



Gemeinschaftsarbeit mit dem Filmemacher Neville D'Almeida aus dem Jahr 1973). Hier findet man sich, in einem mit einer dicken Schaumstoffmatte ausgekleideten Raum und umgeben von geometrischen, ebenfalls aus Schaumstoff produzierten Objekten, als Teil einer Dia- und Sound-Installation wieder. An Decke und Wände werden Porträts bekannter Popkultur-Ikonen wie Marilyn Monroe, Yoko Ono oder Jimi Hendrix projiziert, deren Konturen mit präparierten Kokainlinien nachgezeichnet sind. Die Arbeit entstand als Teil dessen, was Oiticica während seiner New Yorker Zeit (1970–78) als sogenanntes „Quasi-Cinema“ entwickelte – ein weiterer Beweis für seinen Drang, immer wieder etwas Neues zu beginnen und sein Werk weiterzuentwickeln.

Although the long overdue German retrospective of the work of Brazilian artist Hélio Oiticica at the MMK bears the title *Das große Labyrinth* (The Great Labyrinth), the show presents the artist's broad-ranging work in a straightforward chronology. This structure makes the artistic development and thought of Oiticica, who died in 1980, comprehensible in incremental steps while avoiding any unnecessarily stilted thematic positioning.

The exhibition begins with the *Metaesquema* series (1957–58), in which Oiticica both worked through and dynamized Suprematism and Constructivism (Piet Mondrian's work, for example). Oiticica shakes up the severe right angles of these movements; a sort of shimmer arises as ironic commentary on the quiet coldness of Constructivism. Even by the first room of the exhibition it is clear how important the spatialization of his art was to Oiticica. On display here are the white-on-white and coloured reliefs that directly followed his early Neo-Concrete phase, which set the space into motion with plays on shadow, light and colour (*Bilateral*, c.1959, and *Relevos espaciais*, 1959–60). The exhibition also shows an early example of the cabin-like spatial sculptures that were later to become characteristic of Oiticica's work. This walk-in work (*Penetrável*, 1960) functions as a sort of miniature labyrinth. Its sliding doors can be moved back and forth such that the

viewer becomes encased in the sculpture's intensive orange, red and yellow tones.

In texts by Oiticica which have been translated into German for the first time for the exhibition catalogue, he describes his drive for an all-encompassing 'aesthetic experience' as a vital impetus for the development of his work towards ever more participatory installations and later towards happenings. He was inspired by the life and design vocabulary of the Rio de Janeiro favelas and their samba-dominated street culture, a milieu in which he immersed himself despite his white, bourgeois background. Samba costumes, for example, influenced the multi-layered, brightly coloured draped materials of his *Parangolé* series (1965–79). Along with a large wall of images of Oiticica dressed in these works – itself a nearly excessive motif in posthumous exhibitions of his work – the MMK has displayed replicas that viewers can try on.

The central experiential space of this multi-faceted obstacle course is the installation *Éden*, realized by the artist's nephew, César Oiticica Filho, in collaboration with Fernando Cocchiarale and Peter Gorschlüter of MMK. *Éden* was first shown at the Whitechapel Gallery in London in 1969, when Oiticica was living in London – working freely under Brazil's military dictatorship at the time was not possible. Wood panelling encircles the large-scale installation. It comprises multiple situations that the viewer (or user) can pass through like the individual attractions of an amusement park. Viewers walk on a floor made of fine sand; they can retreat into elements that look like bed drawers and they are supposed to step barefoot (shoes have to be removed at the entrance) into basins filled with water or straw.

This synesthetic re-enactment of Oiticica's oeuvre is not unproblematic. Firstly, the historical context in which the works were created is very distant. Secondly, the viewer often feels forced to engage in audience participation. When dressed in the replica *Parangolé* cloaks, for example, one cannot shake the feeling that one is now expected to dance.

The expansive works that depend less on animation by the user succeed far

more in working through the principle of sensory experience. In the installation *Bloco-Experiências in Cosmococa – programa in progress*, CC2 *Onobject* (a joint work with filmmaker Neville D'Almeida from 1973), for example, one finds oneself in a space lined with thick foam matting, surrounded by geometric objects that are likewise made of foam, as part of a slide and sound installation. Portraits of familiar pop culture icons such as Marilyn Monroe, Yoko Ono and Jimi Hendrix are projected onto the walls, with their outlines traced in lines of cocaine. This work came about as part of the Quasi-Cinema that Oiticica developed during his time in New York (1970–78) – more evidence of his drive to forever start things and develop them further.

Translated by Jane Yager

## MISHA STROJ

Kerstin Engholm Galerie  
Wien

Maximilian Geymüller

Das Absatzzeichen ist ein eigenartig flüchtiges Symbol. In gedruckter Form ist es kaum bekannt, eigentlich bekommt man es nur auf Bildschirmen zu Gesicht, und auch hier lässt es sich per Knopfdruck jederzeit ausblenden. So gesehen ist es nicht nur ein klar definiertes typografisches Zeichen für die Unterbrechung des Textflusses, sondern selbst auch ephemere.

