

Julian Turner

LÖSUNGEN/SOLUTIONS

kapsch >>>
CONTEMPORARY
ART PRIZE 2017



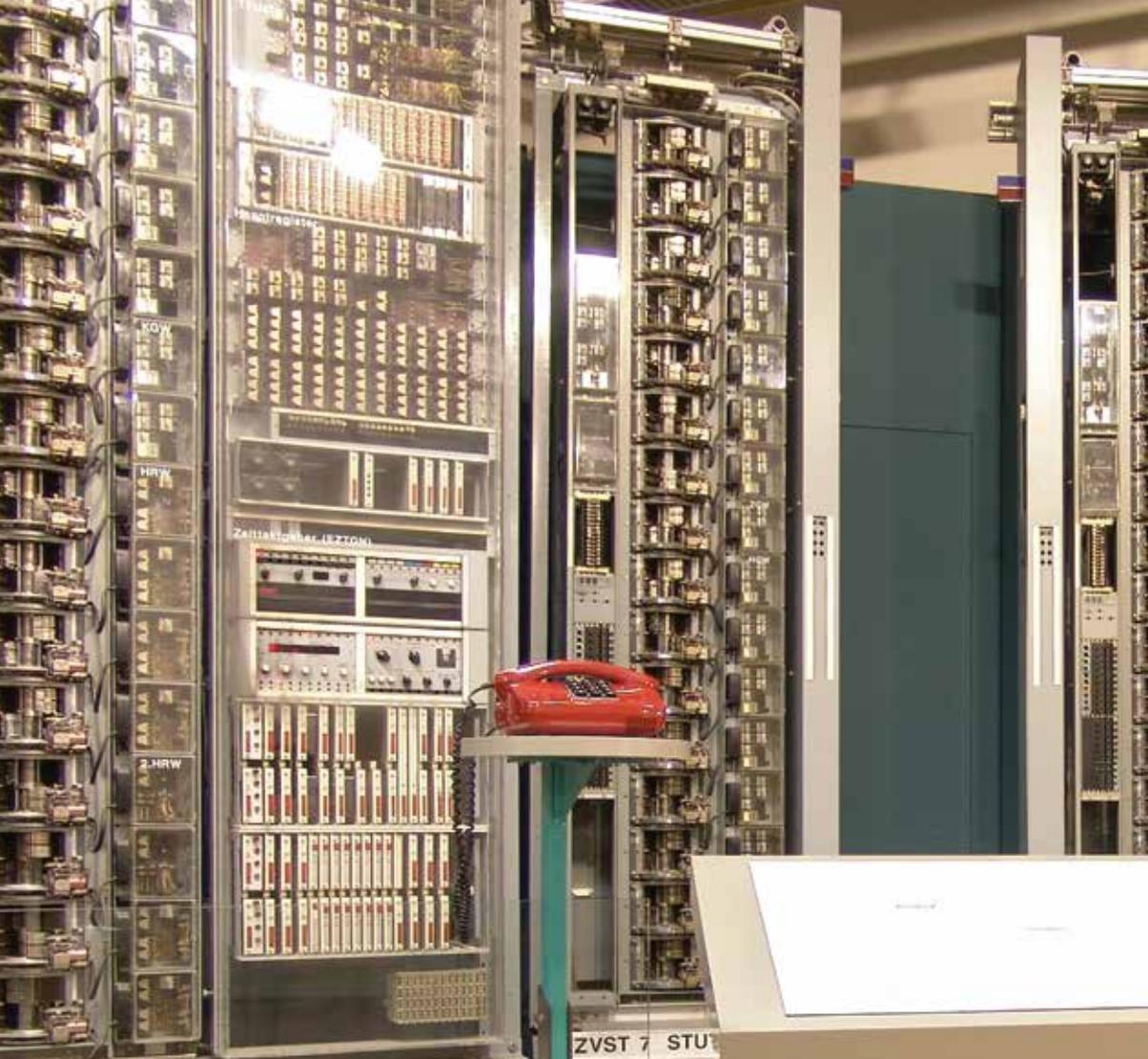
Julian Turner

LÖSUNGEN/SOLUTIONS





de	Vorwort von Georg Kapsch	8
en	Foreword by Georg Kapsch	12
de	Vorwort von Karola Kraus	18
en	Foreword by Karola Kraus	22
de	Wie man was schöner macht von Klaus Speidel	40
en	How to Make Things Prettier by Klaus Speidel	54
de	Marianne Dobner im Gespräch mit Julian Turner	104
en	Marianne Dobner in Conversation with Julian Turner	120
de	Heck ohne Bug — Zum Realitätspotenzial im Werk Julian Turners von Annette Südbeck	160
en	A Stern without a Bow — The Potential for Reality in the Work of Julian Turner by Annette Südbeck	174
	Bildregister / List of Images	200
	Impressum / Colophon	203



HVST 79 SCHWABISCH HALL

ZVST 7 STU





WST 93 WÜRZBURG

KVS 93

Vorwort

V O N

GEORG KAPSCH

Julian Turner ist nach Anna-Sophie Berger der zweite junge Künstler, der mit dem Kapsch Contemporary Art Prize ausgezeichnet wird. Dieser Preis, der seit 2016 in Zusammenarbeit mit dem mumok vergeben wird, dient zur Förderung junger Künstlerinnen und Künstler in Österreich.

Wobei Förderung nicht allein im unmittelbar materiellen Sinn gemeint ist, sondern auch indem ein Zugang zu internationalem Publikum erschlossen wird – mithin unvermutete Räume der Wahrnehmung, neue Perspektiven und Möglichkeiten. Auch die Gelegenheit, Grenzen auszuloten, zu testen, zu überschreiten. Woraus die Künstlerinnen und Künstler sich – und uns als Gesellschaft – Optionen neuer Erfahrungen erschaffen.

Seit 125 Jahren beschreitet das Unternehmen Kapsch auf gänzlich andere Art und Weise ebenfalls immer wieder neue Wege, sucht nach innovativen Lösungen und bisher ungenutzten Räumen möglicher Entwicklungen. Als führendes Technologieunternehmen sieht sich die Kapsch Group dabei in der Verantwortung, für eine





weltoffene und vielfältige Gesellschaft einzustehen. Indem wir moderne Kunst fördern, nehmen wir diese Verantwortung aktiv und bewusst wahr. Das ist ein Teil unseres gesellschaftlichen Engagements.

Julian Turners Arbeiten und Interventionen, die uns im wahrsten Sinne des Wortes Wahrnehmungsräume öffnen, haben die international besetzte Jury, bestehend aus mumok-Direktorin Karola Kraus, Achim Hochdörfer, Direktor des Museums Brandhorst in München, Eva Kernbauer, Professorin für Kunstgeschichte

an der Universität für angewandte Kunst Wien, sowie Sylvia Liska, Präsidentin des Vorstandes der Freunde der Secession, und mir, gewonnen: »Julian Turners multimediale Arbeiten überzeugen durch ihren lockeren wie souveränen Umgang mit den institutionellen Konventionen des Kunstbetriebes. Mit seiner *Bar du Bois* hat er ein kollaboratives, sich immer weiterentwickelndes Format kreiert, das mit der Doppelung von Kunst und funktionalen Objekten arbeitet und eine Art sozialer Infiltration des Ausstellungsraums unternimmt. Die visuell überzeugende, eingängige Formensprache eröffnet vielfältige Assoziationen und lotet die historischen Dimensionen seines Projekts aus.«

Ich gratuliere Julian Turner und wünsche ihm viel Erfolg für seinen weiteren künstlerischen Weg. Wenn der Kapsch Contemporary Art Prize und die damit verbundene Ausstellung im mumok dazu beitragen, dann ist dies die schönste Bestätigung unseres Engagements.

Georg Kapsch

CEO, Kapsch Group

Foreword

by

GEORG KAPSCH

Julian Turner is the second young artist, after Anna-Sophie Berger, to receive the Kapsch Contemporary Art Prize. This prize, jointly awarded in cooperation with mumok since 2016, serves to support young artists in Austria.

However, support here is meant not purely in the material sense but also in terms of affording access to an international public—and thus to unexpected spaces of awareness and to new perspectives and possibilities—as well as the opportunity to explore, test, and cross boundaries. Based on this, the artists create options for new experiences, both for themselves and for us as a society.

For 125 years, the Kapsch company has likewise trodden ever-new paths in a novel manner, seeking innovative solutions and hitherto unutilized spaces of potential development. As a leading technology company, the Kapsch Group feels a sense of responsibility for advocating an open-minded and diverse society. By promoting modern art, we engage with this in an active and conscious way. This is one aspect of our social commitment.





Julian Turner's works and interventions, which open up new spaces of perception in the truest sense of the word, won over the international jury, consisting of Karola Kraus, Director of mumok, Achim Hochdörfer, Director of the Museum Brandhorst in Munich, Eva Kernbauer, Professor of Art History at the University for Applied Arts Vienna, as well as Sylvia Liska, President of the Board of Friends of the Secession, and myself: »Julian Turner's multimedia works engage convincingly in a nonchalant yet masterly fashion with the institutional conventions



of the art scene. With his *Bar du Bois*, he has created a collaborative format that is continually developing, which works with the doubling of art and functional objects, and undertakes a kind of social in-

filtration of the exhibition space. His visually convincing, easy-to-grasp formal vocabulary opens up a range of associations, sounding out the historical dimensions of his project.«

I congratulate Julian Turner and wish him much success with the path he takes as an artist. Should the Kapsch Contemporary Art Prize and the mumok exhibition that accompanies it contribute to this, then this is the finest confirmation possible of our commitment.

Georg Kapsch

CEO, Kapsch Group





Vorwort

V O N

KAROLA KRAUS

Geplante Imperfektion« durchdringt die multimedialen Arbeiten von Julian Turner, in denen gängige Konventionen des Kunstbetriebes zitiert und auf humorvolle Weise infrage gestellt werden. Turner setzt sich mit Architektur- und Materialbezügen auseinander, die in Unnade gefallen sind, er wertet und deutet sie neu. Mit der *Bar du Bois* (Bar aus Holz), einer Mischung aus Ausstellungsraum, funktioneller Bar und kollaborativem Kunstprojekt, hat der Künstler ein originelles Format kreiert, welches den Ausstellungsraum nicht nur zum sozialen Treffpunkt werden lässt, sondern auch mit der Doppelung von auratischen Kunstwerken und funktionalen Objekten spielt. Es handelt sich um eine Bar auf Wandschaft, die immer wieder neu gedacht und in Zusammenarbeit mit unterschiedlichsten Künstlern neu entworfen, gebaut, möbliert und betrieben wird. Die *Bar du Bois* glaubt an ein produktives Durcheinander gemeinsamer künstlerischer Arbeitsprozesse. Ihr Reiz liegt im nicht ganz Perfekten, im Improvisierten. Turner erläutert dies im nachstehenden Interview mit den folgenden Worten:

»Situationen anzudeuten, nachzubauen, zu fälschen ist mir ein großes Vergnügen.« Seine Arbeit spielt mit dem Unpräzisen und dem Vorgefundenen, wie Klaus



Speidel in seinem Essay formuliert: »Turners Arbeit hat zwei Dimensionen: das Sammeln und das Machen.« Beides begegnet uns im Ausstellungsraum sowie in der vorliegenden Publikation.

Für seine erste museale Einzelausstellung mit dem Titel *warum nicht* beschäftigt sich Julian Turner mit dem Begriff des Displays, musealen und nichtmusealen Präsentationsformen sowie mit unterschiedlichsten Sammlungsprozessen.

Schön anzusehen / Nice view Andeutungen öffentlicher Räume wie des Brüsseler Nordbahnhofes oder des Berliner Alexanderplatzes erhalten Einzug in den »cleanen« White Cube. Dabei stehen Fragen wie: »Was sammeln wir, wie sammeln wir und warum sammeln wir? Oder warum eigentlich nicht?«, im Zentrum der Ausstellung.

Für ein Bundesmuseum wie das mumok wird es zunehmend schwieriger, Sponsoren zu gewinnen, ob als langfristige Partner für das Haus oder als Unterstützer für Ausstellungen. Umso mehr freue ich mich, dass wir mit der Kapsch Group einen langjährigen und zuverlässigen Partner gefunden haben, mit dem wir gemeinsam den Kapsch Contemporary Art Prize vergeben. Mit Julian Turner können wir den zweiten Preisträger des Kapsch Contemporary Art Prize im mumok präsentieren. Mein aufrichtiger Dank gilt Georg Kapsch als CEO der Kapsch Group für sein großzügiges Engagement sowie seinem



**Action, Spaß, Faszination / Action,
fun, fascination**

Team, allen voran Alf Netek und seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die die Organisation des Projektes erneut mit großer Begeisterung begleitet haben.

Ausstellung und Publikation wären ohne die tatkräftige Unterstützung und Bereitschaft vieler Beteiligten nicht möglich gewesen. Mein herzlichster Dank gilt Julian Turner für eine äußerst bereichernde Zusammenarbeit und seinen unermüdlichen Einsatz. Den jährlich neu gewählten Nominatorinnen und Nominatoren möchte ich für die bedachten Vorschläge meinen Dank aussprechen. Mein aufrichtiger Dank gilt den diesjährigen Jurymitgliedern Achim Hochdörfer, Eva Kernbauer und Sylvia

Liska für ihre wertvollen inhaltlichen Diskussionen. Emanuel Mauthe von Extraplan danke ich für die exzellente grafische Gestaltung der Publikation sowie den Katalogautoren Klaus Speidel, Annette Südbeck und Marianne Dobner für neue und einzigartige Einblicke in das Werk und die Arbeitsweise des Künstlers. Mein herzlicher Dank geht an unsere Kuratorin Marianne Dobner, die sich der Ausstellung und der Publikation mit einer unglaublich liebevollen Hingabe und äußerster Präzision gewidmet hat.

Ganz besonders möchte ich mich bei meinem Team bedanken, welches dieses Projekt mit großem Einsatz begleitet hat. Bei Dagmar Steyrer für die professionelle Ausstellungsorganisation, Nina Krick für die bedachte Begleitung der vorliegenden Publikation. Karin Bellmann, Katja Kulidzhanova, Maria Fillafer, Katharina Radmacher, Pia Draskovits und Anna Lischka von der Presse- und Marketingabteilung sei an dieser Stelle für ihre umsichtige Arbeit gedankt. Die erstklassige Umsetzung der Ausstellung verdanken wir Olli Aigner und seinem Aufbauteam. Allen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen, die an dieser Stelle nicht genannt werden konnten, möchte ich meinen aufrichtigen Dank aussprechen.

Karola Kraus

Generaldirektorin, mumok

Foreword

by

KAROLA KRAUS

Planned imperfection« permeates the multimedia works of Julian Turner, in which standard conventions of the art scene are quoted and questioned in a humorous way. Turner examines references to architecture and material that have fallen into disfavor, reevaluating and reinterpreting them. With *Bar du Bois* (Wooden Bar), a mixture of exhibition space, functional bar, and collaborative art project, the artist has created an original format, which not only turns the exhibition space into a social meeting point but also plays with the doubling of auratic artworks and functional objects. It is a traveling bar, which is continuously reconceived and, based on collaboration with a wide variety of artists, redesigned, furnished, and operated. The *Bar du Bois* puts its faith in a productive tangle of collective artistic working processes. Its charm lies in the not-quite perfect, in the improvised. Turner explains this in the interview that follows: »I take great pleasure in hinting at situations, recreating them, falsifying them.« His work plays with the unpretentious and what is found, as formulated in Klaus Speidel's

essay: »Turner's work has two dimensions: collecting and making.« We encounter both in the exhibition space as well as in this publication.

For his first museum show, titled *warum nicht* (why not), Julian Turner is concerned with the term »display,« with presentation forms both in the museum and outside,



as well as with the most varied collection processes. Suggestions of public spaces like the Brussels-North railway station or Berlin's Alexanderplatz make their way into the »clean« White Cube. The exhibition focuses on questions such as »What do we collect, how do we collect, and why do we collect? Or whyever not?«

For a state museum such as mumok, it is becoming noticeably more difficult

Cuxhaven to obtain sponsors, whether as long-term partners for the museum or as supporters for exhibitions. I am thus especially delighted to have found in the Kapsch Group a long-term, reliable partner, with whom we can jointly award the Kapsch Contemporary Art Prize. I am very pleased to be able to present Julian Turner as the second prizewinner of the Kapsch Contemporary Art Prize at mumok. My heartfelt thanks go to Georg Kapsch as CEO of the Kapsch Group for his generous commitment, as well as to his team, above all Alf Netek and his staff, who have once again worked with tremendous enthusiasm in helping to organize the project.

The exhibition and publication would have been impossible without the energetic support and willingness of many participants. My warmest thanks are due to



Julian Turner for a most enriching collaboration and for his tireless dedication. I wish to thank the nominators, who are newly selected every year, for their considered suggestions. I am sincerely grateful to this year's jury, Achim Hochdörfer, Eva Kernbauer, and Sylvia Liska, for their valuable, substantive discussions. I thank Emanuel Mauthe from Extraplan for the excellent graphic design of the publication, as well as the contributors to the catalog, Klaus Speidel, Annette Südbeck, and Marianne Dobner, for new and unique insights into the artist's work and working methods. I am also indebted to our curator Marianne Dobner, who has devoted herself to the exhibition and

publication with an incredible degree of loving dedication and the utmost precision.

I am particularly grateful to my team, who have supported this project with great commitment. My thanks to Dagmar Steyrer for her professional organization of the exhibition, to Nina Krick for carefully supervising the production of this book, and to Karin Bellmann, Katja Kulidzhanova, Maria Fillafer, Katharina Radmacher, Pia Draskovits, and Anna Lischka from the press and marketing department for their judicious work. We thank Olli Aigner and his assembly team for the first-rate realization of the exhibition. And to all the other people involved in the project who could not be named here, I wish to offer a sincere vote of thanks.

