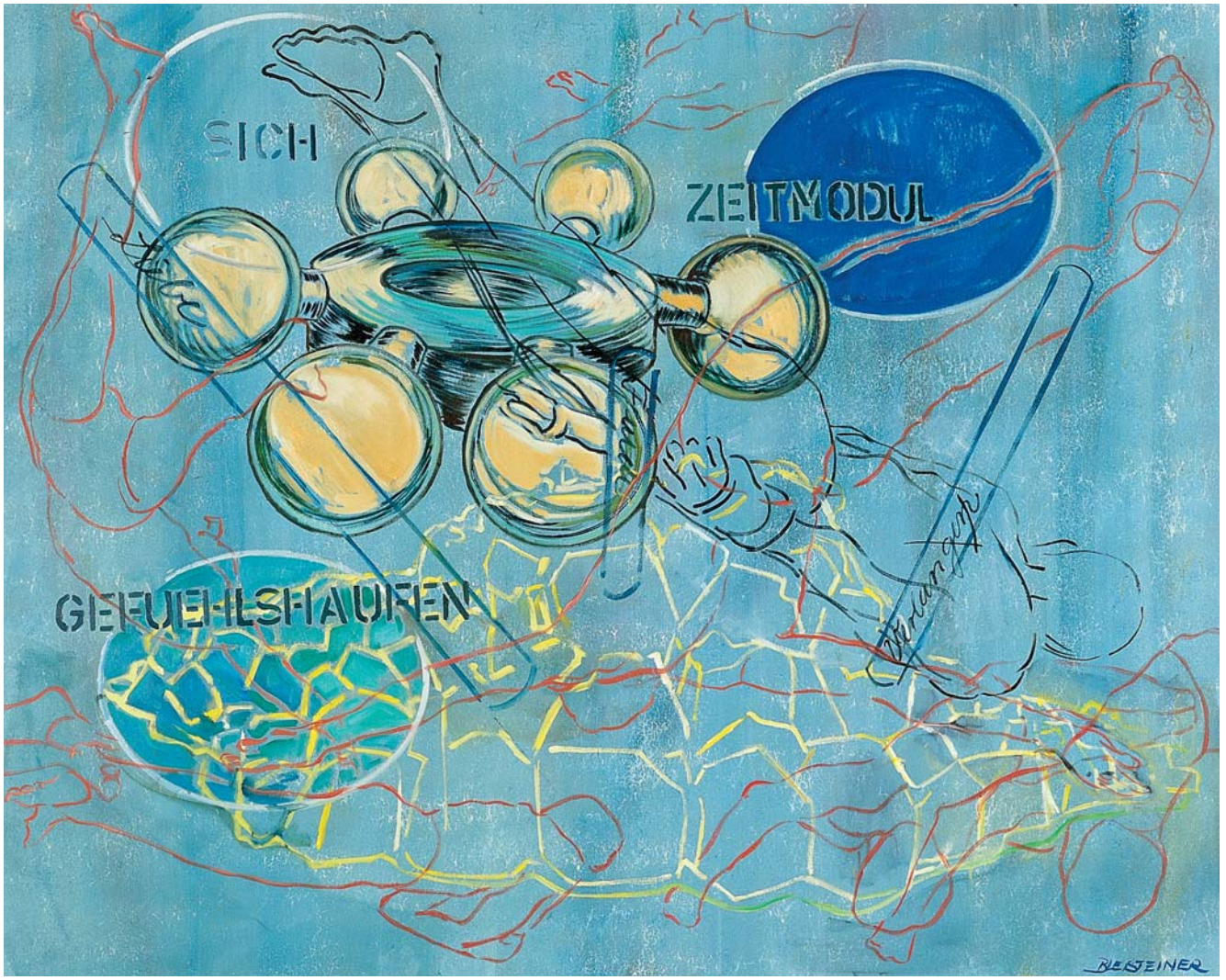
Traum 70 × 90 cm Öl auf Leinwand 2006



Sueno 130 × 160 cm Öl auf Leinwand 2004



Hauch 180 × 210 cm Öl auf Leinwand 2006
Hauch Detail

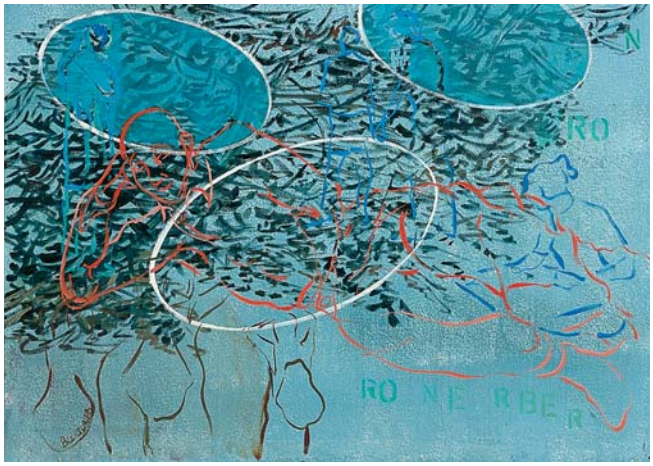


Zeitmodul 120 × 150 cm Öl auf Leinwand 2007

Luft 120 × 150 cm Öl auf Leinwand 2006
Fragment 120 × 160 cm Öl auf Leinwand 2004 (folgende Seite)

FRAGMENT
JETZT

WASSER
SICH

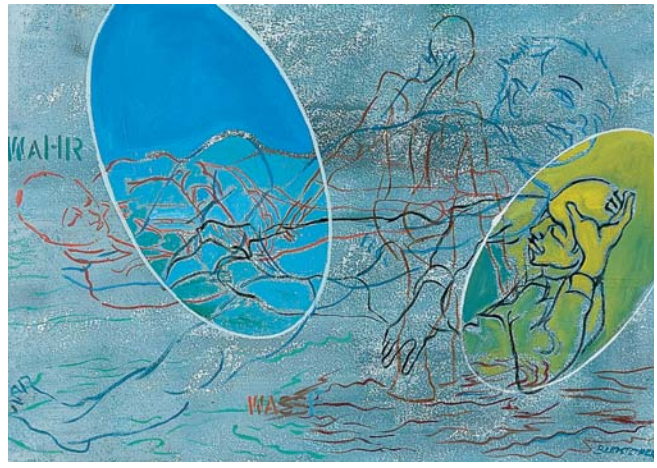


Ellipsenreihe **Alle, Technik, Schatten, Elixier, Schlaf, Spur, Durst, Ellipse** 50 × 70 cm Öl auf Leinwand 2004