Das Absatzzeichen begegnet uns auf der Einladung zur Ausstellung von Misha Stroj, und im Lichte obiger Überlegungen erscheint das passend, kreist die Ausstellung doch um das Problem von Unterbrechung, An- und Abwesenheit. Das Zeichen lässt sich als Verweis auf die jüngste Entwicklung in Stroj's Schaffen lesen: Vor zwei Jahren beschloss er, sich zurückzuziehen und besiegelte diese beabsichtigte „Abschaffung des Künstlers“ in seiner letzten Ausstellung in der ar/ge in Bozen mit seinem schlicht zwischen zwei Haken an der Wand präsentierten Gürtel. Endgültig, wie man jetzt feststellen kann, war diese Entscheidung jedoch nicht (und wahrscheinlich auch nie ganz ernst gemeint).

Für seinen nunmehrigen „Return“ in den Kunstbetrieb nahm Stroj die damalige Thematik wieder auf. Und auch der Gürtel ist zurückgekehrt. Als physische Manifestation des erneuten Erscheinens des Künstlers ist er um eine an der Wand lehrende, A-förmig gebogene Metallstange geschnallt (*Io non aumento più (Versione Fanfarone)*, 2012/14). Deren zaghaft anthropomorphe Züge und fragile Gestalt deuten jedoch weiterhin eher auf eine unsichere, marginale Präsenz des künstlerischen Selbst. Folgerichtig findet sich auch in den anderen, formal recht unterschiedlichen Arbeiten der Ausstellung die Infragestellung künstlerischer Autorität und Handschrift durchdekliniert, oft in Form von Rückgriffen auf das eigene Werk.



Gleich rechts hinter dem Eingang hängt *Misha Stroj 2005* (2013), eine für die Ausstellung passepartourierte und gerahmte Zeichnung von 2005, die aus dem Abpausen zweier Motive aus appropriierten Grafiken (etwa von Heimo Zobernig) hervorging. Eine ganze Kette an Selbstbezügen zieht sich durch die Arbeiten, besonders jene, die während Stroj's derzeitigem Aufenthalt in Istanbul entstanden. Am Geländer der dortigen Galatabrücke fielen dem Künstler die selbst gebauten, hölzernen Angelhalterungen der Fischer auf – in der Ausstellung zu sehen auf einem Foto hinter einem Wandvorsprung. Er nahm deren Grundform ebenso auf wie das geometrische Ornament des Brückengeländers und vervielfältigte sie zu einer flachen, sternförmigen Skulptur (*Die Krone der Verschwägerung*, 2014). Die Kartonreste aus dieser Produktion flossen wiederum in die Collagen der Serie *Acht Zeilen Gedichte* (2014) ein, während man es bei *Die kleine Industrie* (2014) mit einem unverändert übernommenen Stück Zuschnitt zu tun hat, das in seinen Umrissen zufällig einer schematisch dargestellten Fabrik gleicht. Hier tritt plötzlich mit ungewohnter Deutlichkeit eine allgemeine Reflexion unterschiedlicher Arbeitsformen und Produktionsverfahren hervor, die sich auch in der älteren Fotoserie *Fließband* (2010) finden lässt. Dort kollidiert das Formale mit dem Inhaltlichen: Zum einen fügen sich die einzelnen Fotografien, in Reihe gehängt, zu einem Bild des titelgebenden Fließbands zusammen, zum anderen liegen die Fotografien, entgegen ihrer hervorstechenden Eigenschaft der Reproduzierbarkeit, nur als Unikate vor.

Die Illusion künstlerischer Souveränität, die Unzulänglichkeit des (Künstler-)Subjekts sowie die Kontingenz künstlerischer Produktion verdichten sich schließlich in den beiden formal verwandten Skulpturen *Der Absatz* und *Der Schwimmer* (beide 2013). In ihrer selbstironischen und referenzreichen Gestalt – eine an Sol LeWitt erinnernde hölzerne Würfelstruktur, kombiniert mit futuristisch aufgefächerten Holzleisten und einer Art Beuys'schem Schamanenstab aus Metall – zeugen sie vom großen, letztlich von den Niederungen des Alltags durchkreuzten Vorhaben, eine universelle, vollkommene Skulptur zu schaffen. Zu *Der Schwimmer* schreibt Stroj im selbst verfassten Presse-text: „Der Schwimmer ist Rest einer Unterbrechung des Versuchs der Zusammenfassung aller (!) bisher entwickelten skulpturalen Sprachen: dringend war die WC-Spülung der Werkstatt Berger zu reparieren.“

Die Selbstironie dieser Zeilen darf jedoch nicht über den ernsten Grundtenor der Ausstellung hinwegtäuschen, die in ihrer dezidierten Selbstreflexivität und mit ihren Vergangenheitsbezügen vor dem Hintergrund der zweijährigen Abwesenheit Stroj's eine bisweilen sentimentale Färbung erhält. Die Verweise auf Zustände der Starrheit und Unfreiheit, etwa das in eine Metallstèle gleichsam eingeschlossene Knie aus Gips (*Die Säule mit dem Knie*, 2010), vermitteln eine gewisse Tragik und lassen die persönliche Dimension der behandelten Aporien erahnen. Sie erinnern daran, dass die völlige Loslösung nicht möglich ist – auch nach einem Absatz geht's letztlich einfach weiter im Text.