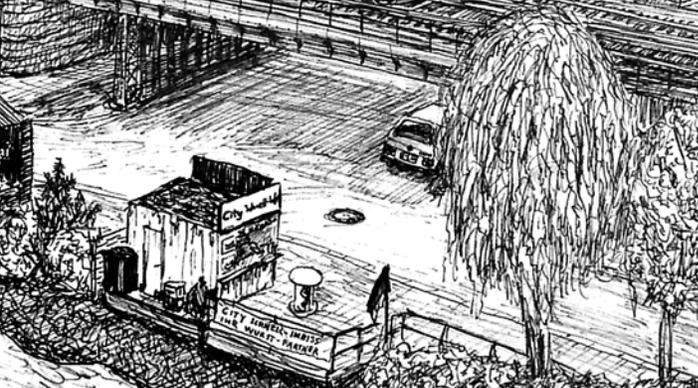
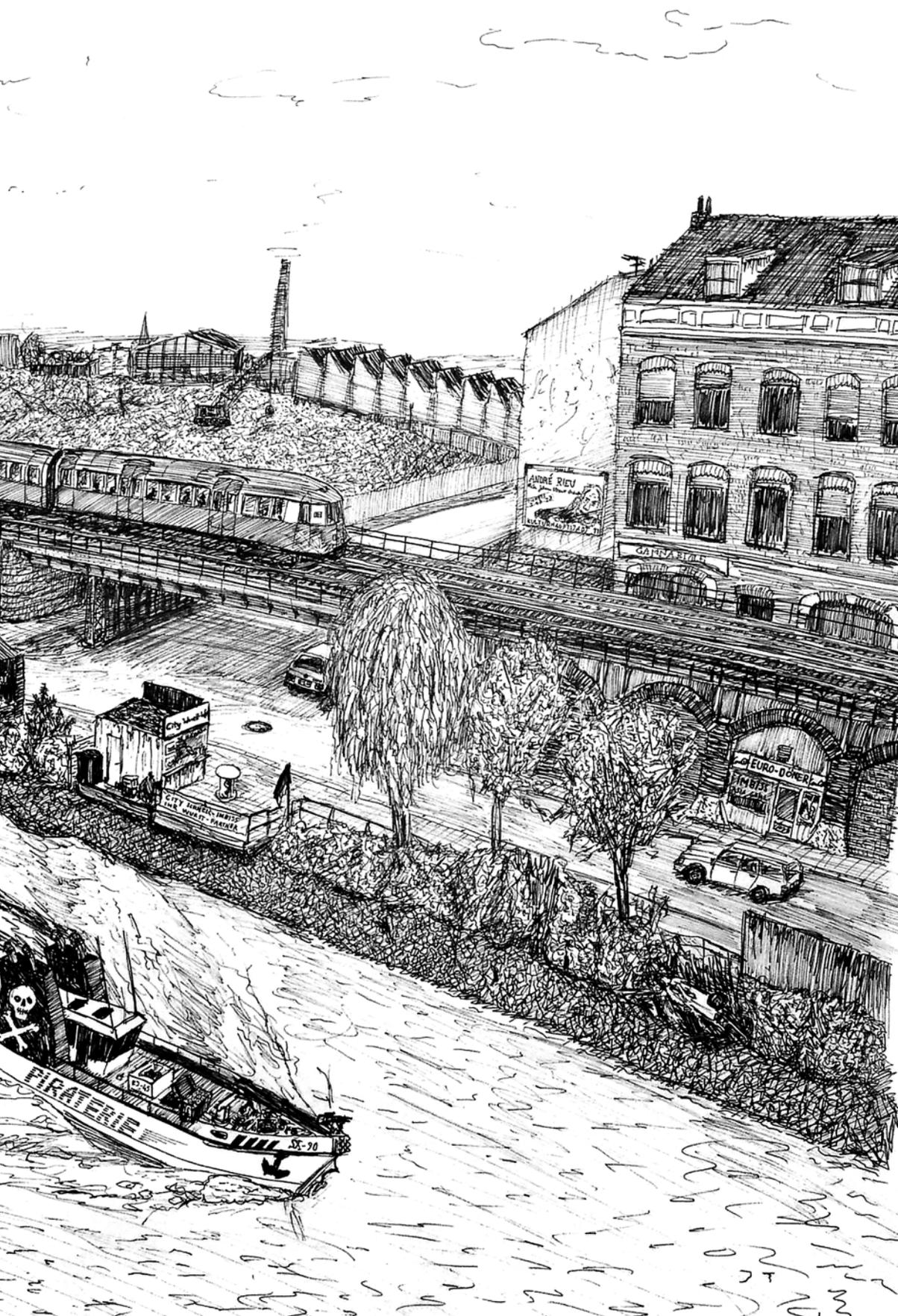
Karola Kraus

General Director, mumok

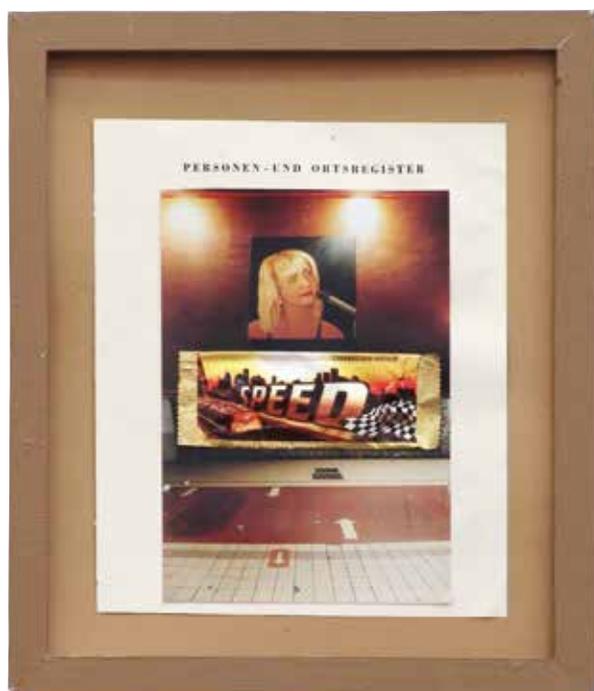














PERFECT
BLACK
GALLERY









MOTORRAD
MAGAZIN

Handlinsen Test: Wie trennt man sie?
illustrierte
für die
Frau
NUR 0,6€

Schlaf
im Sch
KORE
NEWS

Die besten Rezepte der TV-Küche
FREIZEIT
BLITZ
64 Seiten

INS
and More-De

sexmagazin

ALLES
AUTO
Opel Ampera-e

PLAYBOY

KOCHEN
PROBUCH
KOCHEN
& Küche
So süß schmeckt
der August!

Die ganze
Woche
Er übt schon für
die Flitterwochen
ERHOLUNG
NEUR
STÄRKE
STÄRKE







Wilhelm Jungmann & Söhne
FEINSTE STOFFE

TEL. 011 4 20 00

1010 WIEN, ALBERTPLATZ 3



Wie man was schöner macht

v o n

KLAUS SPEIDEL

Julian Turners Sprache hat eine eigene nicht eigene Qualität. Damit ist sie seinem Werk zutiefst angemessen. Wie seine Arbeit spielt sie mit dem Unpräzisen und Manierierten, dem Persönlichen und dem Vorgefundenen. Mit anderen Worten: Wie seine Werke lebt auch sie von Import, Aneignung und Präzisierung des Angeeigneten. Mit dem Kontext, den sie evoziert, eröffnet sie ein semantisches Feld, in dem sich auch seine Arbeit verorten lässt. So scheint es angemessen, sein Werk auch aus seiner eigenen Sprache heraus zu begreifen.

Liebevolle Imitate

Turners Arbeit hat zwei Dimensionen: das Sammeln und das Machen. Früher hat er auch zeichnend gesammelt. Jetzt fotografiert er lieber. Seinen aktuellen Arbeitsprozess beschreibt er so: »Es beginnt immer mit einem Foto, das man haben will. Dann bewährt es sich. Dann will

ich es zeigen.« Dazwischen liegen oft ein paar Jahre. Was die Fotos zeigen, ist Gestaltung außerhalb der Kunst, die ohne theoretischen Überbau funktioniert. Oberflächlich



betrachtet, scheint sein Bildverständnis recht gewöhnlich zu sein: Das Bild ist ein Ersatz für das Bildobjekt. Aber wenn man das Verständnis von Bild als Ersatz so ernst nimmt wie er, wird es dann doch ungewöhnlich. Wenn Fotopostkarten

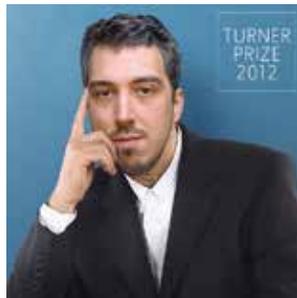
**Wenn das Foto einer Steinwand
die Steinwand überklebt**

von Kacheln die Rolle von Kacheln spielen oder – noch mehr – wenn das Foto einer Steinwand die Steinwand überklebt, fallen einem Werke der ersten Konzeptkünstler wie Victor Burgin ein. Für seinen *Photopath* (1967–1969) legte Burgin Fotos des Fußbodens auf den Fußboden. Macht Turner also neo- (oder neo-neo-)konzeptuelle Kunst? Eher nicht. Wenn die grob auf Pappe gemalten Steinchen die echten an der Wand ersetzen, fällt einem eher Uwes Partykeller als Peter Friedl ein. Und wenn die zusammengefrümelte Souvenirbox der *Bar du Bois* die Reise nach Venedig erspart, kann man zwar an Marcel Duchamps *Boîte-en-valise* denken, aber man kann sie auch wunderbar mit Onkel Holdes Vergnügen an Eisenbahnlandschaften verbinden.

Turner geht es nicht darum, zum hundertsten Mal nach René Magritte den »Verrat der Bilder« zu demonstrieren oder eine Anmerkung zu Wittgensteins Bildtheorie der Sprache zu machen, die künstlerisch kaum interessanter ist als philosophisch. Der Zweifel am Bild oder das Problem des Simulacrums sind nicht Thema seiner Arbeit. Allerdings sind sie auch nicht irrelevant für sein Werk. Sie interessieren ihn, insofern sie für Lebenswelten

außerhalb von Internet und Kunst wichtig sind. Auch dort kommen regelmäßig haltbare Ab- und Nachbildungen zum Einsatz. Die mögen schlecht gemacht sein, aber dafür sind sie liebevoll oder schön ungeschickt. Das hat in der Kunst wenig Platz. Dort soll es nicht gefuscht oder improvisiert sein, sondern immer schön professionell, entspiegelt und perfekt gerahmt. Auch das Liebevolle fehlt. Kunst darf kühl, analytisch, zynisch oder ironisch sein; auch revolutionär, scharf, chaotisch, trashig, »messy« oder schmutzig. Ja, sogar romantisch geht noch. Wenn es aber liebevoll oder ungeschickt ist, ist es eigentlich schon nicht mehr richtig Kunst. Genau das liebevoll oder ungeschickt Selbstgemachte bringt

aber Turner von seinen Streifzügen draußen mit in die Kunst. So kommen überraschend drapierte Baustellenplanen, hinterhoffüllende Schieferplattenlager, biblische Dönerladendekos und zügige Bahnhofsgaststättenvorderfrontschilder ins mumok. Damit entwirft er durchaus auch ein Gegenmodell zum Kunstwelts-



nobismus. Auch sein mit zehn Euro dotierter *Turner Prize* passt dazu, ist er doch ein Miniaturmodell des britischen, dessen Konditionen regelmäßig seinem Vorbild angepasst werden – nur darauf, dass es britische Künstlerinnen und Künstler sein müssen, verzichtet Turner.

Der Bezug, den Cosima Rainer zwischen der *Bar du Bois* und den »barres de bois rond« von André Cadere herstellt, ist ganz richtig, denn wenn dieser »Stangen aus rundem Holz« aus Holzsegmenten machte, die er von Hand abschliff, bunt wie Bauklötze für Kinder anmalte und zu-

**Anzeige für / Advert for
*Turner Prize, 2012***



Apropos: Roger Tallon entwarf einen Sitz für den TGV Atlantique (1988–1992) mit Buren-Streifen

sammenklebte, holte auch er das Liebevoll in die Kunst. Denn Cadere trug sie nicht nur auf der Straße herum, sondern auch in fremde Ausstellungen hinein. Trotz der »Kunst ins Leben«-Bewegung der 1970er, eckte Cadere mehrfach mit seinen runden Stäben an. 1972 lud ihn Harald Szeemann zuerst zur documenta 5 ein und dann wieder aus, als er mit dem Zug kam, anstatt die 580 Kilometer nach Kassel zu Fuß zu gehen. 1973 ließ Daniel Buren einen Stab, den Cadere ungefragt in einer Ausstellung abgestellt hatte, in die Besenkammer verfrachten. Als Cadere das entdeckte, verteilte er Einladungskarten zu seiner Ausstellung in der Besenkammer. Turner ergeht es besser. Aber dafür fängt er oft freiwillig in der Besenkammer an. Denn gerade für das Vergessene und Überiggebliebene hat er Sinn. Er sichert den »leftovers« ein Nachleben. Sein Framing ist keineswegs neutral, frontal, objektiv oder gar pompös, sondern freundlich, lustig, liebevoll, also mit viel hermeneutischem Wohlwollen seinem Material gegenüber. Er bastelt einen Rahmen drum herum und überlegt sich, wie sich alles schön in einer Ausstellung arrangieren lässt.

»More is more«

Selbst wenn er ein Bild von einem Bild macht, geht es nicht um Metabilder, Mise en Abyme, Machtbeziehungen oder Appropriation. Es geht, zum Beispiel, darum, wie man einen Leberkäse darstellt – ganz ohne den kapitalismuskritischen Vorschub von Farockis *Image und Umsatz*

oder: *Wie kann man einen Schuh darstellen?* (1989). Es geht darum, dass einmal jemand auf die lustige Idee gekommen ist, den Leberkäse fürs Foto mit einer Rose zu dekorieren. »Nicht, dass einer es getan hat, sondern dass es möglich war, soll gesagt sein«, schrieb Karl Kraus 1909. Stimmt genau, nur dass es »gezeigt sein« heißen muss. Warum Leberkäse mit Rose? Darauf hat Turner eine klare Antwort: »Es gab halt nur die Abbildung mit Rose.« Wie diese, sind Turners Antworten fast immer *fast* tautologisch. Auf die Frage, warum er ein Foto gleich mit drei Rahmen ausgestattet hat, antwortet er: »Einer reicht halt nicht«, und bestätigt damit seine Devise »More is more«. Überhaupt reicht ein Foto an sich nicht. So wie Turners Rahmen kongeniale Erweiterungen seiner Motive sind, sind seine installativen Arbeiten Erweiterungen seiner Bilder in den Raum. Sie machen begeh- oder betatschbar, was vorher nur sichtbar war. So kann man sein Shinkansenmodell nicht nur anschauen, sondern auch anfassen und sogar aufmachen. Aber manchmal macht er sogar das erfahrbar, was es draußen nicht mehr gibt.



**Leberkäse mit Rose / Meat loaf
with rose**

Die Geschichtlichkeit der Nicht-Orte

Wie das französische Künstlerduo Dector und Dupuy versucht Turner sich im Auffinden und Entziffern urbaner Spuren. Dazu geht er an die »Nicht-Orte«. Mit diesem Begriff bezeichnete der französische Soziologe

Marc Augé 1992 insbesondere monofunktional genutzte Flächen im urbanen und suburbanen Raum: Einkaufszentren (Shoppingmalls), Autobahnen, Bahnhöfe und



Parkplätze. Offiziell besteht »der Unterschied zum traditionellen, insbesondere anthropologischen Ort im Fehlen von Geschichte, Relation und Identität sowie in einer kommunikativen Verwahrlosung«. Gebilde und Gebäude, die sich an Nicht-Orten befinden, Dinge wie Wärterhäuschen, Tragpfeiler, Poller, Abstandhalter, könnte man als Nicht-Objekte bezeichnen. Die sogenannten Nicht-Orte, welche die Menschen mehr

Weindisplay / Wine display

durchqueren, als sich dort aufzuhalten, und die dort vernichteten Nicht-Objekte sind natürlich sehr zahlreich. Als Räume menschlichen Gestaltens – so verkümmert dieses auch sein mag – sind sie Träger materieller Kultur. Als Orte menschlicher Aktivität – so transitorisch sie auch sein mag – tragen sie Spuren. Beides macht sie potenziell auch zu Trägern von Geschichte. Das gilt besonders, wenn man Geschichte, wie es der belgische Historiker Albert D'Haenens in seiner weitgehend vergessenen *Théorie de la trace* versucht hat, in der *Spur* statt der *Quelle* begründet. In Wirklichkeit ist die behauptete Ahistorizität der Nicht-Orte nicht ontologisch begründet, sondern folgt nur aus der Geringschätzung und Unaufmerksamkeit, mit der wir sie durchqueren. Sie haben nur deshalb keine Geschichte, weil die meisten Menschen sie nie bewusst erleben, sondern höchstens erdulden. Um das zu ändern, bedarf es einer besonderen Art



von Aufmerksamkeit. Indem Turner die Nicht-Orte und -Objekte fragmentarisch dokumentiert oder sogar nachbaut, erklärt er ihre Geschichtswürdigkeit und macht sie damit zu Orten und Objekten. Das wird zum Beispiel an seinem Sockelnachbau deutlich, in dem er per Modell an ein verschwundenes DDR-Aufsichtshäuschen erinnert, das wegkam, als die Alexanderplatz-Verkaufsflächen in Berlin erweitert wurden. Indem er ihm Aufmerksamkeit schenkt, behauptet er seine Geschichtlichkeit und widerspricht performativ der Behauptung, es handle sich um ein Nicht-Objekt, das keinen Blick verdient. Seine Arbeit hat in dieser Hinsicht auch eine historisch-bewahrende Dimension, und sogar Farockis Kapitalismuskritik taucht wieder am Horizont auf. So könnte man sich auch fragen, ob die Glättung und Professionalisierung des öffentlichen Raumes, die in der Alexanderplatz-Sanierung exemplarisch zum Ausdruck kommen, nicht die gleichen Gründe haben wie die Professionalisierung der Kunstwelt.

»Was Menschen machen«

»Die längste Zeit waren die Anderen zwar viele, viel mehr als wir, aber sie waren bloß eine Art Füllpersonal für un-coole Wohngegenden. Sie zählten nicht. Sie schienen keine Musik zu haben, keine Ideen, keinen Sinn für Fortschritt, stattdessen langweilige Jobs und Autos mit Garagenplätzen.« So leitete das Kulturmagazin *Fleisch* sein Sommerheft 2016 ein, in dem es – nach Hofer, Trump, Brexit und Orbán – einmal um »die Anderen« ging. Mithin ihren Shoppingzentren, Red Bulls, Pfeffersprays, Buddhas und Räucherstäbchen wurden sie darin kühl

fotografiert und kommentiert. Die Idee war interessant, aber *Fleisch* blieb ihnen spürbar fern. Das ist bei Turner anders. Er kam den Anderen schon nahe, als Hofer noch eine Supermarktkette war. Dabei zeigen seine Porträts sie uns gar nicht direkt, sondern nur spurhaft, indem er ihre Werke aufgreift.

Wenn es in Designschulen und -festivals von Detroit bis London emphatisch heißt: »Design is everywhere«, denkt niemand an die hausgemachte Rollladensicherung in Kleinengstingen oder die Metallträger in Nordbahnhöfen. Turner dagegen denkt

»Design is
everywhere«

nicht nur an sie, sondern sieht und zeigt sie auch. Um herauszufinden, was Menschen machen, schaut er sich ihre Werke an: Schaufenster, U-Bahn-Eingänge, Laderampen, Bahnsteige, Wursttheken und Sitzbänke. Er sammelt Ecken und freut sich darüber, dass er sie mit seiner Rahmung noch schöner machen und dann im Museum ausstellen kann. Seine Kunst ist zutiefst humanistisch und entwirft implizit auch eine Taxonomie menschlichen Handelns. Den Anderen geht es manchmal um die Lösung für ein praktisches Problem, zum Beispiel, wie man verhindern kann, dass in der Kurve einer gegen die Hauswand fährt oder dass ein Lastwagen von der Rampe fällt. Es geht ihnen aber auch oft darum, wie sie etwas schöner machen können: eine Autoabdeckplane oder eine Allzweckhalle, eine Laderampe oder ein Garagentor, eine Grillstation oder ein leeres Buffet.