N

SS
R
DU

URST
R

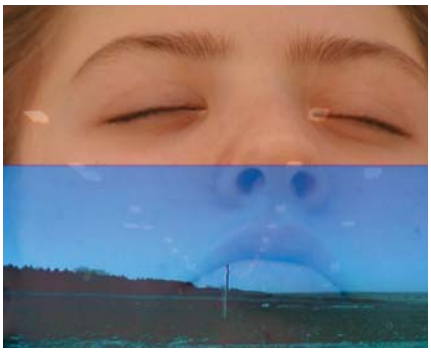

WAHR
WASS

Meer 135 × 155 cm Öl auf Leinwand 2002
Meer Detail

FLUT
SCHWINGE

Segel Detail

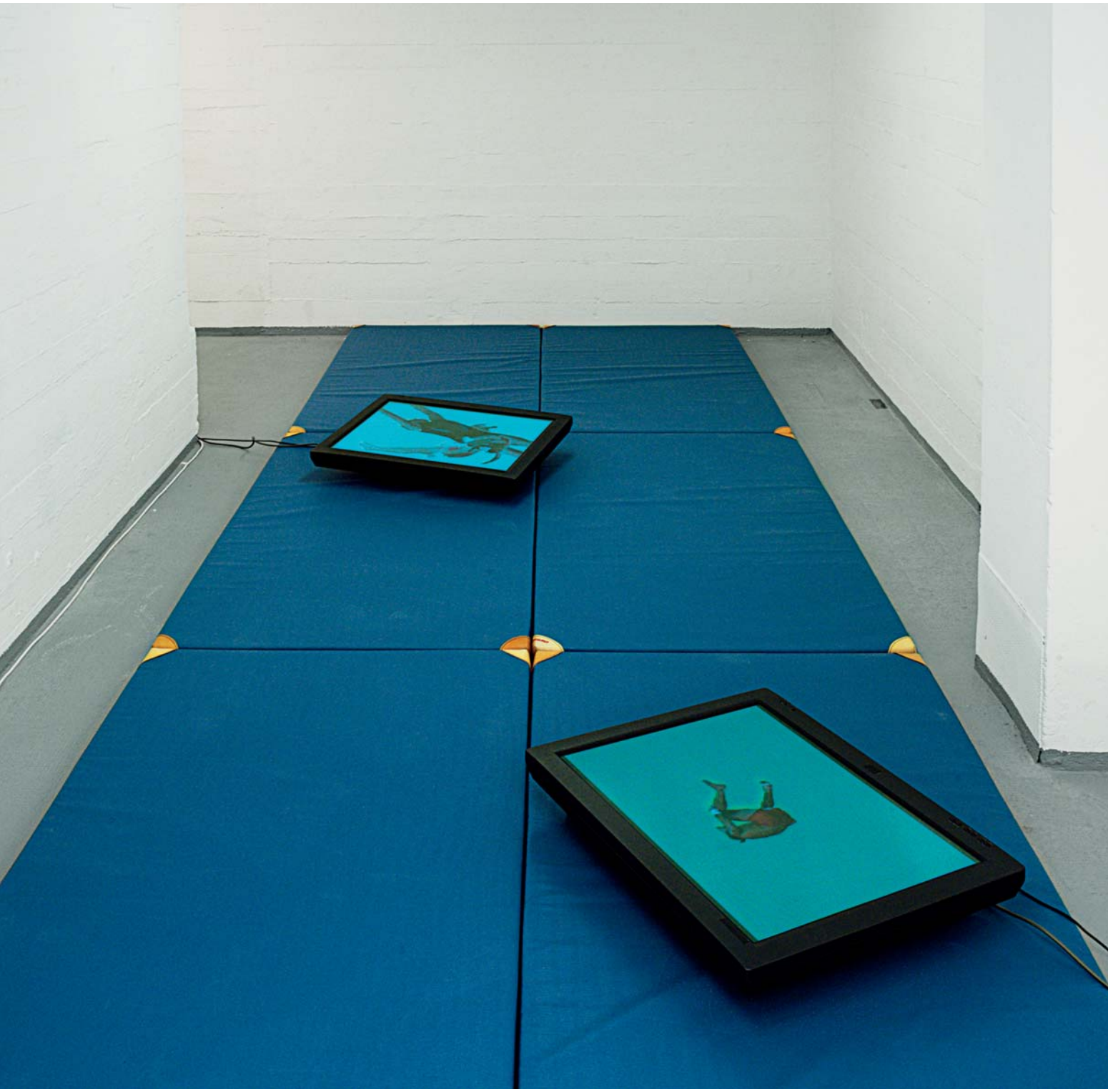
Segel 180 × 210 cm Öl auf Leinwand 2006



Vertikale Traumebene Videostills 2007

Vertikale Traumebene Installation Mixed Media 2007 (auch folgende Seite)

Übung in der vierten Dimension Videostills

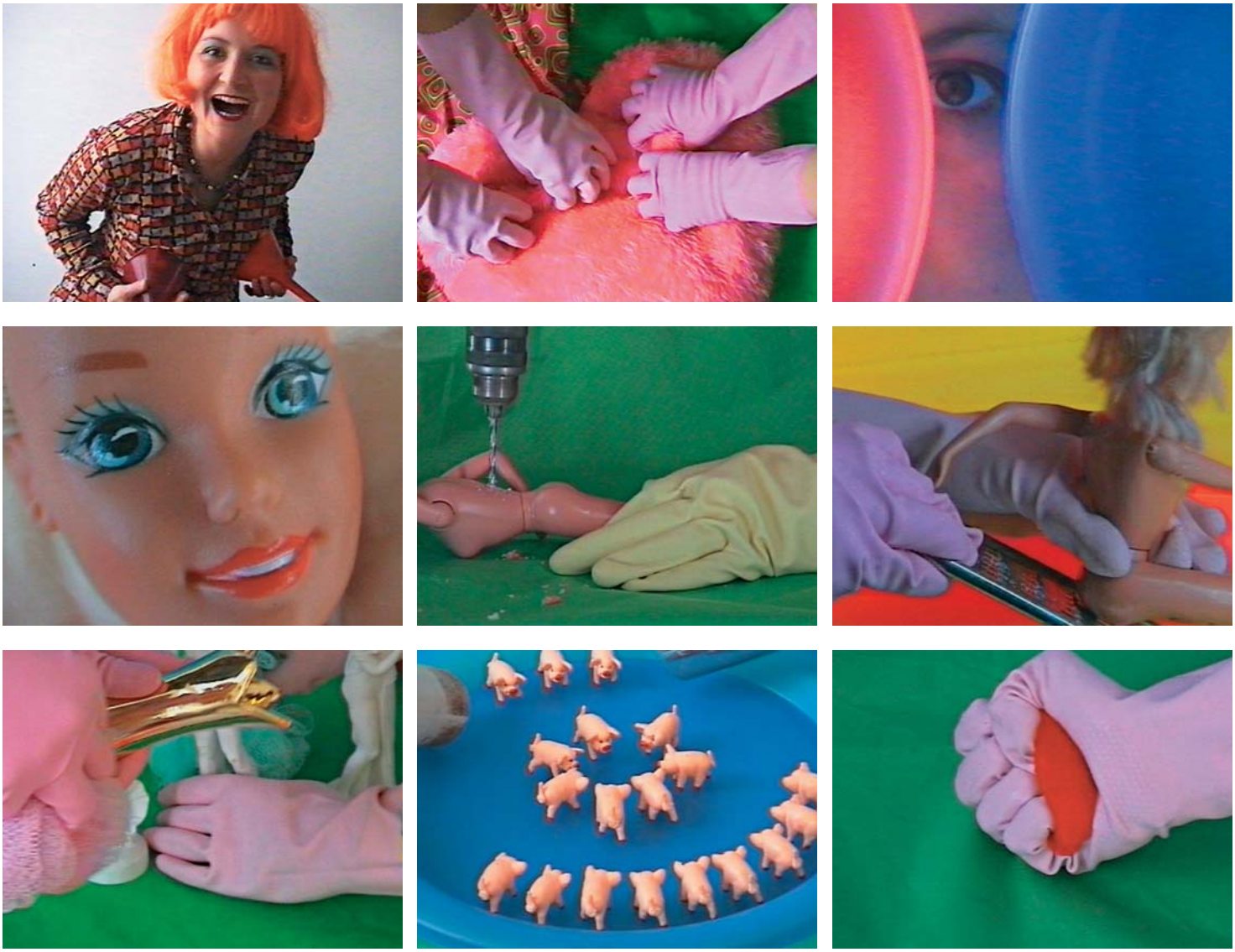


Übung in der vierten Dimension Installation Mixed Media 2007

Übung in der vierten Dimension 50 × 66.5 cm C-Prints 2006

Übung in der vierten Dimension Detail
Übung in der vierten Dimension Installation Mixed Media 2006

kitchnapping / BarbIeQ / suck your luck Videostills 2001



Küche Installation Mixed Media 2007 (folgende Seite)

Pril
Constructa

PHILIPS

Tisch 250 Gefühle auf Stoff 125 × 1000 cm Installation Mixed Media 2006
Tisch 250 Gefühle auf Stoff Detail 2006

Tisch 250 Gefühle auf Stoff Details 2006
Landschaft mit Decke 135 × 170 cm Mixed Media 2006 (folgende Seite)