The paragraph mark is a strangely fleeting symbol. Rarely occurring in print, it is really only encountered on screen, where it can easily vanish at the click of a button. It is thus not only a clear typographic sign for a break in a text, but also ephemeral in its own right.

This symbol was featured on the invitation to Misha Stroj's exhibition, appropriately enough since the show centred on the themes of breaks, presence and absence. The paragraph mark can also be read as a reference to the latest development in Stroj's work: two years ago, he withdrew from being an artist, sealing his intended 'abolition of the artist' at his last exhibition to date at *Ar/ge Kunst* in Bozen, Italy, with a belt stretched between two hooks on the wall. Clearly, however, this decision was not final (and it probably was never meant entirely seriously).

For his art world 'comeback', Stroj returned to the theme of this last show. The belt was back, too: as a physical manifestation of the reappearance of the artist, it was strapped around an A-shaped metal bar leaning against the wall (*Io non aumento più* (Versione *Fanfarone*), 2012/14). The work's timid anthropomorphism and fragile forms pointed to the still uncertain, marginal presence of the artist. Consequently, the other works in the show, while formally distinct, also ran through Stroj's repertoire of questioning artistic authority and particularity – often by making references to the artist's own work.

To the right of the entrance hung *Misha Stroj 2005* (2013), a drawing framed for the exhibition and originally made in 2005 based on photocopies of two appropriated motifs (including one from Heimo Zobernig). A chain of self-reference runs through the works, especially those made by Stroj during a stay in Istanbul at that time. On the railings of the Galata Bridge, he noticed the homemade wooden supports for fishing rods (seen on a photograph in the show) whose basic form he borrowed, along with the geometrical ornament from the railings, duplicating them into a flat, star-shaped sculpture (*Die Krone der Verschwägerung*, *Crown of Alliance*, 2014).

The cardboard offcuts from this work were used in the collage series *Acht Zeilen Gedichte* (Eight-Line Poems, 2014), while *Die kleine Industrie* (Little Industry, 2014) is an unaltered offcut whose basic outline resembles a factory. In uncharacteristically plain terms, this offered a general reflection on the various artistic forms and procedures found in the older series of photographs *Fließband* (Assembly Line, 2010). Here, form collided with content: hung in a row, the individual photographs added up to a picture of the conveyor in the title, while the photographs, in contrast to their reputed reproducibility, are one-off prints.

The illusion of artistic autonomy, the inadequacy of the (artist) subject and the contingency of artistic production come together in the two formally related sculptures *Der Absatz* and *Der Schwimmer* (The Heel, The Float, both 2013). In their irony and referential richness – a wooden cube structure reminiscent of Sol LeWitt, combined with futuristically fanned wooden laths and a metal shaman's rod recalling Joseph Beuys – they testify to the grand plan – ultimately thwarted by the vicissitudes of everyday life – to create a perfect, universal sculpture. In his self-penned press release, Stroj wrote of *Der Schwimmer*: 'The Float is the remain of an interruption while the attempt to summarize all (!) previously developed sculptural languages: urgently the lavatory flush of the workshop of Berger had to be repaired.'

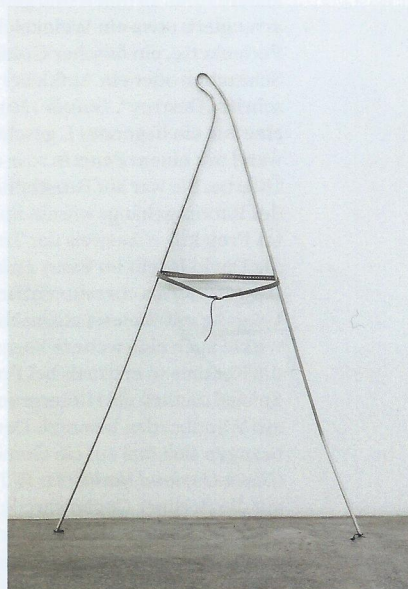
The irony of these lines should not hide the serious undertone of the exhibition, whose resolute reflexivity and retrospective content, when set against the backdrop of Stroj's two-year absence, sometimes gave it a sentimental colour. The references to states of rigidity and restriction, like the plaster knee enclosed in a metal stèle (*Die Säule mit dem Knie*, *The Column With The Knee*, 2010), convey a certain tragic quality and hint at the personal dimension of the aporias dealt with. They remind us that full disengagement is not possible. Even after the paragraph break, the text goes on.

Translated by Nicholas Grindell

1  
Hélio Oiticica  
*Bloco-Experiências*  
in  
*Cosmococa*  
– programa in  
progress,  
CC2 *Onobject*  
1973/2013  
Mixed media,  
Dimensions variable  
Installation view

2  
Misha Stroj  
*Io non aumento più*  
(Versione  
*Fanfarone*)  
2012/14  
Belt, aluminium  
164 × 105 × 4 cm

3  
Misha Stroj  
*Der Absatz*  
2013  
Mixed media  
Dimensions variable



2



3