Wenn wir uns morgens Socken anziehen oder mittags ein Eis kaufen, eine bestimmte Farbe für unsere Wand- oder Körperbemalung aussuchen oder ein Loch in

der Wand stopfen, treffen wir bewusst oder unbewusst ästhetische Entscheidungen. Die ästhetischen Handlungen sind viel zahlreicher, als man es im Allgemeinen annimmt. Überall wird geschmückt, verziert, übertüncht, gepfuscht, verschlimmbessert. Turners Kunst trägt dem Rechnung. Er räumt der Alltagsästhetik einen Platz ein. Implizite Kriterien der Alltagsästhetik wie »farblich passend, aber sonst willkürlich« werden oft auch zu seinen. Turner hat allerdings auch Kunstreferenzen parat, die er gerne in seinen Arbeiten aufgreift oder in seinen Collagen mit Plattenbaueingangshallen kombiniert, bis es aussieht wie aus einem Guss. *Was nicht passt, wird passend gemacht.* »Es macht mir mehr Spaß, wenn es irgendwo herkommt«, sagt er. Wie ein guter Rinderbraten mit Speck sind seine Werke so mit Referenzen gespickt: Der deutsche Pavillon von Mies van der Rohe in Barcelona taucht genauso auf wie eine Wandverkleidung nach Sergej Jensen. Vielleicht sind seine High-Art-Referenzen dabei auch Köder, die einer selbstbezogenen Kunstwelt seine Werke schmackhaft machen?

»Wie pfuscht man was«

Turners Welt ist eine, wo Fahrpläne aufgehängt, Weißbrote verkauft, Hydranten markiert, Sofas bezogen, Fensterbretter dekoriert und Autoreifen befelgt werden müssen. Wenn Turner dort etwas Neues entdeckt, will er wissen, woher es kommt, wieso es da ist und wie man es selber machen kann. »Ich baue Sachen«, stellt er sich im Interview vor. Er sammelt also nicht nur, sondern bildet auch gezielt nach oder baut plausibel neu. Außer

dem Wartehäuschen gibt es auch den Nachbau eines Stelzensockels, der kürzlich beim Umbau des Brüsseler Nordbahnhofes wegen Hässlichkeit wegkam, und ein Ausflugsschiffheck in Venedigfarben.

Turner hat ein Auge fürs Unzeitgemäße, Altbackene, aus der Mode Gekommene. Er rettet es vor dem Verschwinden. Dabei kommt die DDR immer wieder zu ihrem Recht. Auch das Material, das er verwendet, ist oft »einfach zu schade zum Wegschmeißen«. So wird dann aus



einem löchrigen Kaschmirpulli ein Sitzbankbezug oder aus einem Kronkorken eine Signatur. Damit widersetzt sich Turner einer Haltung, die den Wert eines Werkes am Wert des Materials misst. Letztlich kommt es darauf an, was man daraus macht. Das gilt auch dann, wenn er mit Ölfarbe seine Passepartouts und Rahmen malt. Eine Tube reicht ewig, und richtig aufgetragen, bildet sie sogar einen Film. Auch für das Kunstlederimitat (sic) seiner Sofas eignet sich die »Königsdisziplin aller Maltechniken« deshalb hervorragend. Ganz unschuldig ist Turners Gebrauch der Ölfarbe natürlich nicht, und ihre High-Art-Konnotation gefällt ihm durchaus. Jedenfalls nicht weniger als die Tatsache, dass es ein senffarbenes Turner-Gelb gibt. Wie fast alles, bemalt er auch seine Sushinachahmungen in Öl.

*Bank für drinnen
und draußen, 2012*

Für Turner ist das Imitat wichtiger als die »imitatio«. Neudeutsch nennt er das auch »faken«. Als ich ihn frage, was am Fake interessant ist, überlegt er nur kurz: »Wie man was faken kann.« Das war eigentlich schon immer wichtig in der Kunst. Wenn man wissen wollte, wie

Rubens es gemacht hat, hat man einen Rubens kopiert. Nur interessiert Turner sich eben nicht dafür, wie Rubens malt, sondern wie man Abdeckplanen drapiert oder aus Sprühschaum einen künstlichen Hügel macht. Seine Arbeit könnte man also »die Fortsetzung von Alltagsgestaltung mit künstlerischen Mitteln« nennen.

»Wie funktioniert was? Und wie pfuscht man was, wenn's nicht funktioniert?«, sind Fragen, die Turner sich stellt. »Pfuschen« ist überhaupt ein Lieblingswort von ihm. Wenn man auf Google »Pfusch« sucht, tauchen »Pfusch am Bau« und »Pfusch am Kfz« zuerst auf. Der Duden definiert Pfusch als »nachlässig und liederlich ausgeführte Arbeit«. Ich könnte mir vorstellen, das gefällt ihm, auch wenn Turner selbst das Wort ganz emphatisch und positiv gebraucht. Der *Pfusch* ist so etwas wie Turners *Virtuosität*. Heißt »pfuschen« dann mit minimalem Aufwand eine maximale Wirkung erzielen? Nö. Zu emphatisch. Eher mit minimalem Aufwand eine ausreichende Wirkung. »Reicht doch«, sagt er.





How to Make Things Prettier

by

KLAUS SPEIDEL

Julian Turner's language has a personal impersonal quality. It is thus perfectly suited to his work. Like his work, it plays with the unpretentious and the mannered, the personal and the found. In other words, like his work it also relies on adopting, importing, and sharpening what has been appropriated. With the context it evokes, his language opens up a semantic field in which his work can be located. So it seems fitting to understand his work from his own language.¹

Loving imitations

Turner's work has two dimensions: collecting and making. Previously he also collected by drawing. Now he prefers to take photographs. He describes his current working process as follows: »It always begins with a photo you'd like to have. It passes the test of time. Then I want to show it.« These stages are often separated by a couple of years. What the photos show is design outside

of art, which does not need a theoretical superstructure. Considered superficially, his understanding of the image seems to be rather commonplace: the image is a substitute for the depicted object. But when



**When the photo of a stone wall
is stuck over the stone wall**

you take the image-as-substitute theory as seriously as Turner does, it becomes unusual after all. When photo postcards of tiles play the role of tiles, or—more specifically—when a photo of a stone wall is placed on the same stone wall, then works by the first conceptual artists such as Victor Burgin come to mind. For his *Photopath* (1967–1969) Burgin placed photos of the floor on the floor. So is Turner into neo- (or neo-neo-) conceptual art then? Not really. When the small stones that are crudely painted on cardboard replace the real ones on the wall, you think of basement party rooms rather than Peter Friedl. And if the cobble-together souvenir box of the *Bar du Bois* spares us the journey to Venice, then you may think of Marcel Duchamp's *Boîte-en-valise* (Box in a Suitcase), but you can also make a wonderful link to Uncle's Bob's love of railway landscapes.

Turner does not provide yet another demonstration of the »treachery of images« à la René Magritte or a passing comment on Wittgenstein's picture theory of language, which is hardly more interesting artistically than it is philosophically. Skepticism about pictures, or the problem of the simulacrum, is not what his work's about. And yet, these themes are not irrelevant to his work. They are important to him insofar as they matter to lifeworlds beyond the Internet and art. There,

too, durable illustrations and reproductions are regularly employed. These may be badly made, yet lovingly or beautifully clumsy. There is not much room for that in art, where things shouldn't be shoddy or improvised but always professional, nicely coated, stainless, and perfectly framed. There's no place for the loving touch. Art can be cool, analytical, cynical, or ironic; also revolutionary, sharp, chaotic, trashy, messy, or dirty. Yes, even the romantic is alright. But if things are loving or clumsy, then it's not really proper art anymore. It is precisely the lovingly or the clumsily self-made that Turner brings to art from his forays into the outside world. And so surprisingly draped construction-site tarps make their way into mumok, as do stocks of slates from rear courtyards, biblical kebab shop decor, and sharp storefronts from railway station restaurants. All this



also acts as a counter-model to art world snobbery. His Turner Prize, with its award of ten euros, fits with this; as a miniature version of the British prize of the same name, its conditions are regularly adapted to its famous model—except for the requirement that the recipients be British artists: this Turner dispenses with.

The link that Cosima Rainer establishes between the *Bar du Bois* and André Cadere's *barres de bois rond* is quite correct, for when the latter made his »round bars of wood« from wooden segments that he sanded off by hand, painted in bright colors to resemble building blocks for children, and then stuck together, he also brought the loving element into art. For Cadere not only

**Anzeige für / Advert for
Turner Prize, 2013**

carried them around on the street but took them into other people's exhibitions too. Despite the »art into life« movement of the 1970s, Cadere's round bars caused offense several times. In 1972 Harald Szeemann invited him to documenta 5, then retracted the invitation when Cadere arrived by train instead of walking the 580 kilometers to Kassel. In 1973 Daniel Buren had a rod that Cadere had placed in an exhibition without being asked bundled off to the broom closet. When Cadere discovered



Apropos: Roger Tallon designed a seat with Buren stripes for the TGV-Atlantique (1988–1992)

this, he distributed cards inviting people to his »exhibition« in its new location. Turner fares better, although he often chooses to start off in the broom closet. For it is precisely the forgotten and residual that he finds purpose for. He ensures that »leftovers« have an afterlife. His framing is in no way neutral, frontal, objective, or at all pompous, but rather friendly, funny, and loving—that is to say, he displays a great deal of hermeneutic sympathy for his material. He gives it a nice frame and carefully thinks about how it can all be arranged in an exhibition.

»More is more«

Even when he makes a picture of a picture, it is not about metapictures, *mise en abyme*, power relations, or appropriation. It is a question, for example, of how to depict a meat loaf—entirely without the critique of capitalism advanced in Farocki's *Image and Sales or: How to Depict a Shoe* (1989). The point is that someone had the funny idea of decorating the meat loaf with a rose for

the photo. »What needs to be said is not that someone has done it, but that it was possible,« Karl Kraus wrote in 1909. That is exactly right, except that it should say, »What needs to be *shown*.« Why a meat loaf with a rose? Turner has a clear answer to that: »The illustration with a rose was all there was.« Like this one, Turner's answers are nearly always *nearly* tautological. To the question as to why he has given one photo three frames, he answers: »One just ain't enough,«. His motto »More is more« confirms this. A photo is rarely enough. Just as Turner's frames are well-matched extensions of his motifs, so are his installations extensions of his pictures into space. They make it possible to inspect and grope that which previously was only visible: one can not only look at his Shinkansen model but touch it too, open it up even. But sometimes he also makes it possible to experience something that no longer exists outside.



100 Series, 2016

The historicity of non-places

Like the French artist duo Dector and Dupuy, Turner attempts to find and decode urban traces. For this he goes to »non-places.« This term was used by French sociologist Marc Augé in 1992 to describe, in particular, monofunctional spaces in urban and suburban environments: shopping malls, freeways, stations, and car parks. Officially, the non-place »differs from the traditional, especially anthropological place in its lack of history, relation, and identity, as well as in a communicatory

neglect.« Structures and buildings that can be found at non-places, things such as observation cabins, pillars, bollards, spacers, could be described as non-objects. The so-called non-places, which people pass through more than they inhabit them, and the non-objects that are non-located there, are of course very numerous. As spaces of human design—no matter how atrophied they may be—they are carriers of material culture. As places of human activity—as transitory as they may be—they bear traces. Both of these aspects potentially make them repositories of history too. This is particularly the case when one grounds history in the *trace* instead of the *source*, as did the Belgian historian Albert d’Haenens in his largely forgotten *Théorie de la trace*. In reality, the purported ahistoricity of non-places is not justified on-



tologically but rather follows from the disregard and carelessness with which we pass through them. They only have no history because most people do not consciously experience them. We rather tolerate them at the most. Changing this

Kebap shop requires a special kind of attention. By documenting in fragmented form or even reconstructing the non-places and non-objects, Turner explains their historical worth, thereby turning them into places and objects. This becomes apparent, for example, in his reconstruction of a plinth, in which he recalls a vanished East German observation cabin by means of a model, the cabin having been removed when the Alexanderplatz shopping areas in Berlin were expanded. By giving it attention, he asserts its historicity and contradicts performatively the contention



that what we have before us is a non-object that does not merit looking at. In this regard, his work has a dimension of historical preservation to it too, and Farocki's critique of capitalism even crops up on the horizon again. Thus one could ask whether the smoothing over and professionalization of public space, as exemplified by the renovation of Alexanderplatz, are not done for the same reasons as the professionalization of the art world.

»What people make«

»For most of the time the others were many in number, indeed more than we were, yet they were merely a sort of extras for uncool areas to live in. They didn't count. They seemed to have no music, no ideas, no sense of progress; instead they had dull jobs and cars with garage spaces.« That's how the cultural magazine *Fleisch* introduced its summer edition in 2016, which—after Hofer, Trump, Brexit, and Orbán—was about »the others« for once. Complete with their shopping malls, Red Bull, pepper sprays, Buddhas, and joss sticks, they were coolly photographed for the magazine, and commented upon. The idea was interesting, but *Fleisch* remained noticeably aloof from them. Turner takes a different approach. He already got up close to »the others« when Hofer was still a supermarket chain. His portraits show them to us in a way that is not at all direct, but rather uses traces, by picking up on what they create.

Even if in design schools and festivals from Detroit to London, it is emphatically stated that »design is everywhere,« no one thinks of the homemade roller shutter

locking devices in Kleinengstingen or the pillars in some northern railway station. Turner, by contrast, not only thinks of them, he sees and shows them too. To find out what people do, he looks at what they make: display windows, subway entrances, loading ramps, station platforms, sausage counters, and benches. He collects nooks and corners and is happy that he can make them even more lovely with his framing and then exhibit them in the museum. His art is deeply humanistic and implicitly creates a taxonomy of human

»Design is
everywhere«

actions too. »The others« sometimes want to solve a practical problem; for example, how to prevent a lorry falling off a ramp or stop people hitting the wall of a house when they drive round a corner. But often what »the others« do is also about how you can make something prettier: a sheet covering a car, or an all-purpose hall, a loading ramp or a garage door, a grill counter or an empty buffet.

When you put your socks on in the morning or buy an ice cream at lunchtime, when you're out looking for a particular color to paint your house or your body or you're filling a hole in the wall, you make conscious or unconscious aesthetic decisions. Our aesthetic actions are much more numerous than is generally assumed. Everywhere things are adorned, decorated, glossed over, botched, improved for the worse. Turner's art takes account of that. He gives everyday aesthetics its place in art. The implicit criteria of everyday aesthetics such as »the colors should match, but otherwise do whatever you want« are often his too. However, Turner also has art references at the ready, which he likes to take up in

his works or combine in his collages with prefabricated entrance halls, until everything looks homogeneous. *Was nicht passt, wird passend gemacht* (What doesn't fit is made to fit). »I find it more fun when it comes from somewhere,« he says. Like a good roast beef with bacon, his works are larded with references: the German Pavilion by Mies van der Rohe in Barcelona crops up, as does a wall covering in the style of Sergej Jensen. Perhaps his high-art references are also bait to make his works more palatable to a self-referencing art world?

»How can you botch it«

Turner's world is one where timetables have to be hung up, white bread sold, hydrants tagged, sofas upholstered, window sills decorated, and car tires given rims. Whenever Turner discovers something new, he wants to know where it comes from, why it's there, and how you can make it yourself. »I build things« is how he introduces himself in interviews. So he not only collects but also purposefully recreates or plausibly builds anew. Apart from the observation cabin, there is also the recreation of a plinth on stilts, which was removed not long ago from Brussels-North railway station when it was rebuilt because it was deemed too ugly, and the stern of an excursion boat in the colors of Venice. Turner has an eye for what is dated, for the old-fashioned, for what is no longer in vogue. He rescues it from vanishing. The GDR regularly gets its due here. In many cases too, the material he uses comes from »something that it would be a shame to throw away.« Thus, a cashmere pullover with holes in



Imbisswagen / Food truck

it turns into a cover for a bench, or a bottle cap becomes a signature. In this way Turner defies an attitude which measures the value of a work by the value of the material. Ultimately it depends on what one makes of it. That also applies whenever he paints his passepartouts and frames with oil paint. »A tube lasts for ages,« and if properly applied, even forms a film. That's why the »king of all painting techniques« is suitable for the fake leather imitation of his sofas too. Of course, Turner's use of oil paint is not completely innocent, and he certainly likes its high-art connotation. In any case, not less than the fact that there is a mustard-colored »Turner yellow«. Like almost everything else, he also paints his sushi imita-



**Painted skirting board,
Bar du Bois, 2013**

tions in oil.

For Turner, imitation is more important than the *imitatio*. He also calls it *faking*. When I ask him what is interesting about the fake, he promptly tells me »how you can fake something.« That's something that's actually always been important in

art. If one wanted to know how Rubens had done it, one copied a Rubens. It's just that Turner isn't interested in how Rubens paints, but rather in how to drape a tarpaulin or how to make an artificial hill from spray foam. So his work could be called »the continuation of everyday design by artistic means.«

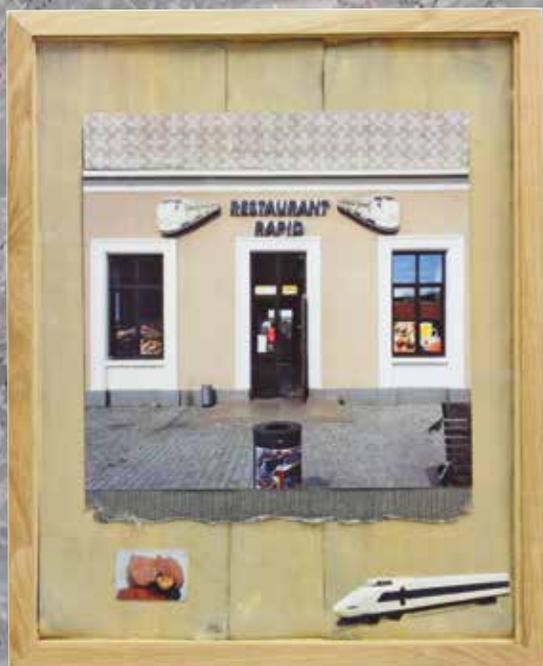
»How does something function? And how can you botch it together if it doesn't work?« are questions Turner asks himself. »To fudge or botch« [German: *pfuschen*] is one of his favorite words of all. If you look up the word *Pfusch* on Google, then you find it primarily associated with building work or used cars. The German dictionary Duden defines *Pfusch* as »work carried out sloppily or negligently.« I could imagine that Turner likes that, even though he himself uses the word in an emphatic and positive sense. *Pfusch* is something like Turner's *virtuosity*. So does *pfuschen* mean to achieve the maximum effect with the minimum of effort? Nah. Too emphatic. Rather to achieve a sufficient effect with minimal effort. »That'll do,« he says.

Note:

- 1 We have tried to find English equivalents of the German expressions used by the artist and quoted by the author.