Picknick Detail

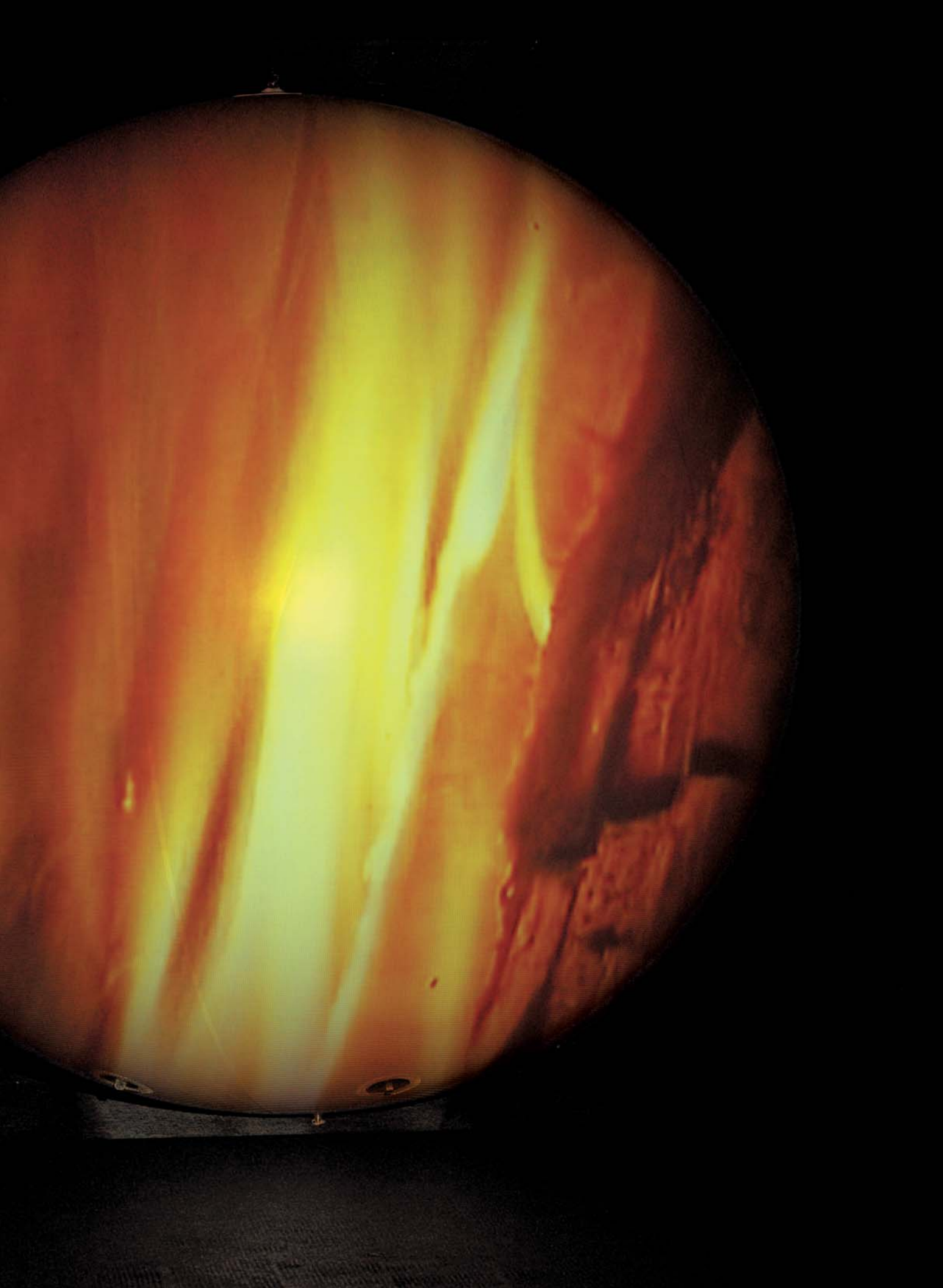
Picknick 100 × 75 cm Installation Mixed Media 2005

Mixxer Videostills
Mixxer Installation Mixed Media 2004

THOMSON
Perla

Zeitmaschine Installation Mixed Media 2007

Ausstieg aus der Dualität Installation Mixed Media 2007



WAVE OFF

CORNELIA OSSWALD-HOFFMANN

Let's assume that the world originated from a dialectic principle. That it is trapped within it and cannot find the gateway to a synthesis. And even if this were the case, that there were a fourth possibility, that a chink could open up between thesis, antithesis and synthesis? A fourth dream level, an exercise in the fourth dimension? A gymnast is caught in midair – no problem! We can just forget the dimension of time. Or increase the air drag for the free fall until the parachutist literally stands in the air. No landing in the drop zone after the exit. Everything is left dangling in the air.

Annegret Bleisteiner's works induce pauses, freeze timeframes, layer slices of time one after the other. It is the time before the "wave off". Prior to this moment, an avalanche of notions, words, opposites, motifs, concrete images thrust downwards at a tearing pace. Only when the balance between the speed of falling and air drag is achieved, does tranquility prevail. The situation stabilizes for a brief moment, until the "wave off" that breaks the free fall and initiates a safe, controlled landing.

DIE "VERTIKALE TRAUMEBENE"
THE VERTICAL DREAM LEVEL (pp. 34–37)

The ventilator in the airbed is breathing slowly, spurs on the dreams of those sleeping. It greets the visitor right at the entrance with its humming tone, takes him or her along on a journey into another dimension. The rear wall of the room is spanned by a blue airbed with built-in ventilators to keep its radiantly tactile, textile appearance inflated. The steady, monotonous tone lulls the viewer to sleep, rhythmisizes real-time, makes it dissolve into a peaceful state of "time-all-over". On entering the Bunker, the visitor journeys into a special zone, into a special room far away from daily life, into a room shaped by tranquility and a different microclimate, that conveys the cool charm of a refrigerator. Other rules prevail here. The viewer can come to rest, concentrate fully on himself, cast off his linear timeline and sway into the rhythmic time of sleep with eyes open. In stark contrast to the coldness and hostility of the Bunker, the bright color of the airbed conveys a feeling of the light and hazy days of summer, a promise of reveling and splashing in a nearby lake, exhilaration and irony urged on by the sound of the ventilator that blows the mattress over the lake like the wind. It is always plumped up and on standby, more rearing to go than any other airbed, as the outward appearance is deceptive – this is not a one-off system that is inflated only to lose air over the day, but the product of deceptively genuine sky advertising that operates using a system that is not airtight. Air constantly escapes along the seams of the mattress and is pumped up again by the ventilator to keep the mattress plump and firm. The mattress breathes, quietly, evenly, regularly, exactly, shows the person lost in sleep the way, dreamlessly, but mechanically perfectly. And yet this is sleep on call as the airbed is not positioned on the floor but standing against the wall waiting for the user. Whom it leads upwards over its vertical grooves, to the outside, up and away from the hermetic confinement of the room. As if it could take on the indoctrinated stability and indestructibility of the room with its lightness and airiness. But that remains a futile effort, an attempt at "what would happen if", a fantasy taking on bodily form, a vertical dream level. For only in one's head, and only if the logical side is switched off, can the hermetic room of the Bunker be left behind, can the airbed be activated. If the viewer lets dreams in, he may drift over the lake or experience the relaxing calm of sleep. Another viewer may wish to board a flying carpet and hurl himself into new adventures far away from reality. The airbed propped up against the wall nurtures the promise of a distant Caribbean island, of sunshine, water and beach, of leaving the wear and tear of everyday life behind, of a holiday mood and relaxation. It marks a promise of fulfillment of the desire for peace and quiet, free of stress – a genuine advertising claim right out of the TUI catalogue.