LAKUDIA
LAKUDIA
Action Blend Date
Action Blend Date

2 Lakudias 100g 1.99

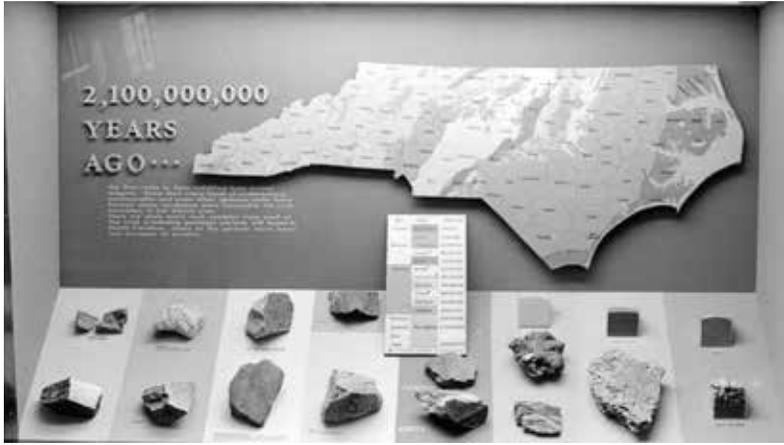
ATHOS
KALLISTON
Salvo Olive Extra

























Kiosk





lungen - Zeitschriften









Wagenstandanzeiger

25















Information

Problem:
You've got this window. You need to do something with it.

Solution:
Just put something in there. Anything.
If you don't have anything, just paint the window or get something printed.

Here are some examples:



Marianne Dobner im Gespräch mit Julian Turner

Marianne Dobner: Kollaborationen sind ein wichtiger Bestandteil deiner künstlerischen Praxis. Dein wohl bekanntestes Projekt, die **Bar du Bois**, wurde 2013 gemeinsam mit Florian Pfaffenberger ins Leben gerufen. Eine Bar auf Wanderschaft, die immer wieder neu gedacht und von unterschiedlichsten Künstlerinnen und Künstlern entworfen, gebaut, möbliert und betrieben wird. Genauer gesagt: ein Hybrid aus Ausstellungsraum, funktioneller Bar und gemeinschaftlichem Kunstprojekt. Was reizt dich an dieser multifunktionalen Verbindung?

Julian Turner: Das passiert meistens zufällig. Man beschließt ja nicht: »Wir sollten mal etwas zusammen machen«, sondern: »Dieses und jenes sollte passieren.« Früher oder später steht man dann da und setzt die Idee um, weil es sonst niemand tut.

Bar du Bois ist entstanden, weil wir uns ein Gefüge dieser Art wünschten. Also mussten wir es schaffen.

In der Offszene (ein Begriff, der oft als problematisch wahrgenommen wird, aber immerhin weiß jeder, was gemeint ist) betreiben die meisten Ausstellungsräume auch eine Bar. Diese ist der eigentliche soziale und auch finanzielle Mittelpunkt des Raums. Man geht hin,



Bar du Bois, Aussicht

um Leute zu treffen und etwas zu trinken. Die Ausstellungs- und die soziale Funktion wurden meistens aber streng getrennt gehalten, räumlich und im Auftreten – als wäre der soziale Kern ein Manko, etwas Unseriöses.

Wir sahen darin aber eine Qualität und haben diese zwei Funktionen konsequent

zusammengelegt. Wir haben Künstlerinnen und Künstler gebeten, Arbeiten für die Bar zu produzieren: Aschenbecher, Barhocker, Gläser, Kleiderhaken ... Diese Arbeiten sind sozusagen die permanente Ausstellung der *Bar du Bois*. Dazu gab es wechselnde Ausstellungen, die zwischen einer Nacht und zwei Monaten dauerten.

Diese Ausstellungen waren von uns auch durchaus als Herausforderung und Provokation für die Künstlerinnen und Künstler gemeint: Arbeite mit einem Raum, der eine fixe Bar beinhaltet, Sitzbänke, Sockel als Tische oder Bänke, ein Podest ... und eine Menge Leute, die nicht nur durchgehen und schauen, sondern gleich Stunden in der Ausstellung verbringen wollen. Man konnte mit der Anordnung dieser Elemente viel Einfluss auf den Verlauf des Abends nehmen.

Manche sind darin richtig aufgegangen, andere haben das nicht ganz verstanden: Eine Kneipenausstellung ist ja keine *richtige* Ausstellung! Raus mit allen Sachen, dann sieht es auf dem Foto gut aus!

Wenn die *Bar du Bois* anderswo als Gast, als Ausstellung in Institutionen zu sehen ist, entstehen die Räume und Bars natürlich synchron mit dem Display von eingeladenen Arbeiten anderer.

Welche Bedeutung hat das künstlerische Kollektiv für dich, inwiefern ist dabei der Begriff der Autorschaft relevant?

Gemeinsam kann man sich leicht über persönliche Konventionen hinwegsetzen. Die meisten Künstlerinnen und Künstler haben wohl relativ genaue Vorstellungen, wie ihre eigene Arbeit aussieht. Im Kollektiv kann man beliebig eine andere Handschrift annehmen. Die Idee muss nicht von denen umgesetzt werden, die sie entwickelt haben.

Bar du Bois wurde für uns immer mehr zu einer eigenständigen Person mit eigenständiger »Handschrift«. Es geht dabei aber nicht um Anonymität: Wer dahintersteckt, wird immer angegeben. In der Galerie der Stadt Schwaz waren acht Leute beim Aufbau beteiligt, die in einer Liste aufgeführt werden, aber ohne spezifische Zuordnungen. Und das nicht nur für die Betrachterinnen und Betrachter: Teilweise wissen wir auch selbst nicht mehr genau, wer eigentlich was entwickelt hat.

Der Name **Bar du Bois** erinnert an das von André Cadere geprägte Wortspiel mit den Holzstäben – »barres de bois rond« – , die einst als uneingeladene Elemente in Ausstellungen auftauchten. Wie darf man diesen Bezug verstehen?

Zufällig! Die Referenz fiel mir erst auf, als es unseren Namen schon längst gab. Es gibt eine starke visuelle Ähnlichkeit zwischen Caderes Stäben und den gedrechselten Flaschenöffnern, die Roy Culbertson für die *Bar du Bois* entwickelt hat. Und der Bezug zu dieser invasiven, leicht respektlosen Herangehensweise an die Institution. Das hat mir gefallen.



Bar du Bois, Galerie der Stadt Schwaz, 2016



Roy Culbertson,
Flaschenöffner-Türrahmen /
Bottle opener – door frame,
Detail

Die **Bar du Bois** reiht sich in eine für Wien typische Tradition von Künstlerbars ein. Man denke an Franz West und Heimo Zobernig, Martin Vesely oder Hans Schabus. Thomas Mießgang leitete seinen **Spike**-Artikel »Die Bar. Die Geschichte der Künstler-Bar in Wien« mit den folgenden Worten ein: »Eine Bar war immer schon mehr als eine gastronomische Zone, in der man sich mehr oder weniger gepflegtem Alkoholgenuss hingibt. Sie ist auch ein Ort des Sozialen, einer zumindest temporären Gemeinschaft, wo spontan Kontakte geknüpft, Freundschaften gefestigt, Amouren initiiert und mehr oder weniger illuminierte Diskussionen geführt werden. Eine Bar lockt immer mit dem Versprechen auf Ausstieg aus der Routine des banalen Lebensvollzugs und der Hoffnung auf einen zumindest kleinen Hirnriss, der dem Leben eine andere Richtung geben könnte. Ein Nachtlokal kann im günstigsten Fall ein ›Widerlager‹ sein, ›ein Ort außerhalb aller Orte, an dem die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind‹ (Michel Foucault).«¹ Welche Rolle spielt Wien als Ort für dich, auch unter dem Aspekt, ob man Alkoholismus als österreichische Staatskrankheit bezeichnen könnte? Welche Bedeutung hat die Bar als sozialer Raum, wo würdest du die **Bar du Bois** innerhalb dieser Tradition einordnen?

Ich bin ja auch in Wien aufgewachsen und wurde hier mit Alkohol vertraut gemacht. Die Wiener Bars und Nachtcafés waren mir stets lieber, als zum Beispiel auf



Konzerte oder in Clubs zu gehen. Es ist ein angenehm zurückhaltender Ansatz für das Problem Abendgestaltung: Niemand will eigentlich etwas erleben, und gerade deshalb gibt es immer etwas zu erleben. Und wenn es nur ein kleiner Hirnriss ist. Der Rausch dient ja als Mittel zum Zweck, sich treiben zu lassen und keine Pläne zu haben – außer vielleicht den, sich schön einen hinter die

Kaffee Urania Binde zu gießen. »Ferien vom Ich«, hieß es in der Strohrum-Werbung der 1980er.

Gerne denke ich an das Kaffee Urania. Der Besitzer, Herr Horky, besaß die wohl größte Sammlung an Prater-Paraphernalien und lexikalisches Wissen dazu. Eigentlich wäre er lieber Bastler als Wirt geworden. Daraus wurde wohl nichts.

Oder die Bar von Hermann Czech im Restaurant Salzamt. Hier hat man Theaterleute, denen die langen Öffnungszeiten entgegenkommen, vielleicht ein paar Touristen, die nach dem Essen noch bleiben, Stammgäste, die jede Nacht da sind, und manchmal verirren sich Bermudadreieck-Barhopper hinein.

Die *Bar du Bois* knüpft genau an diese Möglichkeiten an: Es gab Abende, die bis in den nächsten Mittag gedauert haben. Wenn man das aber plant, ist es genau die Erwartungshaltung, die dadurch aufkommt, die solche Entwicklungen unmöglich macht. Es fängt mit einer Ausstellungseröffnung an, und dann entwickelt sich daraus irgendwas. Ferien vom Ich. Mal sehen, wer kommt.

Cosima Rainer hat die **Bar du Bois** als einen »Kontrast zum Kult der wiedererkennbaren künstlerischen Autorschaft [...], als Alternative zur Warenfixiertheit des Kunstmarktes und zum repräsentativ hygienischen Ausstellungsraum des White Cube«² beschrieben. Nun repräsentiert der Ausstellungsraum des mumok eben jenen White Cube. Wie gehst du mit diesem vermeintlichen Widerspruch um? Zitierst du den White Cube, hinterfragst du ihn, ignorierst du ihn?

Gewöhnlich muss ich mit räumlichen Eigenheiten arbeiten. Fast jeder Raum hat eine komische Stelle. Ignoriert man sie, betont man das »Problem« damit meistens noch. Man kann sich diese schwierigen Stellen aber auch zum Vorteil machen, oft geben sie einen Rhythmus vor, wo etwas anfangen oder aufhören soll. Diese Anleitung durch den Raum fehlt im mumok fast völlig. Darum versuche ich, sie durch Einbauten künstlich herzustellen. Ich deute ja ganz andere Arten von öffentlichen Räumen an – Passagen, Fußgängertunnel ... Aber eben nicht als Verkleidung, als totaler Umbau, nur eine Andeutung.

Zuchtpreise / Breeding Awards



In deiner ersten musealen Präsentation - **warum nicht** - dreht sich alles um Display- und Samlungsbegriffe. Wie stellen wir aus? Was stellen wir aus? Warum stellen wir aus? Wie sammeln wir? Was sammeln wir? Warum sammeln wir? Oder warum eigentlich nicht? Der Prozess wird zum ausgestellten Kunstobjekt. Bisher nicht Sichtbares wird sichtbar gemacht. Könntest du auf diese beiden Begrifflichkeiten etwas näher eingehen sowie auf die für dich relevante Bedeutung von Display und Sammlung?

Das sind doch zentrale Fragen unserer Kultur. Fast alle sammeln doch irgendwas, und immer geht es darum, wie man Dinge, Zusammenhänge, Verhältnisse zeigt.

An das Display-Thema habe ich mich von hinten herum herangearbeitet: Ich bin der Frage nachgegangen, wie das funktioniert, wenn man ein Display hat, ein Schau- fenster oder eine Vitrine hat, aber gar keine/s will. Wenn die Infrastruktur oder die Architektur vorgibt, dass etwas gezeigt werden sollte, obwohl es gar nichts zu sehen gibt. Ich habe Fotos von Geschäften, Lagerräumen und Ateliers gesammelt, die sich eigentlich eher abschotten wollten, für die diese Präsentationsmöglichkeit fast ein Problem darstellte. Verhüllt, zugeklebt, zugemalt, weg mit der Transparenz!

Umgekehrt, in der Ausstellungsarchitektur, gerade bei permanenten Präsentationen: Welche Hinweise gibt das Display auf Sammlungsstruktur und Zeitgeist? Welche Umbauten und Revisionen wurden vorgenommen? Wird das kaschiert oder betont?

Und von da kommt man zur Frage, was gezeigt und gesammelt wird und warum eigentlich. Da habe ich

bewusst keinen Unterschied zwischen Privatpersonen und Institutionen, zwischen Kunst und Nichtkunst gemacht. Weil ich glaube, dass die Motivation dahinter eigentlich die gleiche ist, ob es jetzt Souvenirteller von Busreisen oder Videokunst und Performances sind. Vertiefung und Permanenz.

Woher rührt der Ausstellungstitel **warum nicht?**

Warum nicht? Ja gut, ich mein', »Warum nicht?« ist ja praktisch überall eine relevante Frage. Außerdem eine schöne Redensart, als rhetorische Frage. Zuletzt auch eine Replik – und zwar als Redensart – auf die Ausstellung der Sammlung Hahn, die gleichzeitig im mumok stattfindet und enthusiastisch *Kunst ins Leben!* betitelt ist. Mit Rufzeichen!

Deine künstlerische Praxis ist von einem multimedialen Ansatz geprägt. Ob Fotografie, Film, Collage, es wurde kaum ein Medium von dir ausgelassen. Wie darf man sich einen solchen Arbeitsprozess vorstellen?

Das darf man sich überhaupt nicht vorstellen! Nein, meistens bietet sich ein Medium für einen Ansatz an, drängt sich geradezu auf. Ich denke nicht, dass ich hier oft bewusste Entscheidungen treffe, wie eine Idee umgesetzt werden soll. Das Material erledigt das.

Es gibt einen ganz praktischen Unterschied in der Arbeitsweise: Bilder und kleine Arbeiten kann ich aus freien Stücken »spontan« entwickeln. »Spontan« ist vielleicht das falsche Wort, denn das dauert oft Monate. Bei großen Skulpturen und Rauminstallationen geht das

nicht, die entstehen natürlich für einen bestimmten Anlass. Hätte ich unbegrenzte Lagerfläche, hätte es etwa das Vaporetto-Heck schon einige Jahre früher gegeben.

Schwierig finde ich die Konnotationen, die auftauchen, sobald eines dieser Medien für sich alleine steht: Ich habe zwar ein gewisses Interesse für Malerei-Malerei-Fragestellungen, aber darum bin noch lange kein Maler. Künstlerische Fotografie als eigenständiges Medium hat auch problematische Assoziationen, dem Ganzen hängt ein komischer Pathos an, »decisive moment«, »vintage print«, Genieideologie. Gleichzeitig gibt es da auch eine Technikgeilheit, die es etwa in der Rezeption von Profimusikern in der Form nicht gibt.

Techniken zu vermischen hat natürlich auch das Ziel, sich Gruppenzuschreibungen zu entziehen.

Hippie Shop



Imperfektion und Improvisation scheinen einen bestimmten Reiz auf dich auszuüben. Am Anfang unserer Zusammenarbeit schriebst du mir, dass die Venedig-Biennale doch am besten sei, kurz bevor sie vorbei ist: »Alles bröckelt, auf den Videoarbeiten steht nur noch ›no signal‹, und ein vergessenes Mitarbeiterchen verkriecht sich in der Ecke, um das Handy aufzuladen.« Imperfektion zieht sich ebenso durch deine erste museale Präsentation. Stets ist etwas nicht ganz Perfektes präsent. In der Ausstellung findet sich ein abgetrennter Bereich, in dem die Überreste der vorherigen Ausstellung zu sehen sind. Was hat es mit dieser Imperfektion auf sich?

Imperfektion hat etwas Menschliches. Das Bröckelnde macht die Dinge interessant. Es dient als Distinktion gegenüber einem massengefertigten, slicken Industrieprodukt.

Ich habe lange im Ausstellungsaufbau und als Assistent für Künstlerinnen und Künstler gearbeitet. Das passiert ja immer anonym, beziehungsweise es gehört sich nicht, darüber zu sprechen. Jedenfalls wendet man da alles Wissen und Können auf, um eine makellose Oberfläche zu erreichen. Deshalb habe ich eine diebische Freude daran, in meinen Arbeiten diese Perfektion zu unterminieren. Zu zeigen: Ich könnte das »in schön machen«, will ich aber nicht.

Gleichzeitig gibt das Imperfekte auch einen Einblick, wie etwas tatsächlich beschaffen ist, welches Material unter der Oberfläche steckt, was die Schwierigkeiten in der Herstellung waren. Das Kaputte ist ehrlicher, man kann es mehr verstehen.

In der Ausstellung spielst du mit dem Standardrahmenformat 70 mal 100 Zentimeter. Welche Bedeutung hat dieses Standardmaß für dich? In welchem Zusammenhang stehen Rahmen und Bildcollage für dich?

Standardrahmen für Standardraum. Diese Bilder geben dem White Cube einen Rhythmus, sie haben ja auch eine installativ-gestalterische Funktion. Format und ungefähre Anordnung standen lange vor den genauen Bildinhalten fest. Für die gab es zunächst ein paar Grundthemen, die ich dann einander gegenüberstelle und vermische. Alle diese Bilder zusammen sind als Installation also auch eine Art Collage.

Diese Größe ist ja nicht ohne Grund ein Standardformat: Es lässt sich gut betrachten, und man kann auch in kleinen Räumen genug Distanz aufbauen, um einen Überblick zu haben.

Das Standardrahmenformat umfasst Collagen. Das hierfür verwendete Material beziehst du aus unterschiedlichsten Quellen - egal, ob aus dem Kunstkontext oder nicht. Ist Collage als Medium für dich eine Art der Übersetzung für kollaborative Zusammenarbeit?

Damit hole ich alle möglichen Themen und Referenzen hinein, auf die ich anspielen möchte. Das ist doch eher Appropriation als Kollaboration.

In der Ausstellung dreht sich alles um Objekte, die gleichzeitig als Kunstwerk und funktionales Objekt agieren. Wo ziehst du die Grenze zwischen diesen beiden Feldern? Gibt es überhaupt eine Grenze, von der man sprechen kann?

»Grenze« würde ich nicht sagen. Wenn die Arbeit eine praktische Funktion hat, muss sie diese Funktion aber auch gut erfüllen: Schubladen sollen schließen, Griffe greifen.

Bei meiner Serie von Sitzbänken gab es eine, auf der man nur sehr aufrecht sitzen konnte, ohne herunterzurutschen. Ein kleiner Unterschied in der Polsterung hat sie nach vorne abschüssig gemacht. Die habe ich zerlegt und neu gebaut, obwohl sie gut aussah.