Let's return to art. Annegret Bleisteiner is a painter. Portrayed as a picture, the airbed might be a large, blue monochrome area, a three-dimensionally breathing painting with blocks of color with vertical profiles dividing up the surface area. Blue dominates the room, radiates over the walls, with its calming coolness it helps us to gather our thoughts and channel our gaze, gently beckons us to the calmness of the transitional zone. Sky-blue cleanses the confused thoughts of the day. And yet – that is not a picture, more a "ready-made", but a false "ready-made". Unlike Duchamp, who found his "ready-mades" in a state ready for use and just had to select them, this airbed has not been seconded from the summer department of a sports store or the shelves of a supermarket. No, it was made especially for this room, not by the artist herself but by a company that does sky advertising. So that makes it a customized "ready-made" then – Duchamp would have been delighted; a sculpture disguised as a "ready-made". And yet not a sculpture either, but an empty advertising shell that inflates itself to become something that it isn't. That pretends to be plump and firm, yet volatizes instantly when the plug is pulled. There is virtually no other object that seems more apt at symbolizing the void beneath the surface of an advertising slogan. If you strip off the outer skin this will put an end to every illusion, sure disenchantment for any dream. In the exhibition in the Bunker, this advertising object assumes an air of the grotesque for it is not only "sky advertising" that depends on outdoors, but also its empty promises vanish in thin air. Let's not forget that this airbed is not a "ready-made", it has never been deployed for advertising purposes, never intended for any real usage. If it were a "ready-made" it would lose it function within the given context, and would thus become senseless, have absolutely no sense at all, but be open to new meanings. Through art, this object taken from the world of practical adver-

tising media, acquires a symbolic meaning. It now focuses on the longing of the viewer with which advertising strategy operates beyond the overt promises of advertising: the promise of the freedom of floating over the clouds unaffected by the claws of time and space. But this symbiosis is even deeper: not only has a shape been lifted from advertising but art has usurped its connotations too. At this point it would seem appropriate to broach the issue as to whether Annegret Bleisteiner's oeuvre has didactic intentions, for example of laying advertising strategies bare. If you let the air out of advertising, the work of art will also disappear. It clings to it like a parasite. A relationship has been reversed: it is no longer advertising that is looting the artistic and theoretical strategies of art, but the work of art itself processes it, uses it as material, accepts it as a given fact, as a rigid pawn. Every sign represents a particular yearning. Placed side by side, they piece together to form a patchwork quilt of emotions and perceptions, arranged as a panorama of dreaming.

But that is only one aspect of the "Vertical Dream Level". When the visitor enters the room, the three-dimensional quality of the sound of the ventilator is enhanced, it is amplified by a similar humming of the two flat-screen monitors hanging on the walls facing the mattress that communicate with each other across the corner. The same video runs on both monitors but with a time delay in a loop of 10 minutes. It begins and ends with a 360° pivot over a farming type of landscape that could be anywhere in the world: it shows the place where everything starts, our round earth. When it has gone full circle, the panorama slowly sinks and condenses into a small strip at the foot of the picture, continues to rotate there throughout the video and when it is reaches the end, the panorama increases in size once again and fills the entire screen. The sinking of the panorama marks the start of a complex pattern of individual, overlapping layers of images. It starts with the head of a girl sleeping that becomes more interspersed by shots of a trip through a tunnel. While the panorama continues to rotate, the journey through the tunnel leads into the depth of the picture. It becomes the entrance to the exit, pauses in the transitional zone of the journey; the old place has been left behind, the new one not yet reached.

The direction of movement is retained throughout the video; it is transferred by means of the subsequent pictures and combined with constantly new layers and movements of images from right to left, from top to bottom, etc.: clouds pass in the sky, trees are reflected in the lake, airplanes take off, aerial shots depict flights over mountains and residential areas, etc. Simultaneously, the panorama rotates like an engine in the foot strip, the ventilator of the whole, complex layering. Now they are all assembled, the classical composition lines of pictures from the western world: the tunnel as the perspective that leads into the centre of the picture from the edges, into its own pictorial reality; clouds that underline the surface span of the picture – its all-over quality, and airplanes that report from the reading direction of the story, from left to right. A complex image composition is thus created, and one which undergoes a constant process of regeneration. In contrast to a classical picture, every compositional form generates its own unique image layer, no longer producing the same rendering as before. The video image disintegrates into synchronous layers, the converse movements of which level out, thus creating a kind of patchwork of motion.

Set against this flickering restlessness: the static position of the girls sleeping. They are the true subject of the picture. They hardly move; with their relaxed calm they envelop the contradicting movements and unify the elements of the picture. It is not a matter of creating a portrait of the individual personality of those sleeping, but a portrait of sleeping itself as an activity. But an activity which – in contrast to activity in a waking state – is not goal-oriented and for a specific purpose, but an uncontrollable end in itself; an activity that reports on the inner personality of the person sleeping. Sleeping is the height of grotesqueness: hardly has the body reached a state of rest and relaxation when thoughts start to buzz in all directions, exploit all possibilities, even ones beyond the realms of reality and logic, thus creating complex worlds incorporating what has been experienced, imagined, thought and felt. The steep inclination of the airbed allows the dreamer to leave real space, to fling open the windows to a dream world of fantasy, to a world of limitless, simultaneous occurrences which is not dominated by cool thought but by perceived thought.

THE GRAY PICTURES (pp. 16–33)

The "Vertical Dream Level" is the starting point for the somnambulistic multi-dimensionality of the pattern that characterizes Annegret Bleisteiner's pictures. Since 2002, the artist has been working on a well-differentiated series of "gray pictures" that can be continuosly reorganized into their own thematic groups: water, dealing with history and the past, time and space subjects, etc. The central thread running through all pictures in the "Gray Series" is the system of layering images levels. In contrast to the images in the videos, these are however not diaphanous but overlay one another, merge on the picture area to form a coherent composition that, at the same time, conveys the impression of several pictures being layered on top of one another.

These layers of pictures may be divided into four larger areas that are in turn also subdivided. The rearmost level of all pictures comprises an abstract, almost classical manner of painting, namely utilizing blocks of color. A wide brush is used to mix Prussian Blue with Terra de Siena, or Chromium Oxide with Rose Madder to create a colorful, lively gray tone. This may be made more vivid by adding further colors. In some cases, traces of mixing the paints on the canvas remain clearly visible there, for example in the picture

"Dive" (p. 16) and dominate the coloring of the picture. The area of color on canvas that is "in motion" is then applied using a paint roller to create a dabbing effect, a coarse "all-over" structure which, depending on the subsequent steps or inclusion of a further color, etc. as for example in the picture entitled "Dream" (p. 20), is a strong element that has the optical effect of bringing the rearmost layer of the picture to the foreground. This rearmost layer of the "Gray Pictures" may be regarded as a coherent, self-contained picture that sets the color to determine the mood of the painting. One almost has the feeling that the artist does not "trust" the workability of this "abstract" painting alone, as it serves as the background for further figurative levels in the next step. The result is an exciting dialogue between a style of painting that dates back to the 1960s and figurative painting that is reminiscent of more contemporary work, such as the Leipzig School.

These figurative levels are not layered successively but are often created simultaneously and thus penetrate several layers. But they can still be clearly separated and identified. The level that is most closely related to the areas of color is that of the geometric forms. Circles, and ellipses in particular, are an integral part of virtually all "Gray Pictures"; they repeatedly appear in many variations of lying, standing, round, with parallel lines as in "Sleep" (p. 21), empty and filled in individually. The ellipse itself marks the artist's preference for flexible forms that may assume a flowing character. In contrast to circles, squares, rectangles and triangles, they contain both a circular and an angular form; they are modules of a painting that can undergo transformation and can shape other forms in any new constellation in the painting. The ellipses are a kind of personal signature of the artist's with which she "stamps" her paintings, thus ensuring the recognizability factor of the "Gray World".

The painting of the figures occupies yet another level. Depending on the painting in question, it is divided up into various spatial zones that are not organized in a definite manner in terms of perspective, but always communicate in terms of composition. If often spans the depth of the painting to the outermost edge, as for example in "Dream" (p. 20) or "Waft" (p. 22) in which a head in a supine position leads directly into the picture. It is this area, in the "Gray Series", where the greatest innovation and development can be found; in the last few years, figures have increasingly been combined with machine parts, cables, tubes, etc. This figurative level portrays the narrative aspect of the paintings. However, an outlining technique in translucent black or a single-color has been used for all figures that gives them the appearance of comic figures rather than tangible narrative figures.

On yet another level, the story takes on the concrete form of words. Industrially produced templates are used to apply lettering to the painting. The depiction now uses words, it finds an unequivocal means of expression – at least it promises the clearly defined solidity of industrial lettering that is used for coding purposes. But this solidity is deceptive. Take the "Dive" painting for example (p. 16), the lettering of "DIVE", "MATURE", "WAKE UP", "CORE", "DARE", "TIME", "NOTHING", "TO BE" hardly serves to explain the contents of the pictures. The differentiated color and emphatic character of the lettering automatically indicates that it constitutes a level of its own that does not explain what is being depicted nor have any descriptive relation to it. Lifted out of their coding context, the words may have their own interrelations. The focus is no longer on the semantic aspect of the words but more on the "sound" of the words, the host of connotations and associations beyond pure content, the sea of impressions with no really clearly definable limits that surrounds words which, when combined, create their own level of whispering like a "lexicon" of lost words on the verge of drifting into sleep, initiating the dreams of the persons sleeping.