Schließen möchte ich mit der Frage, wie du zu dem Begriffspaar »Original« und »Fake« stehst? 2011 hast du eine eigene Version des Turner Prize ins Leben gerufen. Deine Diplomarbeit setzte sich mit dem Biennale-di-Venezia-Trubel auseinander. Mit viel Humor stellst du in beiden Fällen die Maschinerie der marktgetriebenen Kunstwelt sowie deren scheinbar perfekte Oberfläche zur Schau.

Dieser britische Preis ist ein Plagiat. Mit wechselnden Sponsoren marodieren diese Blender durch verschiedene Ausstellungshäuser. Der Name bezieht sich angeblich auf den Maler William Turner, der aber niemals eingewilligt hat, dass sein Name für solch dubiose Veranstaltungen verwendet wird – genauso wenig wie ich. Da dabei aber stets nur britische Künstlerinnen und Künstler »ausgezeichnet« werden, kann man dieser bedauerlichen Veranstaltung



Bar du Bois sowie so keinerlei internationale Relevanz attestieren. Und
Venezia Souvenir Box, 2015 darum möchte ich die Sache ruhen lassen.

Den Biennale-Zirkus hat mein Umfeld mir quasi aufgedrängt: Unter Wiener Kunststudentinnen und Kunststudenten war es zum Massensport geworden, zur Biennale-Preview zu fahren und sich auf Empfänge und Partys zu schleichen. Wir haben dann mit einem Modell und ein paar manipulierten Fotos ein Narrativ aufgebaut, dass wir eine *Bar du Bois* in den Giardini errichtet hätten, gleich beim Rio dei Giardini, hinter französischem und australischem Pavillon. Währenddessen saß ich natürlich in Wien am Computer. Es gab abends viele Nachrichten und Anrufe von Leuten, die nicht mehr hineingelassen wurden – denn es gab ja auch gar nichts. Du musst VIP-VIP sein, kletter über den Zaun!

Also ja, Situationen anzudeuten, nachzubauen, zu fälschen ist mir ein großes Vergnügen.

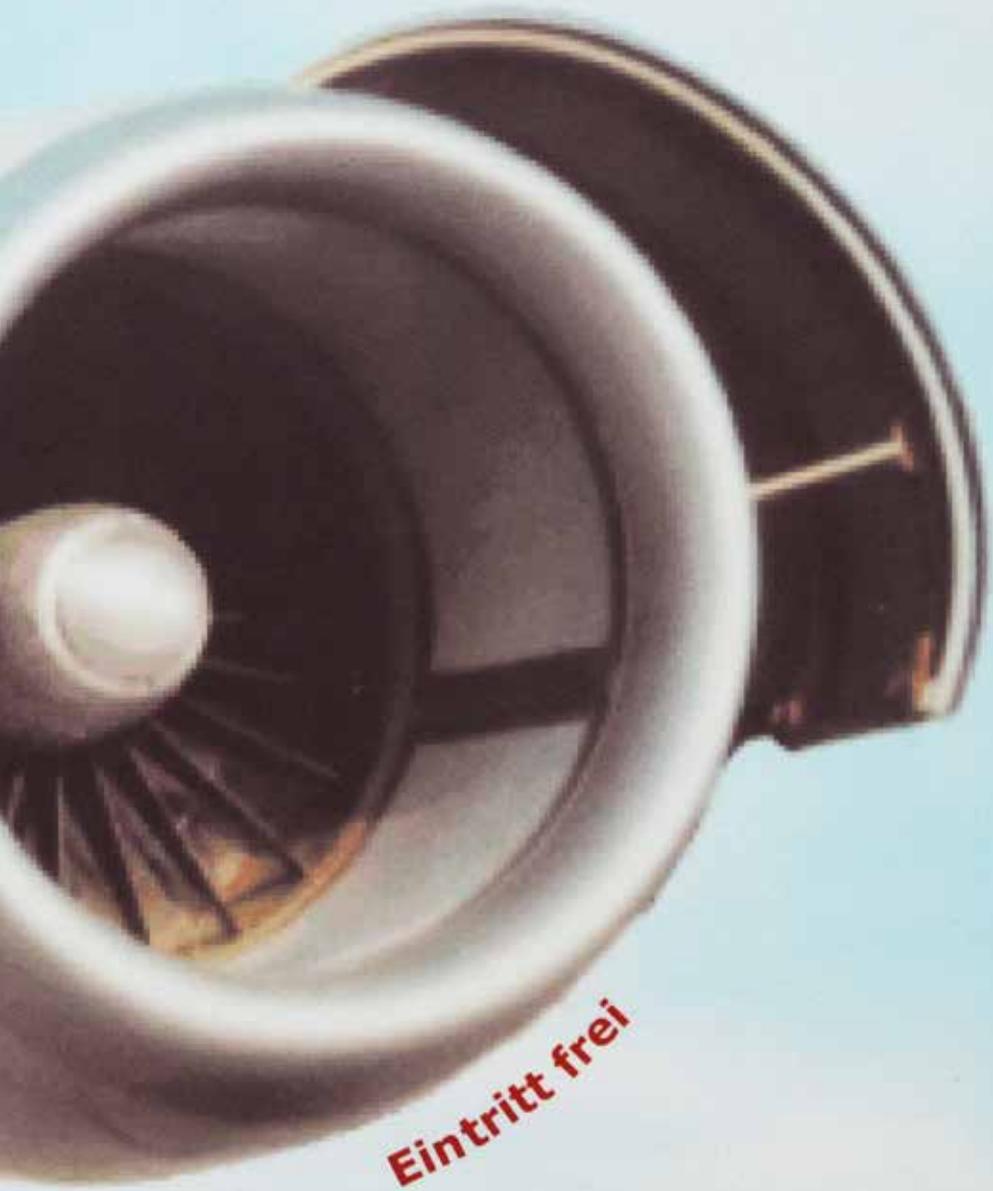
Anmerkungen:

1 spikeartmagazine.com/de/artikel/die-bar

2 galeriederstadtschwaz.at/?page=5&lD=222&l=de



Bis zur Gegenw



Eintritt frei

Marianne Dobner in Conversation with Julian Turner

Marianne Dobner: Julian, collaborations are an important component of your artistic practice. The **Bar du Bois**, which is probably your best-known project, originated in 2013 together with Florian Pfaffenberger—a traveling bar that is constantly being reconceived and designed, built, furnished, and operated by a wide variety of artists. To be more precise: a hybrid of exhibition room, functional bar, and collaborative art project. What appeals to you about this multifunctional connection?

Julian Turner: It mostly happens by chance. You don't decide, »We should do something together sometime,« but rather, »This and that should happen.« Sooner or later you're standing there and making the idea come about because no one else is doing it.

The *Bar du Bois* was created because we wanted a structure of this kind. So we had to create it.

In the »off scene« (a term that is often perceived as problematic, but at least everyone knows what it means), most exhibition spaces also operate a bar. This is the real social and financial center of the space. You go there to meet people and have a drink. The exhibition and social functions have mostly been kept strictly separate, spatially



**Bar du Bois, Graphisches
Kabinett, Bauernmarkt, Wien /
Vienna, 2015**

and in appearance—as if the social hub was a defect, something frivolous.

But we saw a quality in this and have combined these two functions consistently: ashtrays, bar stools, glasses, coat hangers ... These works are, so to speak, the permanent exhibition of the *Bar du Bois*.

In addition, there were changing exhibitions that lasted between one night and two months.

We certainly intended these exhibitions as a challenge and provocation for the artists: work with a space that contains a fixed bar, benches, plinths as tables or benches, a platform ... and lots of people who don't just walk through and look but want to spend hours in the exhibition. Through our arrangement of these elements, we could have considerable influence on how the evening progressed.

Some people really got absorbed in this, while others didn't quite get it: a bar exhibition isn't a *proper* exhibition, after all! Get rid of all the things, then it looks good on the photo!

When the *Bar du Bois* is on show elsewhere, as a guest exhibition, within various institutions, then all these things happen at the same time, of course—building the rooms and bars, and adding work by other artists whom we invited.

What significance does the artistic collective have for you? To what extent is the notion of authorship relevant in that?

Together one can easily flout personal conventions. Most artists have relatively precise notions of how their own work will look. In the collective, one can randomly take on

another's »handwriting.« An idea need not be realized by those who developed it.

For us, the *Bar du Bois* increasingly became an independent person with its own »handwriting.« This is not a question of anonymity, however: whoever's behind it is always mentioned. In the Galerie der Stadt Schwaz, eight people were involved in the setup. Their names are listed, but without any specific role assigned. And that's not just for viewers: in some instances we no longer know who actually developed what.

**Anzeige für / Advert for
Bar du Bois, 2015**



The name **Bar du Bois** recalls the pun with wooden sticks coined by André Cadere—**barres de bois rond**—which once appeared as uninvited elements in exhibitions. How are we to understand this reference?

Pure coincidence! The reference first occurred to me long after we'd come up with our name. There is a strong visual similarity between Cadere's sticks and the lathed bottle openers that Roy Culbertson developed for the *Bar du Bois*. And the relationship to this invasive, slightly disrespectful approach to the institution. That appealed to me.



Bar du Bois, *The Gathering*, Bauernmarkt, Wien / Vienna, 2014



Bar du Bois, still life

The **Bar du Bois** joins a tradition of artists' bars typical of Vienna. Franz West and Heimo Zobernig, Martin Vesely, and Hans Schabus spring to mind. Thomas Mießgang introduced his **Spike** article »The Bar: The history of the artists' bar in Vienna« as follows: »A bar has always been more than just a place selling drinks where people more or less decorously knock back booze. It is also a site of sociability, of at least temporary community, where acquaintances can be struck up spontaneously, friendships cemented, love affairs embarked upon or more or less spirited discussions initiated. A bar always holds out the promise of an escape from the banal routine of everyday life, and the hope of being struck by at least a minor moment of mad inspiration that could send your life a different direction. At best, a bar can be a ›counter-site,‹ ›a place outside of all places,‹ where, as Foucault put it, ›all the other real sites that can be found within the culture are be simultaneously represented, contested and inverted.«¹

What role does Vienna play as a location for you, also in terms of whether alcoholism can be described as the Austrian national disease? What significance does the bar have as a social space? Where would you place the **Bar du Bois** within this tradition?

I also grew up in Vienna after all and got to know alcohol here. I always preferred the Viennese bars and night cafés to going to concerts or clubs. It's a pleasantly



restrained approach to the problem of organizing an evening out: no one actually wants to experience anything, and that's precisely why there's always something to experience. Even if it's just a minor moment of mad inspiration. The intoxication serves as a means to an end, allowing you to drift with nothing

Salzamt Bar planned—except perhaps the idea of knocking back a few beers. »On vacation from myself,« as the Strohm advert of the 1980s put it.

I like to think of the Urania coffeehouse. The owner, Mister Horky, had what was probably the largest collection of Prater paraphernalia and an encyclopedic knowledge of the same. Actually he would have preferred to have become a tinkerer more than the proprietor of a coffeehouse. But probably nothing came of it.

Or Hermann Czech's bar in the Salzamt restaurant. Here you bumped into theater folk, who were accommodated with long opening hours, perhaps a few tourists who stuck around after their meal, regulars who were there every night, and maybe a few bar crawlers from Vienna's Bermuda Triangle who had stumbled in having lost their bearings.

The *Bar du Bois* builds on these possibilities: there were evenings that lasted until the middle of the next day. But if you plan it, then it is precisely the expectation that renders such developments impossible. It begins with an exhibition opening, and then something evolves from that. On vacation from myself. Let's see who shows up.

Cosima Rainer has described the **Bar du Bois** as a »contrast to the cult of recognizable artistic authorship, as an alternative to the art market's obsession with commodities and the typically hygienic exhibition space of the White Cube.«² Mumok's exhibition space represents precisely that White Cube. How do you deal with this apparent contradiction? Do you quote the White Cube, do you question it, do you ignore it?

I usually have to work with spatial peculiarities. Almost every space has a strange spot. If you ignore it, you generally emphasize the »problem.« But these difficult spots can also be turned to one's advantage; they often set the rhythm for where something should begin or end. In mumok's case, there are almost no clues as to how to navigate the space. That's why I try to produce them artificially through installations. I hint at quite different kinds of public spaces—passageways, pedestrian tunnels ... But not as a kind of disguise, not as a total remodeling, only as a suggestion.

**Ansammlung abgestellter Flaschen /
Collection of deposit bottles**



In your first museum presentation—**warum nicht**—everything revolves around notions of display and collection. How do we exhibit? What do we exhibit? Why do we exhibit? How do we collect? What do we collect? Why do we collect? Or whyever not? The process becomes the art object on display. That which was previously invisible is now rendered visible. Could you elaborate these ideas in more depth, as well as the meaning of display and collection as relevant for you?

Those are surely central questions in our culture. Almost everyone collects something, and it's always a question of how one shows things, connections, relationships. I sneaked up on the display theme from behind: I examined the question of how it works when you have a display such as a shop window or a cabinet, but you don't want one at all. When the infrastructure or architecture specifies that something should be shown, even though there's nothing to see at all. I have collected photos of shops, storage spaces, and studios, which would actually prefer to be closed off, for which this chance to present was almost a problem. Curtained off, sealed up, painted over, away with transparency!

And vice versa, in exhibition architecture, especially with permanent shows. What indications does the display provide about the structure of the collection and the zeitgeist? What kind of rebuilds and revisions have been undertaken? Are they concealed or highlighted?

And from this we come to the question of what is shown and collected, and indeed why. In this case, I deliberately made no distinction between private individuals and

institutions, between art and non-art. Because I believe that the underlying motivation is actually the same, whether it's souvenir plates from bus trips, or video art and performances. Immersion and permanence.

Where does the exhibition title **warum nicht** come from?

warum nicht—in English, »why not«—is a relevant question nearly everywhere. Besides, it's a lovely phrase, as a rhetorical question. Finally, it's a response—an idiomatic one—to the exhibition on the Hahn Collection being staged at the same time at mumok, which is enthusiastically entitled *Art into Life!* With an exclamation mark!

Your artistic practice is marked by a multimedia approach. Be it photography, film, or collage, hardly any medium has been left out by you. How can one imagine a working process of this kind?

There's absolutely no way of imagining it! Mostly, one medium suggests itself for a particular approach, it practically forces itself upon you. I don't think that I often make conscious decisions here about how an idea should be realized. The material takes care of that.

There is a practical difference in the working method: I can develop pictures and small works »spontaneously.« Spontaneous is perhaps the wrong word, for it often lasts months. For large sculptures and spatial installations, that doesn't work—they are created for a particular reason, of course. If I had unlimited storage space, then the Vaporetto stern would have come into being a few years earlier, for example.

I have trouble with the connotations that arise as soon as one of these media stands on its own: while I may have a certain interest in painterly issues, I'm far from being a painter as a result. Artistic photography as an independent medium also has problematic associations; there's a weird emotionalism attached to it all—»decisive moment,« »vintage print,« the ideology of the genius. At the same time, there's a kind of technolust at work here, which doesn't exist in this form in the reception of professional musicians, for instance.

Of course, the idea of mixing up techniques also has to do with getting away from group attributions.



Imperfection and improvisation seem to exert a certain charm over you. At the beginning of our collaboration, you wrote to me that the Venice Biennale is surely at its best shortly before it's over: »Everything is disintegrating, all that's showing on the video works is ›no signal,‹ and some forgotten little worker has crawled into the corner to charge his cell phone.« Imperfection also runs through your first museum presentation. There's always something there that's not quite perfect. In the exhibition there's a separate area in which the remains of the previous exhibition can be seen. What is it about this imperfection?

Imperfection has something human about it. As things fall apart, they become more interesting. This serves as a foil to mass-produced, slick industrial products.

I worked for a long time setting up exhibitions and as an assistant to artists. That always happens anonymously, or it's not considered appropriate to talk about it. In any case, all kinds of knowledge and skills are employed to achieve a perfect veneer. That's why I take mischievous pleasure in undermining this perfection in my works. As an example, I could »go into beautiful mode,« but I don't want to.

At the same time, the imperfect offers insight into how something is actually created, what material lies under the surface, what difficulties there were in the production. There's more honesty in something broken, it's easier to understand.

In the exhibition you play with the standard frame format of 70 by 100 centimeters. What significance does this standard size have for you? What's the relationship between frame and picture collage for you?

A standard frame for a standard space. These pictures give a rhythm to the White Cube, they also have a design function related to the installation. The format and approximate layout are fixed long before the exact picture contents. Initially there were a few basic themes, which I then contrast with one another and mix. As an installation, all these pictures together are also a kind of collage. This size is a standard one for a reason: it's good to look at, and one can also get enough distance in small spaces to have an overview.

The standard frame format includes collages. You obtain the used material from the most varied sources—regardless of whether the context is art or not. Is collage as a medium a kind of translation of collaborative work for you?

I use it to bring in all the possible themes and references I would like to play on. That's really more appropriation than collaboration.



Übergang, 2012

In the exhibition everything revolves around objects, which act simultaneously as artworks and functional items. Where do you draw the line between these two areas? Is there a line at all that one can speak of?

I wouldn't speak of a »line.« If the work has a practical function, then it also has to fulfill this function well: drawers should close, grips should grip.

In my series of benches, there was one that you could only sit on very upright without slipping down. A small difference in the cushioning made it slope at the front. I took it to pieces and rebuilt it, even though it looked good.

I would like to conclude by asking what your view is of the twin notions »original« and »fake.« In 2011 you created your own version of the Turner Prize, Your thesis dealt with the tumult of the Venice Biennale. In both cases, you put on display the machinery of the art world with considerable humor, as well as its apparently perfect surface.

This British prize is an act of plagiarism. With changing sponsors, these imposters maraud through various exhibition venues. The name supposedly makes reference to the painter William Turner, although he would never permit his name to be used for such dubious events—I wouldn't either. But as it's only ever British artists that are »honored,« this regrettable event cannot be accorded any international relevance anyway. And with that I'd like to let the matter rest.



Bar du Bois Venezia, 2015

The Biennale circus was kind of forced on me by my surroundings: it had become a popular sport among Viennese students to travel to the Biennale preview and sneak into receptions and parties. Then, using a model and a few manipulated photos, we constructed a narrative that we had set up a *Bar du Bois* in the Giardini, right by the Rio dei Giardini, behind the French and Australian pavilions. Meanwhile, of course, I was back in Vienna sitting at the computer. I had lots of messages and phone calls in the evening from people who couldn't get in—because there wasn't anything there. You have to be a super VIP and climb over the fence!

So yes, I take great pleasure in hinting at situations, recreating them, falsifying them.

Notes:

1 spikeartmagazine.com/de/artikel/die-bar

2 galeriederstadtschwaz.at/?page=5&lD=222&l=de



LUFTWAFFEN MUSEUM

des Bundeswehr-Betriebsbereichs



Historisches des Luftwaffenmuseums
des Bundeswehr-Betriebsbereichs

Das Luftwaffenmuseum
des Bundeswehr-Betriebsbereichs
ist ein Museum für die
Luftwaffe der Bundeswehr.

Es zeigt die Geschichte der
Luftwaffe von 1933 bis
heute.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.