These image levels create an irrational space – irrational both in terms of image and thought. The image space of the "Gray Pictures" has no chance from the very start. By means of the different levels, it is explicitly thematized but at the same time denied. The color-block element that functions as a synonym for two-dimensionality like no other, closes off the space to the rear but allows it to flow to the sides and spread like oval soap bubbles. It does not create any perspective for the figures. And they, in turn, do not create any space themselves. They do not form any uniform perspective together or any constant scale. They have been drawn with rough outlines to produce a certain flatness like in poster painting; there is merely a reference to plasticity but no implementation; light and shade have been reduced to purely "abstract" linear renderings which means that even the larger figures do not have any spatial weight.

But that is not everything that can be said about the figures. They recall various forms of pictorial log-maps of gestalt, which they "express" on different levels. In terms of the manner in which they have been painted and their nature, drawn from contemporary youth culture, they remind us of simple posters or comics: this is also borne out by the actual quotations from comics and the caption-like ellipses and the use of slogan-type words. But they also speak another quite different pictorial language. They are much too differentiated and single-minded for a comic; they develop their own "poetry" too much for that and contribute too little to a recognizable storyline. Their origin cannot be denied for they really come from classical drawing that developed out of observation and imitating nature. The starting point for the figures is sketches of photographs or real persons. This gives the figures in the paintings their documentary character – stopping the march of time – that runs contrary to the timelessness of comic figures.

A unique vocabulary has been developed for the figures within this painting series. Some figures keep reappearing, gym-

nasts, a person lying, a person reading; some figures or groups of figures roam through individual pictures, for example the same group of young people appears and moves from "Sea" (p. 30) to "Sail" (p. 33) on to "Dive" (p. 16), but they are always depicted from different angles, sometimes alone but also in smaller constellations of figures. In this series a recognizable stock of people establishes itself, ranging from people from the artist's own intimate circles, from her private life, to people exhibiting varying degrees of the unknown. The figures do not really reveal their particular relationship towards the artist but it gradually becomes clear throughout the pictures due to a certain significance that is implied or the frequency of repetition of a single figure. At the same time, their individuality is however reduced, not only by means of the outlining manner of painting, but also as they are doubled, multiplied or repeated within one picture, giving the "portraits" an abstract quality of having been stamped like a wallpaper pattern, e.g. in "Sleep" (p. 21) or "Air" (p. 25). Somewhere between single sketches and templates, the rendering of the figures is quite intentionally kept hanging in the balance. The cross-fading of these two means of portrayal results in mixing elements from existing pictures with the artist's own, commonplace scenarios with their pictorial symbols and uniquely personal viewpoints; the result is a whole that comprises bold and intimate figurativeness.

The body as an abstract pictorial symbol – does that work? As in the case of the lettering, no explicit interrelations between form, which is basically always abstract, and content, which is not necessarily inherently linked to the former, can be determined. What remains is playing with possible interfaces which need to be felt and perceived rather than approached cognitively. The simultaneity in the method of rendering corresponds to a degree of irrationality in the spatial points of reference. None of the figures focuses on the viewer; without exception, they are wrapped up with themselves, looking straight ahead or looking into their own being. Lying, sitting, bending and standing – they are frozen in a resting position on the verge of the transitional phase from waking to sleep, from daydreaming to drifting off into the night. Against the background of the color-block element, the figures themselves become sketches; they are transparent like fading fragments of memories from the transitional zone of a person sleeping.

THE OTHER COLORFUL SIDE: "250 GEFÜHLE AUF STOFF" 250 FEELINGS ON FABRIC (pp. 48–51)

Here they are – spread out: 250 feelings and emotions on fabric, occupying three tables spanning 10 m × 1.25 m. One feeling measuring 20 cm × 25 cm on a stretcher frame. Every feeling has a fabric of its own – this is what dreams are made of. The materials range from primitive cleaning cloths to elegant fabric straight from the fashion business. Objects found around the house, mainly plastic, are attached to this "tactile film". They include simple throw-away items such as bottle tops, tips of New Year's rockets, ice-cream spoons, molds for sandcastles, plastic dishes and lids, non-returnable packaging, cheap gaudy children's toys such as rattles, tiny plastic figures, etc. and larger plastic objects, e.g. from the kitchen such as a citrus press, but also image material such as snippets from kitsch postcards or art postcards collected by the educated classes. The colored thread used to attach the objects to the picture has been positioned in such a way as to incorporate it in linear form into the composition, thus making the objects themselves an integral part. An object often has an abstract, geometric shape but occasionally real objects are also included. The result is tiny, three-dimensional relief-type pictures comprising only "ready-mades". Similar to Duchamp's "ready-mades", they become an object of art simply through the artistic act of choice which is confirmed as such by the very act of being displayed in an exhibition context. Then they turn material again and assume their own new meaning when utilized within the composition and combined with other objects.

In contrast to a montage by Kurt Schwitters, no artistic process takes place to combine all objects to create a unique composition; in Annegret Bleisteiner's oeuvre, objects are cleaned before being used, retain their initial, luminous colors and clearly reveal their origin. Even if they have been lifted out of their original functional context they continue to tell their story and thus start to lead a strange life of their own within the picture. On the one hand, they become a relic defying time – this is a characteristic that they have taken with them from their previous context – on the other hand, they assume a neutral graphic form (e.g. the red tip of the New Year's rocket becomes a red cone) that is open to new interfaces and meanings. Only then do they become a bearer of feelings as their title suggests.

The objects as used in the "250 Feelings" are both abstract and bearers of historical perspective. This unsolvable parallelism of concepts stays with them like an "ink blob picture", always tilting from one meaning to the other, or from one context of meaning to the other. For example, the small plastic figure of the building worker with the yellow helmet in "Composure" (p. 50) originates from a toy box in a children's room. In this context it marks the haptic miniaturization of reality. With its help, the adult explains the reality outside to the child or the child explains it to itself while playing; they can each structure this reality and, by handling it, take possession of the same. By being firmly stitched to the picture base, this figure still remains a toy and as it cannot be picked up it becomes a distant object of observation, it adopts other expressive qualities. It also conveys naïve, childlike games and their creative potential and at the same time broaches adult issues, e.g. the social context of the building worker, the gaudiness of the world of plastic where he came from, its dubious nature and consequences, and so on. Each object is thus characterized by a simultaneity of many meanings

with which the viewer can juggle to his own liking; the title is merely a stimulus, it is not illustrated by the forms of the images, but just accompanies these and encourages playful, intuitive interaction.

Plastic in itself would be ironic enough in an artistic context. It is the typical material of the 20th century and symbolizes the fun and throw-away society. On the one hand it is worthless, for temporary use only; on the other hand it is indestructible like classical bronze figures. It could almost be described as the involuntary bronze of the 20th century. In contrast to this, it is however not a precious, expensive material but a cheap, trashy one that happens to be extremely durable – the latter being more of a problem than an advantage, unless of course it is transformed into an object of art where eternity is welcome. But should this be a throw-away eternity? This irony attacks the work of art within the work of art itself and makes it topical. Annegret Bleisteiner does not proceed with the conceptional strictness of e.g. an artist like Kosuth but almost challenging this, she creates an array of feelings and emotions executed so meticulously as if it involved objects from a butterfly collection – whereby this can only be an absurd venture as feelings can neither be clearly differentiated nor distinctly classified.

Consequently, the "250 Feelings" are not hanging on the wall but lying on a table-like installation. The visitor is confronted with the whole colorful world of domesticity. He is invited to take a seat at the table of feelings. By extending this invitation, the perfect housewife shows off her ability in the private sphere and crowns it with her homemade table decorations quite according to the classic tradition of the female character. Do Annegret Bleisteiner's embroidered pictures reflect the utopia of the intact world of domesticity created by the devoted, do-it-yourself housewife? "Long thread, lazy girl" – embroidery is a feminine pastime that has symbolized the decency of tamed femininity since the Middle Ages. Knitting was not bad either according to Rosemarie Trockel; does Annegret Bleisteiner really focus on this feminine task?

No food appears on the table of "250 Feelings", the table decorations have gone their own way and turned into a picture on the table – quite a different type of panel painting. The length of the table, its position in the center of the room, accessible from all sides, gives it a festive, official quality. It is an invitation to dine; the only question is what knights are expected? In any case they can choose from 250 feelings on the buffet, each in a handy size, and by being tied to one particular feeling they do at least seem to be under control. The showy, brightly colored array of "Feelings" recalls less processes of inwardness but rather the gaudiness of more one-dimensional feelings as they are presented in advertising images or comics. Each individual feeling is captured in certain forms and colors as well as in suitable dynamics, packed in handy "Pandora Boxes". But woe to the knight who opens them, who dares to question the one-dimensionality of advertising emotions or perhaps even the possibility of portraying feelings and emotions per se. Portraying means wanting to control something. But portraying also means focusing on a theme, allowing space, providing a visual rendering. Let's leave the flickering feelings exposed on the showy "all-over" of the picture to welcome us.

THE KITCHEN IS KITCHNAPPED (pp. 44–47)

After five laborious sets of steps, the viewer can now sit down and take a breather. He or she is surrounded by a kitchen, a real kitchen, straight out of the confines of a built-in kitchen in a small terraced house with green shutters. Kitchen coziness in stark contrast to the unfurnished, hostile Bunker? A tiny oasis of domesticity and tranquility, of reflection for anyone who does not have to work there but can simply enjoy the active contemplation of the viewer? The pieces of furniture, taken right out of their utility function, tell of the fashion of a certain period that is not so long gone. Brought into the context of the exhibition as a "ready-made", they seize hold of this situation and occupy the room with their sheer size and great presence; they convert its appearance, create a new context themselves and add the kitchen context to the exhibition context. The viewers remember the heyday of such country style kitchens which they might even have had themselves; they remember people who used to work in them, conversations at the kitchen table – while the viewer goes back down the timeline, the Bunker recedes. Recalled time is attached to the Bunker's frozen real-time.

In the exhibition context those people who used the kitchen are of course not present, but they are documented in the traces of use; they are the only ones to have used the kitchen, nobody else. Similar to Andy Warhol's time capsules, they store the memories of the nameless user, of a busy, creative housewife – but was she really so cozily nice?

A television stands on the rounded kitchen work surface. To provide the housewife with some entertainment in the midst of her rather monotonous daily chores, the same work, day in day out, her "rituale di vita" à la Kounellis? Oh no – no cozy housewives as the videos speak another language. They date back to the artist's "Kitchnapping" period; they are themselves almost historical documents from a recent phase of the artist's work. Who and what was Kitchnapping?

kitchnapping manifest

"a lemon with plugs in it, a bet who can hoover up most pigs, funnels attached as enlarged silicon breasts, a barbie doll is drilled open and finely sliced with great skill, a double phallus rotates on the kitchen whisk – any other dreams going? – housewives' fantasies – for as thomas hübsch hastened to note: "a thousand things need love".

with kitchnapping, dreams come true; in the plastic aesthetics from authentics to curvers picked up on a shopping spree at Karstadt or flicked into

one's own kitchen at a mouseclick – the icons of solitary housework, armed with pink rubber gloves, are maltreated to the rhythm of the pictures, or hover alone in the oily finish of the masterpiece, or fill up all-over photos, or... . would you care for a citrus press in hues from squeaky-yellow to vomit-orange, or perhaps you would prefer a pink furry heart to squeeze and cuddle? the housewife breathes her permanent, ineffable smile down the telephone until even the most stolid cannot bear it any longer.
kitchnapping – housewives' art with three sides to it: kitchen, kitsch and kidnapping. Items of daily use – kitchen utensils – are kidnapped – stolen from the kitchen aesthetics of the world of commodities, gaudy designs made for funny people, for after all if a woman has to do such sad chores, then she should at least do them cheerfully.
kitchnapping takes the role of the housewife seriously, brings it to a head until a cheeky, creative personality rises out of the broken fragments of tristesse. a group of female artists from different genres are on stage that let out their fetishes with humor, irony, sadism and aggression to penetrate the dark corners of forbidden things.
kitchnapping – that means heidrun waadt and annegret bleisteiner & friends. together they transport this role to the exhibition space, a place least suited of all – namely the role that has been eliminated in the "white cube", a chunk of real life, created out of the very dregs of the social community.
who really wants to be a housewife? you can't lose your face any longer with kitchnapping. keep your happy housewife's soul!
part of her that is still a child at heart plays a cruel game with its plastic objects as surrogate dolls. it is no longer the cozy little home at the stove that proudly meets the viewer's eye, but the solid mass of the new economy kitchen cyborgs, a cross between hadaly and eliza, straight out of the metropolis, the secret sisters of robocop with a permanent, programmed smile. the bad girls underneath the swimming caps move dimensions, distort perspectives. kitchnapping as a new form of art allows its material and subject to surpass themselves. plastic as a kitchinsignia as of today replaces the iron sculptures of eternal times. it becomes a work of art of the future that may be classified according to the laws of half-life and separation of waste. the artist as a housewife, the housewife as an artist – the protagonists have it to themselves. they construct and deconstruct according to a reversible equation: housework is craft is handicraft is – via female artists – art. it's the product that speaks. like time, this is fast, diverse and colorful: ranging from an ephemeral video, from a photo as pretty as wrapping paper, from the exhibition installation made by haribo to an oil painting that is not at all boring, a canvas memory that has freed itself from the burden of its history. ... and should it happen that there is a ring of cyber-feminism, it is not a coincidence; any resemblance is intended. one should not take this too seriously as kitchnapping plays with wit, irony, black humor – that's for sure." [1]

So much for working in the kitchen, for the end of a comfortable dream and the true "desperate housewives" who develop cheeky, creative potential out of the fraught monotony of work that never receives its due.

"ÜBUNG IN DER VIERTEN DIMENSION"
EXERCISE IN THE FOURTH DIMENSION (pp. 38–43)

On the floor in the long room there are two parallel panels of blue gymnastic mats whose brown leather corners recall the indescribable boredom of sports lessons at school. The mats have been positioned so as to indicate a run-up to the gymnastic apparatus, but this has been omitted and the mats end right at the wall: the gymnast can only jump against the wall. The installation welcomes use; every visitor might have experienced such a mat personally. As a static object it conjures up the dynamics of movement due to the functional context from which it originates.

But you can't do gymnastics on these mats as two monitors are lying there like stumbling blocks, floating in a relaxed way on their backs like a gymnast after an exercise. There are no gymnastics really taking place today, that has been left to the media reality of digital video. There is no noise in the room; it is only the video images that convey the panting and the sweating of the protagonists.

You can see three gymnasts: two men and a woman. Their bodies – fully focused on the exercise and its perfect execution – are depicted in photographs. Like space ships ready to take off and illuminated at the edges, they float through the monochrome video screen. Then they meet, overlap, form dynamic layers on the flat screen, constantly changing, above and underneath one another. They were taken in different perspectives and sizes, and as if they were about to fall out of or into the picture, similar to Tintoretto's floating figures whose place in the picture is still unknown. The lack of spatiality of the background makes the bodies appear flat in spite of their real three-dimensional quality. The result is an irritating, surreal effect that is increased as the material is not a video but a still photo which is only set in motion in the video by means of animation. This movement however contrasts greatly to the movement in photographs. If this happens in a split second photos appear to be drifting in slow motion.