Das Museum ist ein
wichtiges Dokument der
Luftwaffe der Bundeswehr.





ARINEKAMERSCH

TEGETTHOFF



ARMIN DREYER VON KAMMERLINGG
1804-1871
ADMIRAL



ARMIN DREYER VON KAMMERLINGG
1804-1871
ADMIRAL









BAR

Sweet Chili Sauce

Spring Roll Sauce

Authentic Thai Taste

“PANTAI” Sweet Chili Sauce can be used both in the kitchen for cooking as at the table as a dip. It has a special Asian Sauce for steaks and shellfish, Fish, Chicken, Beef or Vegetables. It’s an ideal addition to sandwiches for sandwiches on wheels.

“PANTAI” Spring Roll Sauce is the perfect dipping sauce for Vietnamese and Chinese Spring Roll. It is also great for food or garnish for home and hotels. Great addition to vegetable and meaty items.

PANTAINORASINGH MANUFACTURER CO., LTD.

SALES OFFICE: Pantai Products Inc., Bangkok, Thailand
Phone: 2379-1982, 236-0881 Fax: 01-238-8208, 231-0228
E-mail: pantai@pantai.co.th Web: <http://www.pantai.co.th>

甜辣醬
春卷醬

今麦郎







BAR





MERIAN

12 DEZ 80/C 4701 E

Ägypten







Kühlkette

Refrigeration

Chain



Venedig

*Wasserreflexe flirren an den Fassaden empor.
Die ganze Stadt funktioniert im Rythmus der Vaporetti. Auch
heute noch gehört die »Serenissima« zu den
sieben Weltwundern, eine alte Königin mit neuem Ehrgeiz.*

FOTOS: HORST BOLTS, REALISATION: MILLA STAEBLIN
TEXT: HENRIETTE VON HECHTHAUSEN

Jeden Abend, wenn der Hotelier aus der **Pensione Accademia** über die Holzbrücke zum Campo Santo geht, bleibt er eine Weile stehen, schaut auf die **Salute**, schaut auf die Wasserreflexe, genießt den Sonnenuntergang, beobachtet die Gondeln oder auch den Nebel mit seinem gespenstischen Licht. Der zierliche grauhaarige Herr mit der scharf geschnittenen Nase ist hier geboren und aufgewachsen, kennt jeden Stein und Wellenschlag. Er ist stolz darauf, Venezianer zu sein, und zu diesem so sprichwörtlichen Herr mit der scharf geschnittenen Nase gehört es auch, immer und immer wieder der »Serenissima« die Ehre allergrößter Bewunderung zu erweisen. Die Venezianer sind in Venedig eine kleine Minderheit, und gar die Zahl derjenigen, die tatsächlich in der Stadt arbeiten, ist verschwindend gering.

Die anderen, die durchreisenden Touristen und die »Dauertouristen«, die sich einen kleinen Palazzo gekauft und hergerichtet haben, leben in der Stadt wie in einem Museum. Selbst der dramatische Moment eines »Sciopero dei vaporetti«, wenn die Linienboote streiken, ist für die »anderen« noch herrliches, pittoreskes Spektakel. Denn dann drängen sich die Dampfer in Fünferreihen den Canal Grande bis zur Rialtostraße hinauf, mit lauten Sirenengeheul und Lautsprecherparolen. An einem solchen Tag funktioniert rein gar nichts mehr in der Stadt, die nach dem Rythmus der Vaporetti atmet. Wenn die Vaporetti den Canal Grande blockieren, sitzen die Kähne und Gondeln in den Sei-



Santa Maria della Salute: Vom Ponte dell'Accademia aus hat man diesen Blick auf die Kuppeln des berühmten Wahrzeichens.



Zum Prosecco: In der Bar du Bois am Rio dei Giardini trifft man sich ohne Verabredung.



Im Viertel Santa Maria Formosa: Eine Schutzmantel-Madonna schmückt den Eingang in eine Gasse.





















Heck ohne Bug

Zum Realitätspotenzial im Werk Julian Turners

v o n

ANNETTE SÜDBECK

Venedig ist ein seit Langem bei Reisenden und Künstlerinnen und Künstlern beliebtes Motiv. Die historischen Stadtansichten Bernardo »Canaletto« Bellottos (1721–1780) etwa prägen durch ihre topografische Präzision und die hohe Wiedererkennbarkeit ihrer repräsentativen Szenerien bis heute die herrschende Vorstellung von der Lagunenstadt. Seine genauen, detailreichen Darstellungen liefern ein lebhaftes Zeugnis der damaligen Stadt, fangen die Atmosphäre ein und erfassen alle Bestandteile ihres vielschichtig zusammengesetzten Organismus. Ganz im Sinne der ausklingenden Barockvorstellung ist alles Theater und spielt sich auf einer Bühne ab, welche die Realität aller Stände wiedergibt. So zeigt das frühe, um 1739/40 entstandene Gemälde *Der Bucintoro beim Verlassen der Mole am Himmelfahrtstag* (Castle Howard Collection, York) in seinem Zentrum ein prachtvolles Staatsschiff, den



Bernardo »Canaletto« Bellotto,
Der Bucintoro beim Verlassen
der Mole am Himmelfahrtstag,
um 1739/40, Castle Howard
Collection, York

sogenannten *Bucintoro*, vor der Kulisse San Marcos und inmitten zahlreicher Boote und Menschen. Die Darstellung eines der wichtigsten Feiertage der Stadt, bei dem der Doge als Zeichen der spirituellen Vermählung Venedigs mit dem Meer einen Ring ins Wasser warf, hatte bei Vedutenmalern eine lange Tradition. Das große Ereignis und der daran geknüpfte Erinnerungswert wurden von den Auftraggebern, zumeist britische Adelige, die die Bilder als Souvenir von ihren Bildungsreisen mit nach Hause nahmen, besonders geschätzt. Stilistisch zeugt das Gemälde Canalettos noch deutlich von der anfänglichen Nähe zum Werk seines Onkels Giovanni Antonio

Canal, in dessen Atelier er sein Metier und die für seinen Illusionismus unabdingbare Verwendung der Camera obscura kennenlernte. Im Gegensatz zu seinem Lehrer wählt er allerdings keinen erhöhten Standpunkt für seine Stadtansicht, sondern positioniert die Betrachterinnen und Betrachter quasi auf der Wasserfläche, als Teilnehmer des Geschehens zwischen den anderen Booten und Gondeln.



Julian Turners skulpturale Installation *Exkursion* (2017) weist viele Parallelen zum Werk Canalettos auf. Auch Turner wählt mit der Kunstbiennale ein touristisches Großereignis zum Anlass für seine Annäherung an Venedig und erklärt eine Bootsfahrt auf dem Kanal zur symbolhaften Repräsentation der Stadt. Zentrales Element seiner Arbeit ist die Nachbildung eines Schiffshecks, das, obwohl aus einfachen und billigen Materialien gebaut, doch eine detailgetreue Imitation des venezianischen Vaporettos darstellt. Neben der großen Realitätstreue und Erzählfreude, die sich in seiner skulpturalen Übersetzung ausdrücken, ist eine weitere Gemeinsamkeit



die Positionierung und potenzielle Einbeziehung der Betrachterinnen und Betrachter. Mit dem offenen Verdeck, der Bank und dem halbrunden Tisch fordert die begehbare Skulptur sie förmlich auf, Platz zu nehmen und die Aussicht zu genießen.

Exkursion, 2017

An das Reisen gekoppelte Rituale

Besonders faszinierend ist allerdings, wie Turner in seinem Werk die Idee des Souvenirs aufgreift und dessen Funktionsweise verhandelt. Der Umgang mit dem Souvenir (Erinnerung, Andenken) ist eines der markan-

testen an das Reisen gekoppelten Rituale. Im Souvenir manifestieren sich die Erinnerungen des Reisenden an das Erlebte, seine Kenntnisse und Beziehung zum Reiseland. Einer Definition von Ingrid Thurner folgend, sind Souvenirs »die Spuren erlebter Gerechtigkeit im privaten Lebensraum, sind Symbol einer Erfahrung, Dokumente eigener Ge-

schichtlichkeit. Eine Sammlung von Souvenirs ist Musealisierung und Folklorisierung von Lebensgeschichte.«¹ Miniaturen und Nachbildungen touristischer Sehenswürdigkeiten, die als Pars pro Toto eines Ortes das Denken an diesen maßgeblich konturieren und zugleich den Daheimgebliebenen eine gewisse Voraberrfahrung, eine Partizipation an der Aura des Originalschauplatzes ermöglichen, erfreuen sich dabei besonders großer Beliebtheit.



Turners Nachbildung des Schiffshecks verkörpert diesbezüglich eine interessante Verschiebung: Mit dem Vaporetto wählt er zwar einen sofort wiederzuerkennenden, stadttypischen Gegenstand, spart die bekannten Sehenswürdigkeiten aber weitgehend aus. Die Funktionalität und Alltäglichkeit des modernen Verkehrsmittels

wirken gegenüber den spektakulären und historisch bedeutenden Baudenkmalern zunächst einmal ernüchternd. Während eine Fototapete das Innere des Schiffs offenbart, gibt es für das Außen, das Bild der Stadt, kein entsprechendes visuelles Angebot. Einzig ein frei im Ausstellungsraum stehender Doppelpoller dient als eine Art Anker für den Blick, wenn er die sonst ereignislose Umgebung durchmisst. Indem Turner den Blick der Betrachterinnen und Betrachter derart gezielt ins Leere führt, rückt er das Suchen, das Umherschweifen, den Ausblick



als solchen ins Bewusstsein. Der Schiffsnachbau lässt sich so letztlich als der Versuch lesen, der Erfahrung des mehr oder weniger zweckfreien Schauens und Sitzens in einem Boot, dem Moment des Müßiggangs eine Dauerhaftigkeit zu verleihen.

Souvenirteller / Souvenir plates



Exkursion ist sowohl Pars pro Toto des Ortes als auch Pars pro Toto für den Vorgang des Sicherinnerns. Das grundlegende Spannungsverhältnis zwischen der persönlichen, subjektiven Erinnerung an tatsächlich wertvolle Erlebnisse und dem vorproduzierten Andenken in Form handelsüblicher Souvenirs wird von Turner mit einem abseits platzierten Wandregal weiter zuge-spitzt. Das heimelige Arrangement im Regal besteht aus einem Sonderband der Zeitschrift *Kunstforum* zur Venedig-Biennale und einem Tablett, auf dem ein Trick-

film läuft. Beide Objekte funktionieren wie Andenken, insofern sie eine Zusammenfassung von Höhepunkten jener internationalen Megausstellung bieten, die der eigentliche Grund für die Exkursion des jungen Künstlers war und von der man annehmen könnte, dass sie es ist, die ihm statt der Banalität der Bootsfahrt als Inspirationsquelle und Maßstab dient. Im Film zu sehen ist eine Kamerafahrt durch eine Modellbau-Landschaft: Entlang einer Kaimauer reihen sich Lagerhallen und Zweckbauten, Halden, Parkplätze, Baustellen und vereinzelt Objekte, die zeitgenössische Kunstwerke darstellen sollen. Als Porträt des Ausstellungsgeländes in den Giardini und am Arsenale wirkt die Miniaturwelt allenfalls wie eine liebevolle Basterei und so unscharf, dass es sich streckenweise ebenso gut um den Donauhafen in Krems handeln könnte. In der Ungenauigkeit ihrer Umsetzung verweist die Landschaft im Spielzeugformat auf ein weiteres Wesensmerkmal des Souvenirs:

»Natürlich stimmen oft weder die Proportionen, noch das Material, noch der Maßstab, noch die Farbgebung: aber dem Souvenir-Interesse ist eine abstrahierende Nonchalance eingeschrieben, die noch in der ungefährsten Annäherung an das Original die Authentizität der ehemaligen Besichtigung und des ehemaligen Erlebnisses mit und in dem Gebäude zu imaginieren mag. Denn die Präzision liegt in der Erinnerung: und das Objekt ist lediglich der Auslöser, Stimulanz für die erneut ins Bewusstsein gehobene Präsenz einer zeiträumlichen Gegenwart, die bereits Vergangenheit ist.«²

Turners Auseinandersetzung mit dem Souvenir ist beispielhaft für seine künstlerische Strategie, Codes und Rituale des alltäglichen Lebens und der Freizeitkultur modellhaft darzustellen, um die räumlichen Zusammenhänge und Narrative, die sie implizieren, zu decodieren. Durch scharfe Beobachtung und Erfassung der Wirklichkeit, durch die Abstraktion bestimmter Situationen destilliert er die Realität zum Modell. Häufig thematisiert er dabei Verhaltensmuster des Kunstbetriebes und seine eigene Lebensrealität als junger Künstler. So begegnet er etwa dem



Konnex aus künstlerischer Leistung und öffentlicher Bewertung, indem er kurzerhand einen eigenen *Turner Prize* (2011)

ins Leben ruft, der ob seiner Namensgleichheit mit dem berühmten Vorbild den internationalen Vergleich nicht zu scheuen braucht. Die über mehrere Jahre in verschiedenen Ausformungen und in variierenden Kooperationen entwickelte *Bar du Bois* (ab 2013) wiederum reflektiert auf die scheinbar unabdingbare Koppelung des diskursiven Austauschs unter Künstlerinnen und Künstlern mit dem nächtelangen Abhängen auf eingeschworenen Partys und Szenetreffs. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang auch die Konzeption der aktuellen Ausstellung *warum nicht*. Turner reagiert auf die Herausforderung seines ersten institutionellen Auftritts, indem er die museale Wirkungs- und Definitionsmacht mit einer Dialektik von Schauseite und Rückseite belebt. Die Ausstellung beinhaltet alles, was eine Ausstellung ausmacht.

Professionelle Kunstlagerung

Die Choreografie aus klassischen Werk- und Displayformen – Schaukästen, Objekte auf Sockeln, Bilder unterschiedlicher Formate – ergänzt Turner allerdings um eine Abstellkammer, in die er von zusätzlichen Kunstwerken über Materialreste bis zur Wasserflasche der Aufsichtsperson und zum Putzeimer all das hineinstopft, was sonst keine unmittelbare Verwendung findet, aber dennoch gebraucht wird oder in Zukunft gebraucht werden könnte. Dem herrschenden System aus Selektion, Wahrheitsanspruch, Hierarchien und Struktur fügt er so etwas Diffuses, Irrelevantes, Unordentliches und Schmutziges hinzu. Mit der Abstellkammer manifestiert sich Turners Vorliebe für dunkle Kammern, transitorische Räume und Hinterzimmer. Entscheidender ist jedoch, dass er hier Banalität und Funktionalität instrumentalisiert, um wie bei seiner Nachbildung des Schiffshecks eine gezielte Umwertung des als wertvoll zu Erachtenden vorzunehmen und so zugleich die Maßstäbe der gesellschaftlichen Konvention zu verrücken.

Vorliebe für dunkle Kammern

Dahinter verbirgt sich ein Spiel mit der Erwartungshaltung der Betrachterinnen und Betrachter, die von der Existenz einer Abstellkammer im Museum sehr wohl wissen, sie bei ihrem Besuch in der Regel aber ausblenden. Wenn sie ihr also den-

noch begegnen, knüpft sich daran eine Reihe von Fragen: Wie hängen Ausstellungsraum und Abstellkammer zusammen? Inwieweit lässt sich eine Grenze zwischen beiden Räumen ziehen? Ist die Abstellkammer überhaupt von der Ausstellung zu unterscheiden oder ist sie vielmehr als ein Teil derselben zu verstehen? Es ist eben

diese Ambiguität, auf die Turner hinauswill, die Umwandlung des Entweder-oder in ein Sowohl-als-auch. Die Ironie und der Witz, mit denen er seinen Gegenständen begegnet und die ihnen inhärenten Strukturen enttarnt, liegen hier begründet. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch der Ausstellungstitel. *warum nicht* stellt trotz des Frageworts keine Frage im eigentlichen Sinne dar, sondern ist im Grunde eine Antwort auf die vorangegangene Frage »Warum?«, die damit in einer Art Zirkelschluss auf sich selbst zurückgeworfen wird.



Die Werke Turners beruhen häufig auf der Wiederholung realer Situationen und einem So-tun-als-ob. Vorrangig aus einfachen, billigen Materialien umgesetzt, wirken seine skulpturalen Übersetzungen oft improvisiert und unperfekt. Sie integrieren eine Fülle an heterogenem Material, wobei Fotografien oder Gemälde oft gleichwertig neben gefundenen Resten und alten Gebrauchsgegenständen stehen. Sein vielschichtiges Spiel mit der materiellen Verfasstheit der Gegenstände wird in seiner Gestaltung der Oberflächen besonders greifbar. So hat Turner etwa, um noch einmal auf die Arbeit *Exkursion* zurückzukommen, für den Fußboden des Schiffshecks keine industriell produzierte Auslegware verwendet, sondern das Muster aus vielen bunten Farbpunkten und Spritzern in wilder Pollock-Manier mit dem Quast erzeugt. Eine weitere mit malerischen Mitteln erreichte Imitation lässt sich an den vermeintlichen Metallfassungen des Schiffs beobachten, wo die Alterung und Verschmutzung



*Ich merke mir alles, außer
das Wichtige, **Vin Vin,**
Wien / Vienna, 2016*

des Schiffslacks penibel mittels abgestufter Farbschattierungen nachgeahmt wurden. Ganz ähnlich verfährt Turner, wenn er in seinen Collagen einzelne, auf den Fotomotiven abgebildete Materialien auswählt und als Passepartouts dupliziert oder wenn er wie in *Kalê Storage* (2016) Fotos von »leeren Stellen in Gemälden« als Wandfliesen inszeniert. Die quadratischen Tafeln werden wie Baumaterial eingesetzt. Die unpräzise, fast beiläufige Art der Darstellung steigert noch den illusionistischen Eindruck. Derlei aus der Theatermalerei oder vom Trompe-l'Œil bekannte Techniken dienen allerdings nicht nur dazu, als Kulisse eine andere Welt zu suggerieren, sondern fordern immer auch zu einer Begegnung mit der

Wirklichkeit heraus. Der Schein will aufgedeckt werden, die Handwerklichkeit und malerische Qualität, wie banal sie auch sein mögen, wollen entdeckt werden. Die Materialsprache des Als-ob funktioniert wie ein Kippschalter, der die Illusion enttarnt. Geschickt werden hier illusionistische und faktische Aspekte gegeneinander ausgespielt. Der Künstler selbst beschreibt dieses Wechselspiel mit einem Augenzwinkern als Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Konnotation von »gegenständlicher Malerei versus der Malerei von Gegenständen«.³



Mit diesem Ansatz steht Turner unter anderem in der gedanklichen und formalen Tradition früherer Arbeiten von Thomas Schütte wie *Große Mauer* (1977) oder *Grüne Kacheln* (1980), in denen monochrom bemalte Täfelchen durch die bloße Anordnung im Mauerverband als Darstellungen einer Ziegel- oder Kachelwand lesbar werden. Während Schütte, seiner Zeit verpflichtet, auf die Strenge der Minimal- und Konzeptkunst referiert, agiert Turner mit größerer Opulenz, insofern die genannten Beispiele stets nur Teil von Skulpturen, Installationen und performativen Kontexten sind. Und es kommt noch ein wichtiges Bezugsfeld hinzu, das die oben aufgeschlüsselte Dichotomie von Material und Imitation, Fakt und Illusion, Sein und Schein zusätzlich durcheinanderwirbelt: der große Fundus billigst produzierter Imitationen, deren Spektrum selbstklebende Folien mit Holzmaserung ebenso



Thomas Schütte
Mauer, 1977

umfasst wie Plastikpflanzen und schillernde Fotodrucke auf Salzstreuern. Die Fake-Ästhetik unterläuft nicht nur Konventionen des guten Geschmacks, sie eröffnet auch das weite, unüberschaubare Feld der Imitation der Imitation. Wo aber die Authentizität der Materialien nicht mehr vorausgesetzt werden kann, zersetzt sich die Eindeutigkeit der Bezugnahme auf sie. Wie ein dazwischenquatschender, schrill lachender Kobold lassen diese Imitate vergessen, wovon gerade gesprochen wurde, was Ernst ist und was nur als Witz gemeint sein kann. In der Anerkennung der Absurdität dieser materiellen Welt, indem er den Versuch unternimmt, sie auf ihr Realitätspotenzial hin zu befragen, artikuliert sich zugleich Turners Widerstand gegen sie.