The photos are documentary shots of a sporting event and thus proof of reality. However, against the plane surface they appear flat, alien like UFOs. In the fourth dimension they meet the "planiten" of Malevich and any other fantasies that might be there. The dream of the fourth dimension as dreamed by Malevich, Lissitzky or van Doesburg is not yet over. In their pictures too, they make this dream material by employing a form of hopeless multi-dimensionality that is created by means of the varying size and dimensions of the bodies against a two-dimensional surface, or by the very layering of various, two-dimensional bodies onto a two-dimensional surface. The intention was not to generate a fourth dimension in the sense of physics, but rather a dream of an almost romantic, virtual space. And yet Einstein's relative time theory was not without significance – time as a fourth dimension? And how can this be expressed in terms of images? Lissitzky was an artist who tried to capture it

within a three-dimensional spatial picture in his "join-in works of art" such as the "Proun Room" by means of the viewer's movement. From a physical point of view, this was merely a doubtful attempt that was doomed to fail. But attempts remain, and continue in vain. Seen against the strength of this desire – albeit highly absurd – any picture is dwarfed, frozen and becomes a mere pattern that slowly and surely shifts its way through a room without any volume. The photographer has captured the moment of greatest concentration and tension, the climax of the exercise, the moment in which the figure, caught in the air, relaxes tension and returns to the state of an athletic body, the moment prior to landing, before the "wave off". The photo is a dream that has become a picture, only visible in slow motion, in a special photo or a painted picture.

EXIT THROUGH ENTRANCE

The viewer has finally reached the top floor. But the Bunker does not keep its promise. It does indeed look like a tower and is even built in this way with a central staircase and individual floors spiraling around it; at the end, there is however no viewing platform with a vast stretch of a panorama as anticipated which one has surely deserved after the tedious, claustrophobic confinement of the staircase. No – after having conquered six floors, one simply lands more or less in the cellar and can then only go back downstairs. The feeling of not being at the top but down below is enhanced by the rooms on the 6th floor being painted black. One's perception of space starts moving, the top is sensed as the bottom although the viewer knows only too well that is he is at the top as he has climbed up all that way. One cannot easily rid oneself of this contradiction between feeling and intellect, and this is what creates the unique, irritating atmosphere of the 6th floor. In these black rooms directly underneath the concrete ceiling some four meters thick, the visitor senses the building's self-willed "cycle" very strongly; a building that is not the result of any aesthetic architectural concept but purely functional space, a survival machine without any aesthetics: the walls are not plastered, there is no proper floor; the height and length of the room are determined solely by the ratio between stability and vibration fatigue limit. It is intended for sheer survival, not for coziness. It resembles a giant shaft driven up into the air; no place for lingering but a place of hard graft, and here that means: survival.

"ZEITMASCHINE"
TIME MACHINE (pp. 58/59)

In this reversed spatial order, underground is located above ground. The conveyor screws work monotonously. The hacking noise of a machine lures the visitor upstairs. Like in the installation at the Deutsches Museum in Munich that reconstructs real working situations of daily life, this dark room could lead to hell, down the mine. But there is no miner caught in the shaft. On reaching the source of the noise, one can see a sewing machine on the table in the bright striplighting. It works incessantly, sewing an imaginary fabric. Is works as if possessed, moves and then doesn't, intensely and laboriously up and down on the spot. Every stitch is carried out with the same precision and conscientiousness. It should be transporting the fabric, be making a three-dimensional product out of a two-dimensional material, but its obsession is in vain: there is no fabric under the sewing foot and no seamstress is sitting on the chair that awaits her.

She has left the light on, just pushed her chair quickly aside but the workplace is empty. It stands alone ready to receive the visitor. But what work should one do here? Torn out of its functional context, the sewing machine becomes a symbol of an activity that is monotonously repeated in a loop – a machine operation in itself, as no product can or should be made.

On closer inspection of the "scene of the crime" it soon becomes apparent that it is not a workplace in the textile industry that has been vacated, but this provides insight into the artist's work situation. As the clearly visible traces of paint reveal, the work table and the chair are from the artist's studio. But this observation does not make the task easier for the viewer. What has this hacking sewing machine in the cave got to do with the artist's work? Let's first leave art history from Plato to French Surrealism aside, and Rebecca Horn's hacking machines too whose aggressive mechanisms become the symbol of dehumanized hurt. Annegret Bleisteiner calls her installation "Time Machine". The stamping rhythm drives the timeline forward whilst freezing it in monotonous, uniform repetition similar to Eric Satie's "Vexations". The perception of time that is tied to sequences and change, e.g. over the course of the day, is altered in this place outside the realms of time and space. Like the nameless hero in H.G. Wells' "Time Machine", the visitor can now go on board. The perception of the machine can change time. Since Einstein's special Theory of Relativity it has become clear that time is not an absolute quantity but a relative one, and that time runs differently within systems which move in a relative relationship to one another. The faster we move, the more slowly time passes. Whilst the sewing machine dashes along, we ourselves become increasingly slower. Science is still debating as to whether journeys into time will ever be possible; Gödel proved they are possible in purely mathematical terms, for according to Wikepedia's thin lexical knowledge: "A Time Machine is a machine for carrying out journeys into time. According to the present state of knowledge, the construction of time machines is not possible".

Annegret Bleisteiner's "Time Machine" is an option, a promise just like the airbed at the entrance; an artistic test arrangement with which the visitor can transcend his or her personal sense of time. It is not without reason that the Time Machine faces the "Exit from the Duality"; with its rhythm, it introduces this new option to which it is attached like an assistant.

ART ON VARIOUS TERRITORIES

PETER V. BRINKEMPER

"AUSSTIEG AUS DER DUALITÄT"
EXIT FROM DUALITY (pp. 60/61)

The last black room is almost completely filled with a white PVC ball 2 m in diameter which, suspended just a brief distance from the ceiling and the floor, appears to be floating in the room. Like the ball of a giant, it forces itself into the confined room just 2.30 m high that seems to be even more cramped than it really is. This giant ball optically diminishes both the room and viewer. The scale of ball to room to person seems to be reversed. As the "Time Machine" changes one's perception of time, it is here the perception of space that is different. A ball is after all one of the basic human toys; it symbolizes a pronounced enthusiasm for games governed by rules. But this giant ball has a somewhat ominous character. The video images, for which it serves as a support, corroborate this feeling. What it shows is the yellow-red blaze of burning logs in a Finnish stove. Due to the distortion of the image on the curved surface of the ball, the image looks like a photo of a giant ball of gas in space at first; but if the viewer follows the sequences in the video, the fire will become increasingly clear. In spite of this, the optical distortion seems to provide the ball with an unreal quality that is even amplified by the accompanying sound of the gentle gurgling of a stream that is flowing along quite happily – something that is quite unexpected. Water and fire, the two basic elements, do not make a very dramatic impact here but are well-behaved and domesticated for home use. Air is not much better off. Safely enclosed within the ball, it is controllable too, put to use.

The three elements are so cozy, and so consigned to usefulness? The fact that things could be quite different is only suggested by a faint breath of air coming through the only window in the Bunker – a mere hint. Just as daylight loses its strength on the long journey through the thick walls of the Bunker, the outside air does find its way inside. Street noise is far away, it sounds like soft mumbling, like a distant dream. But what about the fourth element: earth? Its presence can be imagined, in the reversed room in the tower of the Bunker with its cold, damp darkness, within the suspended, planet-like ball, in the sounds of a mine from the "Time Machine". The four elements, the four dimensions, things happen simultaneously, overlap – this a constantly recurring theme in Annegret Bleisteiner's oeuvre. Just where the window shaft seems to indicate the chance of an exit out of the almost hermetically closed system, the intended overlapping of the elements creates a new whole from the experience of "all-over" that is far beyond abstracted pairs of opposites and their logical combinatorics.

The visual artist Annegret Bleisteiner cuts across media, formats and genres, working in networked, parallel worlds. The commonplace nature of things, the casual positioning of the encircled motifs is not at all based on any factual reproduction (the first look deceives), but on ironic reconstruction and poetic density.

"wave off" is about the rediscovery of liberated, constantly re-programmable body-tuning whose dream fantasies are the dynamic source of transforming and remodeling the real and the mental territory. Signs and lines are bundled into brilliantly colored streams of energy, time and space, into impressions and emotions. Conceptual spheres metamorphose into concrete, mystical portals, into gateways of new experience.

Annegret Bleisteiner's works are not neutral portrayals, not passive theoretical showcases, but they embrace active technological systems of inscription that generate visual, auditory, word-based and tactile layers and codes. Previous and new patterns of perception are set into vibrating motion until the medial track-change kicks in.