Anmerkungen:

- 1 Ingrid Thurner, »Das Souvenir als Symbol und Bedürfnis«, in: *Wiener völkerkundliche Mitteilungen*, N. F. 36/37 (1995), S. 105–122, hier: S. 109 (URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-13015>).
- 2 Volker Fischer, »Altäre des Banalen. Surrogate des Intimen – Sollbruchstellen des Authentischen. Zur Phänomenologie zeitgenössischer Erinnerungskultur in Souvenirs«, in: *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, Ausstellungskatalog, hg. v. Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt, Wienand Verlag, Köln, 2006, S. 309.
- 3 Aus einem Gespräch mit dem Künstler, Juli 2017.





A Stern without a Bow

The Potential for Reality in the Work of Julian Turner

by

ANNETTE SÜDBECK

Venice has long been a popular motif for travelers and artists. The historical views of the city by Bernardo »Canaletto« Bellotto (1721–1780), for example, continue to shape the prevailing image of the Venetian Lagoon by virtue of their topographical precision and the recognition value of their prestige settings. His exact, highly detailed depictions provide a vivid testimony of the city at the time, capturing the atmosphere and recording all the components of its complex organism. In keeping with the fading baroque imagination, everything is theater and is played out on a stage that reflects the reality of every social stratum. Thus, the ear-



Bernardo »Canaletto« Bellotto,
The Bucintoro Preparing to Leave
the Molo on Ascension Day,
around 1739/40, Castle Howard
Collection, York

ly painting titled *The Bucintoro Preparing to Leave the Molo on Ascension Day* (Castle Howard Collection, York), which was created around 1739/40, shows in its center a magnificent ship of state, the so-called *Bucintoro*, set against the backdrop of San Marco with numerous boats and people around it. The illustration of one of the most important feast days of the city, when the Doge threw a ring into the water as a symbol of the spiritual marriage of Venice with the sea, had a long tradition among painters of *vedute*. The great event and the sentimental value linked to it were especially prized by the commissioning clients, mostly British noblemen, who

took the pictures home with them as mementos of their educational trips. Stylistically, Canaletto's painting clearly shows the initial proximity of his work to that of his uncle Giovanni Antonio Canal, in whose studio he learned his *métier* and the use of the camera obscura, which was a critical part of his illusionism. Unlike his teacher, however, he did not select an elevated standpoint for his city view, preferring to position the viewer on the water's surface, as a participant in the events going on between the other boats and the gondolas.



Julian Turner's sculptural installation *Exkursion* (2017) shows many parallels to Canaletto's work. In choosing the Art Biennale, Turner also picks a major tourist event as the occasion for a close-up encounter with Venice, citing a boat trip on the canal as a symbolic representation of the city. A central element of his work is the reconstruction of a ship's stern, which, although built from simple and cheap materials, nonetheless depicts in lifelike detail the Venetian vaporetto.



Besides the great realism and narrative pleasure that is expressed in his sculptural translation, *Exkursion*, 2017 another common element is the positioning and potential inclusion of viewers. The walk-in sculpture's open deck, bench, and semicircular table formally invite them to take a seat and enjoy the view.

Distinctive
 rituals
 coupled
 with
 travel

Particularly fascinating, however, is how Turner takes up the idea of the souvenir in his work and examines the way it works. The interaction with the souvenir (memory,

memento) is one of the most distinctive rituals coupled with travel. The souvenir encapsulates the traveler's memories of what they have experienced, their knowledge of and relationship to the country they have visited. According to a definition by Ingrid Thurner, souvenirs are »traces, in one's private living space, of having traveled widely, a symbol of experience, documents of one's own

historicity. A collection of souvenirs turns one's life story into a museum, folklorizes it.«¹ Especially popular in this regard are miniatures and reproductions of tourist attractions, which, as pars pro toto of a place, give clear contours to our ideas of it and at the same time make it possible for those who have stayed at home to experience it in advance, allowing them to participate in the aura of the original location.



In this respect, Turner's reconstruction of the ship's stern embodies an interesting shift: with the vaporetto he chooses an instantly recognizable object typical of the city, while by and large omitting the well-known attractions. The functionality and ordinariness of the modern means of transport initially appear to have a sobering effect when set against the spectacular and historically

significant architectural monuments. While photographic wallpaper reveals the ship's interior, there are no corresponding visuals on offer for the exterior, the image of the city. Only a double bollard standing alone in the exhibition space serves as a kind of anchor for the view while the spectator is exploring the otherwise uneventful surroundings. By thus deliberately steering the viewer's gaze into a void, Turner brings to our awareness the searching, the drifting around, the view as such. So the reconstruction of the boat can ultimately be read as the attempt to lend permanence to the moment of idleness, to the experience of more or less purposeless gazing and sitting in a boat.



Exkursion is both pars pro toto for the place and pars pro toto for the process of reminiscence. The basic tension between the personal, subjective memory of truly valuable experiences and the pre-manufactured memento in the form of commercially available souvenirs is heightened further by Turner with a shelf unit set to one side. The homely arrangement on the shelf consists of a special issue of the magazine *Kunstforum* on the Venice Biennale and a tablet showing an animation. Both objects function as souvenirs, to the extent that they offer a summary of highlights of the international mega-exhibition that was, in fact, the real reason for the young artist's excursion, and which



MS Michelangelo

pars
pro toto
for the
process
of remini-
scence

one might assume serves as a benchmark and source of inspiration, rather than the banality of the boat trip. In the film we see a dolly shot through a miniature landscape: along a quay wall are rows of warehouses and functional buildings, waste dumps, parking spaces, building sites, and individual objects that are meant to depict contemporary artworks. As a portrait of the exhibition site in the Giardini and at the Arsenale, the miniature world seems at best like a piece of handcrafted bricolage, and so inaccurate that in places it could just as well be the Danube harbor in Krems. The lack of precision in the execution of the landscape in toy format points to another essential feature of the souvenir:

»Of course, often neither the proportions, nor the material, nor the scale, nor the coloring are right: but the interest in souvenirs is inscribed with an abstract nonchalance, which, in the most tenuous approximation to the original, still likes to conjure in the imagination the authenticity of an old sightseeing tour and the past experience with and within the building. For the precision lies in the memory: and the object is merely the catalyst, the stimulus for the presence of a temporal and spatial present that is already past and now once again brought to awareness.«²

Turner's engagement with the souvenir exemplifies his artistic strategy of depicting codes and rituals of everyday life and our leisure culture in model form, in order to decode the spatial relations and narratives that they imply. By means of acute observation and the recording of reality, by making abstract certain situations, he distills reality into a model. In this regard, he frequently takes patterns of behavior in the art world and the reality of his own life as a young artist as a theme. For example, he responds to the connection between artistic achievement and public rating by unceremoniously creating his own *Turner Prize* (2011), which need not fear international comparison on account of sharing a name with its famous proto-



type. Developed over several years in various forms and arising from a number of different cooperations, the *Bar du Bois* (2013 onwards) in turn reflects on the apparently inevitable coupling of discursive exchange between artists with nights spent hanging out at »in« parties and hot spots. Mention should be made in this context of the conception of the new exhibition *warum nicht*. Turner responds to the challenge posed by his first institutional appearance by breathing life into the power of museums to influence and define by using dialectic of obverse and reverse sides. The exhibition contains everything that constitutes an exhibition. However, Turner extends the choreography of classical forms of work and display—showcases, objects on plinths, pictures in different

Professional art storage

sizes—to include a storeroom, into which he crams everything that has no immediate use otherwise, yet is needed or could be needed in the future, from additional artworks and material remnants to the attendant's water bottle and the mop bucket. He thus adds something diffuse, irrelevant, disordered, and dirty to the prevailing system composed of selection, the claim to veracity, hierarchies, and structure. The storeroom reveals Turner's preference for dark chambers, transitory spaces, and back rooms. More significant, however, is the way he instrumentalizes banality and functionality here, in order to undertake a focused reevaluation of what is regarded as valuable—as was the case with his reconstruction of the ship's stern—and so at the same time to shift the standards of social convention. Behind all this a

A focused
reevaluation
of what is
regarded as
valuable

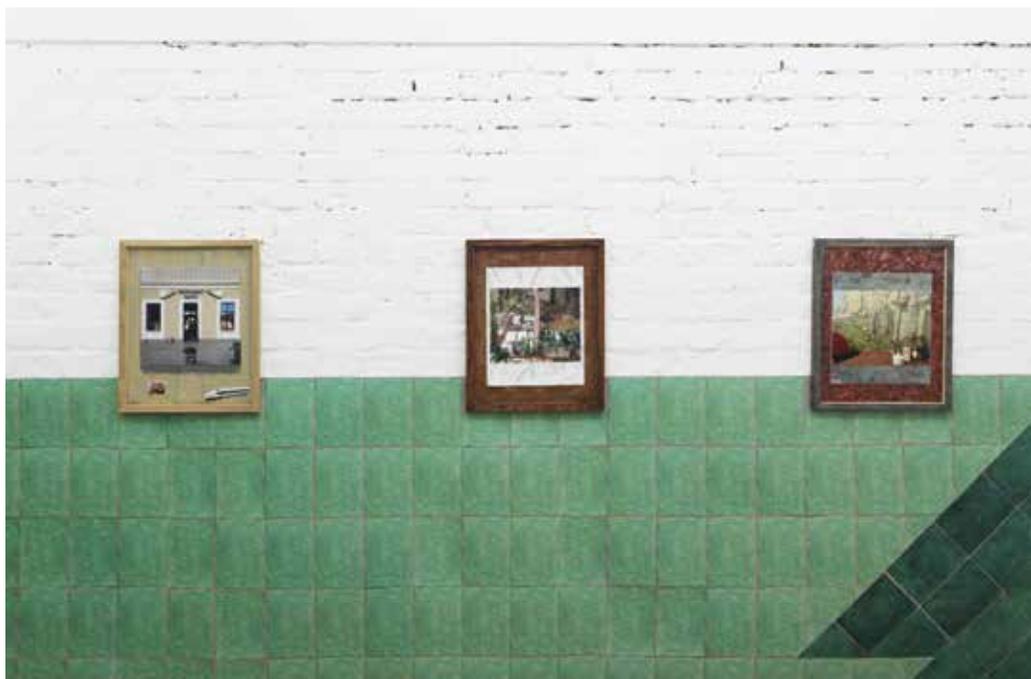
game is played with the expectations of viewers, who are well aware of the existence of a storeroom in the museum, yet generally ignore it during their visit. So if they come across it all the same, this prompts a series of questions: What is the link between the exhibition room and the storeroom? To what extent can a line be drawn between the two spaces? Can the storeroom be distinguished from

the exhibition at all, or is it rather to be understood as part of the same thing? It is precisely this ambiguity that Turner is getting at, the transformation of »either-or« into »both-and.« The irony and wit with which he encounters his objects and reveals the structures inherent to them are substantiated here. The exhibition title can also be

explained against this background. *warum nicht*, despite the question word in it, does not ask a question as such; rather it is basically an answer to the preceding question of »why?«, which is thus reflected back in a kind of circular argument.



Turner's works are frequently based on the repetition of real situations and pretending. Primarily executed in simple, cheap materials, his sculptural translations often appear improvised and imperfect. They integrate an abundance of heterogeneous material, with photographs and paintings often put on a par with the found remnants and old utensils they stand next to. His multilayered game with the material constitution of objects becomes especially tangible in his design of surfaces. To return to the work titled *Exkursion*, Turner did not use industrially produced covering for the floor of the ship's stern; instead he made the pattern with countless colorful dots and splashes with a tassel in a wild Pollock-like style using a wide brush. Another imitation achieved with painterly means can be found in the supposedly metal frames of the ship, where the process of the ship's paint aging and becoming dirty is recreated meticulously by means of graded color shading. Turner proceeds in a similar way when, in his collages, he selects individual materials displayed on the photo motifs and duplicates them as passe-partouts, or when he stages photos of »empty spots in paintings« as wall tiles, as he does in *Kalê Storage* (2016). The square panels are employed like building



*Ich merke mir alles, außer
das Wichtige, Vin Vin,
Wien / Vienna, 2016*

material. The unpretentious, almost incidental type of depiction further heightens the impression of illusion. However, techniques of this kind, familiar from theater painting or trompe l'oeil, not only serve to suggest another world as a backdrop but also consistently challenge us to confront reality too.



The pretense wants to be revealed, the craftsmanship and painterly quality want to be discovered, no matter how banal they may be. The material language of the sham acts like a flip switch that reveals the illusion.



Thomas Schütte

Große Mauer, 1977

Illusionist and actual aspects are skillfully played off against each other here. The artist himself describes this interplay with a twinkle in his eye as the clash of the different connotations of »figurative painting versus the painting of figures and objects.«³



This approach makes Turner part of, among other things, the conceptual and formal tradition of Thomas Schütte's early works such as *Große Mauer* (1977) or *Grüne Kacheln* (1980), in which small panels painted in monochrome become recognizable as depictions of a brick or tiled wall purely through the arrangement of the masonry

bond. While Schütte, a product of his time, references the rigor of minimalist and conceptual art, Turner operates with greater opulence, inasmuch as these examples are always only part of sculptures, installations, and performative contexts. And to this can be added another important field of reference, which further confuses the dichotomy, itemized above, of material and imitation, fact and illusion, being and seeming: the large pool of imitations produced as cheaply as possible, whose spectrum ranges from self-adhesive film with wood grain through to plastic plants and glittering photo prints on salt shakers. This fake aesthetic not only undermines conventions of good taste, it also opens up the broad, unmanageable field of imitations of imitations. But where the authenticity of the materials can no longer be assumed, the clarity of the reference to them disintegrates. Like a shrilly laughing imp that is constantly interjecting, these imitations make us forget what we were just talking about, what is serious, and what can only be intended as a joke. In recognizing the absurdity of this material world, by attempting to question its potential for reality, Turner also articulates resistance to it.

Notes:

- 1 Ingrid Thurner, »Das Souvenir als Symbol und Bedürfnis,« in *Wiener völkerkundliche Mitteilungen*, n.s., 36/37 (1995), 105–122, here: 109, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-13015>.
- 2 Volker Fischer, »Altäre des Banalen: Surrogate des Intimen – Sollbruchstellen des Authentischen; Zur Phänomenologie zeitgenössischer Erinnerungskultur in Souvenirs,« in *Der Souvenir: Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, exh. cat., Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt (Cologne: Wienand Verlag, 2006), 309.
- 3 From a conversation with the artist, July 2017.











6















WAS

Mehrweck
Zum wiederhol







- 4: Vitrine am ehemaligen Wiener Südbahnhof / Display case at the Vienna South Station, 2011
- 6–7: Vermittlungsstelle / Telephone exchange, DB Museum, Nürnberg / Nuremberg, 2009
- 9: Museo Naval de Madrid, 2014
- 10: Königliches Museum für Zentralafrika / Royal Museum for Central Africa, Tervuren, 2012
- 13: LVR-Industriemuseum / LVR Industrial Museum, Oberhausen, 2012
- 14: Königliches Museum für Zentralafrika / Royal Museum for Central Africa, Tervuren, 2012
- 15: Detail eines Römerlagermodells / Detail of a Roman camp model, 2011
- 16–17: Stromliniendampflok Nr. 61 002 / Streamline steam engine No. 61 002, DB Museum, Nürnberg / Nuremberg, 2009
- 19: Schön anzusehen / Nice view, Musée schaarbeekoïse de la bière, Schaerbeek, 2017
- 20: Action, Spaß, Faszination / Action, fun, fascination, Heidelberg, 2008
- 23: Sitzbezug eines Busses / Seat cover of a bus, Cuxhaven, 2017
- 24: Fernsprechtischapparat mit Tastenwahl / Desk telephone with push-button dialing, DB Museum, Nürnberg / Nuremberg, 2009
- 26–27: Königliches Museum für Zentralafrika / Royal Museum for Central Africa, Tervuren, 2012
- 28: Julian Turner, *Wurst-Lloyd*, Wunder-Bar, Wien / Vienna, 2010
- 29: Julian Turner, *Piraterie*, 2010
- 31: Julian Turner, *SPEED*, 2012
- 32: Julian Turner, *La Cialcon*, 2012
- 33: LG Electronics, *Perfect Black Gallery*, Flughafen München / Munich Airport, 2015
- 34: Julian Turner, *Speedy*, 2013
- 35: Aufbau / Installation, Mu.ZEE, Ostende / Ostend, 2012
- 36: Zeitschriftensortiment / Selection of magazines, Wien / Vienna, 2017
- 37: Julian Turner, *Jetzt geht's um die Wurst*, 2016
- 38: Papiertasche auf Ledersessel / Paper bag on leather armchair, 2011
- 39: Julian Turner, *Umbau*, 2016
- 41: Julian Turner, *The Third Stone from the Sun*, 2012
- 42: Anzeige für / Advert for *Turner Prize*, 2012
- 43: TGV *Atlantique* »Coach« Erste-Klasse-Sitz / TGV *Atlantique* »coach« seat, First Class Seat, 1988–1992
- 44: Leberkäse mit Rose / Meat loaf with rose, 2013
- 45: Weindisplay / Wine display, Unterretzbach, 2014
- 46: Cité administrative de l'État / Rijksadministratief Centrum, Brüssel / Brussels, 2011
- 50: Julian Turner, *Bank für drinnen und draußen*, 2012
- 52: Marmor / Marble, 2011
- 53: Schaufenster / Window Display, Madrid, 2011
- 55: Julian Turner, *The Third Stone from the Sun*, 2012
- 56: Anzeige für / Advert for *Turner Prize*, 2013
- 57: TGV *Atlantique* »Coach« Erste-Klasse-Sitz / TGV *Atlantique* »coach« seat, First Class Seat, 1988–1992
- 58: Julian Turner, *100 Series*, 2016
- 59: Kebap shop, Fensterdekoration / Window decoration, Köln / Cologne, 2013
- 61: Brunnen von André Volten (*Ohne Titel*, 1983) in der Fußgängerzone / Fountain by André Volten (*Untitled*, 1983) in pedestrian zone, Duisburg, 2007
- 64: Imbisswagen / Food truck, Eindhoven, 2012
- 65: Painted skirting board, *Bar du Bois*, Bauernmarkt, Wien / Vienna, 2013
- 66: Julian Turner, *Exkursion*, 2017, Volksgarten, Wien / Vienna, 2017
- 67: Tabakexponate / Tobacco exhibits, Museum of Natural Sciences, Raleigh / North Carolina, ca. 1950–1960
- 68: Julian Turner, *PrePay*, 2016
- 69: Auslage mit Strümpfen und Strumpfhosen / Display of stockings and tights, Bainbridge's Department store, Newcastle, 1960
- 70: Julian Turner, *Sprudel*, 2016
- 71: Julian Turner, *Rapid Transition*, 2011
- 72: Oben / Top: Schaufensterauslage der neuesten Telefonmodelle und -farben / Shop window with the latest phone models and colors, Tallahassee, 1957
Unten / Below: Exponate von Heilmitteln und deren Ursprungspflanzen / Exhibits on remedies derived from drugs of vegetable origin, um / around 1930
- 73: Modellübersicht der Bodenserviceausrüstung / GSE (Ground Service Equipment) review models, San Diego Air and Space Museum, 1957
- 74: Oben / Top: Botanische Herbarexemplare in Holzvittrinen und auf Tischen / Botany specimens in wooden cabinets and on tables, Field Columbian Museum, 1912
Unten / Below: Balkon-Galerie: Holzvittrinen mit Mikroskopansichten von Bakterien / Balcony Gallery: Exhibits of models of bacteria through microscope, Field Columbian Museum, 1914
- 75: Oben / Top: Ökonomische Geologie: Holzvittrinen mit Serpentin, italienischem und französischem Marmor sowie Mauersteinexponaten / Economic geology:

- Wooden cabinets with specimens of serpentine, Italian and French marbles and building stones, Field Columbian Museum, 1895
Unten / Below: Löwen und Pumas: Großkatzen in Glasschaukästen und in Dioramagruppe / Lions and cougars: Large cats in glass exhibit cases and in a diorama group, Field Columbian Museum, 1899
- 76: Oben / Top: Japanische Hölzer in Ausstellungsveritrenen / Japanese woods installation case, Field Columbian Museum, 1901
Unten / Below: Die Titanotheriidae-Familie: Holzvitrine mit 28 fossilen Schädeln und Kiefern / The Titanotheres family: Wood case with 28 fossil skulls and jaws, Field Columbian Museum, 1913
- 77: Präsentation von Wurstwaren / Display of sausage products, München / Munich, 2017
- 78–79: Hinweise auf Toiletten / Toilet signs, Musée schaarbeekoïse de la bière, Brüssel / Brussels, 2017
- 80: Leer stehende Fleischeri / Vacant butcher's shop, Brüssel / Brussels, 2017
- 81: Oben / Top: Exponate / Exhibits, Museum of Natural Sciences, Raleigh/North Carolina, ca. 1950–1960
Unten / Below: Schaukästen mit lebendigen Giftschlangen aus Nordkarolina / Showcases with live poisonous snakes from North Carolina, Museum of Natural Sciences, Raleigh / North Carolina, 1930–1960
- 82–83: Ausstellungsansicht, *Vom Dampf zur Elektrizität, 100 Jahre Portugiesische Eisenbahn* / Exhibition view, *From Steam to Electricity, 100 Years Portuguese Railway*, Instituto Superior Técnico, Lissabon / Lisbon, 1956
- 84: Julian Turner, *100 Series*, 2015, Ausstellungsansicht / Exhibition view, *Off the Coast of Me*, Neustiftgasse, Wien / Vienna, 2016
- 85: Hintergrund / Background: Ausstellungsansicht, *Vom Dampf zur Elektrizität, 100 Jahre Portugiesische Eisenbahn* / Exhibition view, *From Steam to Electricity, 100 Years Portuguese Railway*, Instituto Superior Técnico, Lissabon / Lisbon, 1956
Vordergrund / Foreground: Julian Turner, *100 Series*, 2015, Ausstellungsansicht / Exhibition view, *Off the Coast of Me*, Neustiftgasse, Wien / Vienna, 2016
- 86: Wahres in Fleisch / Truth in Meats. Ausstellung, gesponsert von der / Exhibit was sponsored by the Oregon Cattle & Horse Raisers Association
- 87: Julian Turner, *Jetzt geht's um die Wurst*, 2016
- 88: Julian Turner, *Kiosk*, 2011
- 89: Oben / Above: Julian Turner, Fassade für den *Kiosk* (Liesl Raff / Eva Seiler), 2011
Unten / Below: Julian Turner, *Kiosk*, 2011
- 90–91: Zeitungskiosk, S-Bahn-Station Berlin Alexanderplatz / Newspaper kiosk at the S-Bahn station Berlin Alexanderplatz, Ostberlin (DDR) / East Berlin (GDR), 1984
- 92: Vitrine / Display case, Volkstheater, Wien / Vienna, 2011
- 93: Oben / Top: Vitrine / Display case, Preda, Schweiz / Switzerland, 2014
Unten / Below: Jay W. Johnson bemalt eine Schauvitrine / Jay W. Johnson preparing cardinal case, 1950
- 94: Vitrine / Display case, Schottentor, Wien / Vienna, 2011
- 95: Vitrine / Display case, Bonn, 2012
- 96: Vitrine am ehemaligen Wiener Südbahnhof / Display case at the Vienna South Station, 2011
- 97: Vitrine / Display case, Metro, Bukarest / Bucharest, 2011
- 98: Geschäftsfenster / Shop window, Wien / Vienna, 2011
- 99: Gratis Punsch / Free Punch, Vitrine / Display case, Margaretengürtel, Wien / Vienna, 2011
- 100: Kioskvitrine / Kiosk display case, Burgring, Wien / Vienna, 2011
- 101: Königliches Museum für Zentralafrika / Royal Museum for Central Africa, Tervuren, 2012
- 102: Julian Turner, *Vitrine Intervention*, St. Lukas, Brüssel / Brussels, 2013
- 103: Julian Turner, *Instructions on Display*, 2013
- 105: *Bar du Bois*, Detail, Bauernmarkt, Wien / Vienna, 2014
- 107: Oben / Top: *Bar du Bois*, Galerie der Stadt Schwaz, 2016
Unten / Below: Roy Culbertson, Detail, Flaschenöffner-Türrahmen / Bottle opener – door frame, 2016
- 108: Kaffee Urania, Wien / Vienna, 2012
- 110: Zuchtpreise / Breeding Awards, Lantsch/Lenz, 2012
- 113: Hippieladen / Hippieshop, Straßburg / Strasbourg, 2010
- 117: Julian Turner, *Bar du Bois Venezia Souvenir Box*, 2015
- 118–119: Freier Eintritt / Free entry, Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Gatow, Berlin, 2016
- 121: *Bar du Bois*, Ausstellungsansicht / Exhibition view, *Graphisches Kabinett*, Bauernmarkt, Wien / Vienna, 2015
- 122: Anzeige für / Advert for *Bar du Bois*, 2015
- 123: *Bar du Bois*, Ausstellungsansicht / Exhibition view, *The Gathering*, Bauernmarkt, Wien / Vienna, 2014
- 125: Salzamt Bar, Wien / Vienna, 2011
- 126: Ansammlung abgestellter Flaschen / Collection of deposit bottles, Akademie der Bildenden Künste München / Munich, 2016

- 129: Museum für Kommunikation Berlin / Museum for Communication Berlin, 2016
- 131: Julian Turner, *Übergang*, 2012
- 133: Julian Turner, *Bar du Bois Venezia*, Venedig / Venice, 2015
- 134: Fischexponate / Fish exhibits, Museum of Natural Sciences, Raleigh / North Carolina, ca. 1950–1960
- 135: Cafeteria, Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Gatow, Berlin, 2016
- 136: Julian Turner, *Ihr guter Stern*, 2016
- 137: Schaufensterauslage / Window display, Marinekameradschaft Tegetthoff, Graz, 2014
- 138–139: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg / Nuremberg, 2017
- 140: Julian Turner, *Brussels Bridge Bar*, Molenbeek, Brüssel / Brussels, 2013
- 141: Authentic Thai Taste, Brüssel / Brussels, 2017
- 142: Julian Turner, *Brussels Bridge Bar*, Ausstellungsansicht / Exhibition view, *Bruxellisation*, Ve.Sch, Wien / Vienna, 2013
- 143: Bahnsteigsperrn / Ticket barriers, Sammlung / Collection Deutsches Technikmuseum, Depot Monumentenhalle, Berlin, 2013
- 144–145: Hintergrund / Background: Ausstellungsansicht / Exhibition view, *Bruxellisation*, Ve.Sch, Wien / Vienna 2013
- Vordergrund / Foreground: Julian Turner, *Errichtung einer Trinkeinrichtung auf dem Charleerikanal, hydrodynamisch inakkurates Modell*, M 1:43, 2013
- 146: Cover *Merian, Ägypten*, 12/80
- 147: Ausstellungsplakat / Exhibition poster 1989, Südbahnhof Wien / Vienna South Station, 2009
- 148: Kühlkette / Refrigeration chain, Deutsches Museum, München / Munich 2016
- 150: Julian Turner, *Exkursion*, 2017, Bildhauereiateliers / Sculpture studios, Akademie der bildenden Künste Wien / Vienna
- 151: Julian Turner, *Exkursion*, Detail / detail, 2017
- 152: Julian Turner, *Exkursion*, 2017
- 153: Julian Turner, *Exkursion*, 2017
- 154: Julian Turner, *Exkursion*, 2017, Bildhauereiateliers / Sculpture studios, Akademie der bildenden Künste Wien / Vienna
- 155: Julian Turner, *Exkursion*, 2017
- 156–159: Julian Turner, Videostandbilder von / Video still from *Exkursion*, 2017
- 160+175: Bernardo »Canaletto« Bellotto, *Der Bucintoro beim Verlassen der Mole am Himmelfahrtstag*
- 164: Souvenirteller / Souvenir plates, Brüssel / Brussels, 2017
- 166: Professionelle Kunstlagerung / Professional art storage
- 169: Ausstellungsansicht / Exhibition view, *Ich merke mir alles, außer das Wichtige*, Vin Vin, Wien / Vienna, 2016
- 170: Thomas Schütte, *Mauer*, 1977 Acryl auf Packpapier / Acrylic on paper 55 x 83 cm
- 172: Julian Turner, *Kalê Storage*, 2016
- 173: Julian Turner, *Kalê Storage*, 2016
- 176: Julian Turner, *Exkursion*, 2017
- 178: MS Michelangelo, Venedig / Venice, 2015
- 180: Professionelle Kunstlagerung / Professional art storage
- 183: Ausstellungsansicht / Exhibition view *Ich merke mir alles, außer das Wichtige*, Vin Vin, Wien / Vienna, 2016
- 184: Thomas Schütte, *Große Mauer*, 1977 Öl auf Hartfaserplatte / Oil on hardboard Je / Each part 10 x 20 x 0,15 cm
- 186–187: Julian Turner, *The Beige Book*, 2012
- 188: Julian Turner, *Midi-Zuid*, 2012
- 189: Musée schaarbeekoï de la bière, Schaarbeek, Belgien / Belgium, 2017
- 190: Temporäre Holzwand / Temporary wooden wall, Brüssel Nord / Brussels North, 2017
- 191: Julian Turner, *Schuman*, 2013
- 192: Mu.ZEE, Ostende / Ostend, 2012
- 193: Brüssel Nordbahnhof / Brussels North station, 2017
- 194: Grandes frites, sauce samourai, Brüssel / Brussels, 2017
- 195: Pierre Bleue, Stinkstein / Belgian Blue Limestone, 2017
- 196–197: Vordergrund / Foreground: »Aldi Nord«-Tüte / »Aldi Nord« bag, 2017 Hintergrund / Background: Fußgängertunnel zwischen dem Brüsseler Hauptbahnhof und der U-Bahn / Pedestrian tunnel between the Brussels Central railway station and metro station, Brüssel / Brussels, 2006
- 198: Hinweise auf Toiletten / Toilet signs, Musée schaarbeekoï de la bière, Brüssel / Brussels, 2017
- 199: Pizzaschachteln im Display / Pizza boxes on display, Wien / Vienna, 2017
- 206: Julian Turner, *Abhängen*, 2016

Ausstellung | Exhibition

Kapsch Contemporary Art Prize 2017

Julian Turner, warum nicht

10. November 2017 – 11. März 2018 /

November 10, 2017 – March 11, 2018

mumok

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Generaldirektorin / General Director

Karola Kraus

Wirtschaftliche Geschäftsführerin /

Managing Director

Cornelia Lamprechter

Direktionsassistentin / Directors' Assistants

Sandra Adam, Kristina Juen, Laura Hamid

Kuratorin der Ausstellung / Exhibition Curator
Marianne Dobner

Ausstellungsmanagement / Exhibition Management
Konstanze Horak

Ausstellungsorganisation /
Exhibition Organization
Dagmar Steyrer

Ausstellungsaufbau / Exhibition Installation
Olli Aigner, Wolfgang Moser, Gregor Neuwirth,
Andreas Petz, mu.st museum standards

Public Relations

Karin Bellmann, Katja Kulidzhanova,
Barbara Wagner

Marketing

Leonhard Oberzaucher, Maria Fillafer,
Anna Lischka

Sponsoring, Fundraising & Veranstaltungen /
Sponsoring, Fundraising & Events

Katharina Radmacher, Alexander Aschenbrenner,
Pia Draskovits, Valerian Moucka,
Cornelia Stellwag-Carion

Kunstvermittlung / Art Education

Claudia Ehgartner, Jörg Wolfert
und Team / and team

Medienpartner / Media Partners

DER STANDARD



wienlive

FALTER

Freier Eintritt bis 19



Diese Publikation erscheint anlässlich der
Ausstellung / This catalogue is published
in conjunction with the exhibition

Kapsch Contemporary Art Prize 2017
Julian Turner. warum nicht
10. November 2017 – 11. März 2018 /
November 10, 2017—March 11, 2018

Herausgegeben von / Edited by
Marianne Dobner

mumok
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Museumsplatz 1
1070 Wien
T: +43 (0) 1 525 00-0
F: +43 (0) 1 525 00-1300
www.mumok.at
ISBN 978-3-902947-46-8

Produktion / Managing Editor
Nina Krick

Redaktion / Editorial Staff
Marianne Dobner, Nina Krick

Texts
Marianne Dobner, Georg Kapsch, Karola Kraus,
Klaus Speidel, Annette Südbeck, Julian Turner

Deutsches Lektorat / Copy Editor (German)
m∞bius

Englisches Lektorat / Copy Editor (English)
Simon Cowper

Englische Übersetzung / English Translation
Andrew Horsfield

Grafische Gestaltung / Graphic Design
Emanuel Mauthe, Extraplan Wien / Vienna

Lithografie / Lithography
Pixelstorm, Wien / Vienna

Schrift / Typeface
MingLiu, Hiragino Kaku Gothic, Roboto

Papier / Paper
LuxeArt Samt 135 g/m², Gmund matt 250 g/m²,
F-color 120 g/m²

Druck / Printed by
Grasl Druck & Neue Medien GmbH, Bad Vöslau

Auflage / Print Run
450 Stück / Copies

© 2017 Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König,
Köln, Künstlerinnen und Künstler, Autorinnen
und Autoren, Fotografinnen und Fotografen,
Urheberinnen und Urheber sowie deren Rechts-
nachfolgerinnen und Rechtsnachfolger / Museum
moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag
der Buchhandlung Walther König, Köln, the
artists, authors, photographers, and their
assignees

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen National-
bibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de>
abrufbar.

Jede Art der Vervielfältigung, insbesondere
die elektronische Aufbereitung von Texten oder
der Gesamtheit dieser Publikation, bedarf der
vorherigen Zustimmung durch die Urheberinnen
und Urheber.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this
publication in the Deutsche Nationalbibliogra-
fie; detailed bibliographic data are available
on the Internet at <http://dnb.ddb.de>.

No part of this book may be reproduced in any
form or by any electronic or mechanical means
without prior permission from the copyright
holders.

Printed in Austria
Alle Rechte vorbehalten / All Rights Reserved

Erschienen im / Published by Verlag der
Buchhandlung Walther König, Köln

ISBN 978-3-96098-269-2

Vertrieb / Distribution

Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstraße 4
50672 Köln
T: +49 (0) 221 205 96-53
F: +49 (0) 221 205 96-60
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

UK & Ireland
Cornerhouse Publications
2 Tony Wilson Place
Manchester
M15 4FN
United Kingdom
T: +44 (0) 161 212 34 66
F: +44 (0) 161 236 90 79
publications@cornerhouse.org

Outside Europe
D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.
75 Broad Street
Suite 630
New York, NY 10004
United States of America
T: +1 (0) 212 627 19 99
F: +1 (0) 212 627 94 84
elshowitz@dapinc.com

Fotonachweis / Photo Credits

Falls nicht anders angegeben / If not indicated otherwise: Foto / photo: © Julian Turner

43, 57: © Decomotiv.com - Paris; 56: Andrea Simeon; 67: <https://www.flickr.com/photos/north-carolina-state-archives/7096743453>; 69: https://www.flickr.com/photos/twm_news/7180236501; 72 (oben / above): State Library and Archives of Florida; 72 (unten / below): <https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/20321621909>; 73: <https://www.flickr.com/photos/sdasmarchives/24839088275>, Foto / photo: Convair/General Dynamixs Astronautics Atlas Negative Collection; 74 (oben / above): https://www.flickr.com/photos/field_museum_library/3348870753; 74 (unten / below): https://www.flickr.com/photos/field_museum_library/3348870847; 75: https://www.flickr.com/photos/field_museum_library/3348871189; 76 (oben / above): https://www.flickr.com/photos/field_museum_library/3349699612; 76 (unten / below): https://www.flickr.com/photos/field_museum_library/3349699992; 82-83, 85 (hinten / back): Courtesy Biblioteca de Arte / Art Library Fundação Calouste Gulbenkian, Foto / photo: Estúdio Mário Novais; 37, 84, 85 (vorne / front): Lena Gold; 86: <https://www.flickr.com/photos/osucommons/5857913315>; 90-91: Getty Images, Foto / photo: by Danigel/ullstein bild; 93 (unten / below): <https://www.flickr.com/photos/north-carolina-state-archives/6950675762>; 134: <https://www.flickr.com/photos/north-carolina-state-archives/6950673390>; 144, 145: Martin Vesely; 161, 175 From the Castle Howard Collection, York; Reproduced by kind permission of the Howard family; 170, 184, © Thomas Schütte/Bildrecht Wien, Foto / photo: Luise Heuter; 196-197: © Christophe Ketels / COMPAGNIE GAGARINE