1 kitchnapping manifest, may 2001

WERKVERZEICHNIS

Die Ziffern vor den Werktiteln entsprechen den Seitenzahlen der abgebildeten Arbeiten

12 **Bitte tief durchatmen**
26 × 39 cm Bleistift auf Papier 2007

16 **Tauche**
160 × 210 cm, Öl auf Leinwand, 2006

18 **Soft**
160 × 180 cm, Öl auf Leinwand, 2006

19 **Horizont**
170 × 190 cm, Öl auf Leinwand, 2005
Privatsammlung

20 **Traum**
70 × 90 cm, Öl auf Leinwand, 2006

21 **Sueno**
130 × 160 cm, Öl auf Leinwand, 2004

22 **Hauch**
180 × 210 cm, Öl auf Leinwand, 2006

24 **Zeitmodul**
120 × 150 cm, Öl auf Leinwand, 2007

25 **Luft**
120 × 150 cm, Öl auf Leinwand, 2006

26/27 **Fragment**
120 × 160 cm, Öl auf Leinwand, 2004
Privatsammlung

28/29 Ellipsenreihe
Alle, Technik, Schatten, Elixier, Schlaf, Spur, Durst, Ellipse
50 × 70 cm, Öl auf Leinwand, 2004

30 **Meer**
135 × 155 cm, Öl auf Leinwand, 2002
Privatsammlung M. und B. Crailsheim

33 **Segel**
180 × 210 cm, Öl auf Leinwand, 2006

34 **Vertikale Traumebene**
Videostills, 2007

35–37 **Vertikale Traumebene**
Installation Mixed Media, 2007

38 **Übung in der vierten Dimension**
Videostills, 2007

39 **Übung in der vierten Dimension**
Installation Mixed Media, 2007

40/41 **Übung in der vierten Dimension**
50 × 66.5 cm, C-Print, 2006
Privatsammlung F. Schmidt

42/43 **Übung in der vierten Dimension**
Installation Mixed Media, 2006

44/45 **kitchnapping / BarbIeQ / suck your luck**
Videostills, 2001 (Bleisteiner/Waadt)

46/47 **Küche**
Installation Mixed Media, 2007

48–51 **Tisch 250 Gefühle auf Stoff**
125 × 1000 cm, Installation Mixed Media, 2006

52/53 **Landschaft mit Decke**
135 × 170 cm, Mixed Media, 2006

54/55 **Picknick**
100 × 75 cm, Installation Mixed Media, 2005

56 **Mixxer**
Videostills, 2004 (Bleisteiner/Waadt)

57 **Mixxer**
Installation Mixed Media, 2004 (Bleisteiner/Waadt)

58/59 **Zeitmaschine**
Installation Mixed Media, 2007

60/61 **Ausstieg aus der Dualität**
Installation Mixed Media, 2007

BIOGRAPHIE

2007	Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung
2006	Atelierförderung der Stadt München
	Stipendium, Künstlergut Proesitz
1992 – 99	Studium an der Kunstakademie Düsseldorf
	Klasse Trockel, Klasse Klapheck
1998	Meisterschülerin und Akademiebrief Düsseldorf
	Klasse Trockel, Klasse Klapheck
1997 – 98	Lehrauftrag für Freie Malerei an der Universität Passau
1993 – 94	Studienaufenthalt in New York
1990	Stipendium der Fondazione Rati, Como
1987 – 92	Studium an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg
	Klasse Reuter, Klasse Knaupp

AUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2007	WAVE OFF, Kunstbunker Tumulka, München
	VORORTOST, Projektgalerie BBK, Leipzig
	FÖRDERAUSSTELLUNG, Kunst Pavillon, München
	ZIMMER FREI, Hotel Mariandl, München
2006	SKLAVEN KÜSST MAN NICHT, Kunstverein Landshut
	HINGABE, Kunstraum Süd, Frankfurt
	OFFEN, Atelierhaus, Baumstr. 8, München
2005	DER FREIE WILLE, Arena Berlin
	VERGESSEN, Galerie Zisko, München
2004	MIXXER, Galerie Zisko, München
	PARADIES IM BUNKER, Kunstbunker Tumulka, München
2003	PARADIES IM BUNKER, Berlin Alexanderplatz
	The 2nd international triennial of visual arts „Otpechatki“, Petrozavodsk
	PROSTITUTION, Kunstverein Stuttgart
	THE CHRONO-FILES, Lothringer 13, München
	PARADISE PROJECT, Art Fair Moscow, Moskau
2002	THE INDEPENDENT, Liverpool Biennial
	ART FORUM BERLIN 2002
	PLASTIC SPACE, Kunststiftung Poll, Berlin
	SCIENCE ART AND SUMMER CAMP, Ladengalerie, Lothringer 13, München
	UEBERGRIFFE, Maximiliansforum, München
	KITCHNAPPING IV, Simultanhalle Köln
	CONFRONTATION I, Laboratorium Praterinsel, München
2001	Lange Nacht der Münchner Museen, Artothek, München
	KITCHNAPPING III, Siemens Forum, Erlangen
	Knaupp & Co, Kasernenraum Nürnberg
	ArtKino, Art Frankfurt
	Galerie für Zeitkunst, Art Frankfurt
2000	KITCHNAPPING II, Galerie für Zeitkunst, Bamberg
	YOUNG CITY ART, Artcinema, Düsseldorf
	GKA 2000, Haus der Kunst, München
	BELLE ETAGE, open art, Maximiliansforum, München
	KITCHNAPPING I, Galerie Jörg Heitsch, München
	PETIT-FOURS, Lothringer 13, München
	POLITEIA, FRAUEN IN OST UND WEST, Kulturforum Gasteig, München
	VIDEOKUNST AUS MÜNCHEN – KARLSRUHE, Kunstverein Unartig, München
	EYE CATCH YA, Kunstsymposion Kulmbach

Konzeption: Annegret Bleisteiner
Redaktion: Dr. Cornelia Oßwald-Hoffmann, Christina Hackenschuh

Texte: Dr. Cornelia Oßwald-Hoffmann, Erno Vroonen,
Dr. Peter v. Brinkemper, Anette Frankenberger
Übersetzung: Susan M. Pfenninger
Fotos: Annegret Bleisteiner, Hilda Lobinger, Dieter Mayr,
Wilfried Petzi
Videoschnitt: Andreas Lettenmeier, Andre von Hebenstreit

Gestaltung: WIGEL
Lithografie: Reproline Genceller, München
Druck: Sellier Druck, Freising
Schrift/Papier: FF Meta/Phoenix Motion Xenon matt 170g
Lektorat: Marie Josephine Strachwitz
Auflage: 500

Sponsoren
Lang Audio & Medientechnik, Erhard Sport International,
Evolution Friendship GmbH

Dieser Katalog wurde unterstützt mit Mitteln der
Bayerischen Staatsregierung
Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung

LfA Förderbank Bayern

Dank an Gerhard Amelang, Robert Balthasar, Pamela Berckemeyer, Ingeborg Bleisteiner, Karlheinz Bleisteiner, Peter Brinkemper, Claudia Biller, Wolfgang Diller, Markus Etter, Sara L. Frankel, Anette Frankenberger, Sophia Frenzel, Reiner Gensler, Tuncay Genceller, Rolf Habermann, Christina Hackenschuh, Ulrich Hager, Marion Haide, Ute Hartwig-Schulz, Björn Hausner, Andre von Hebenstreit, Gabriel Hoffmann, Hans-Jörg Kornmann, Rainer Lederer, Andreas Lettenmeier, Inge Lindemann, Petra Lüer, Sabine Mai, Frank Mai, Dieter Mayr, Carl Nissen, Cornelia Oßwald-Hoffmann, Lothar C. Poll, Gerd Ralf, Robert Schotter, Gudrun Stachowitz, Michael Tacke, Wolfgang Tumulka, Ossian Vogel, Erno Vroonen, Heidrun Waadt, Gabriele Zaunberger.

© 2007 Annegret Bleisteiner
Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany on acid-free paper
ISBN 978-3-00-021656-5

Umschlagabbildung: „Vertikale Traumebene“ 2007, Foto Dieter Mayr
Abbildung S. 2: „Vertikale Traumebene“ 2007, Videostill