Joerg Auzinger

Joerg Auzinger creates artwork grappling with the sociopolitical aspects of our technology-riddled communication society

Publicum

Während die Kunst des 20. Jahrhunderts unter dem Zeichen der Fotografie stand, wird die Medienkunst im 21. Jahrhundert unter dem Paradigma des Nutzers stehen, so der Medientheoretiker Peter Weibel.[1] Haben digitale Medien und Internet das Verhältnis zwischen BetrachterIn und Objekt neu definiert, so soll jetzt ein emanzipiertes Publikum als ProgrammiererInnen und ProduzentInnen agieren und dabei Inhalte von Ausstellungen selbst gestalten.[2]

Interaktivität und Partizipationsmöglichkeiten durch die elektronischen Medien eröffneten auch in der traditionellen Museumslandschaft neue Präsentationspraktiken in realen und virtuellen Räumen. Im so genannten „Expanded Museum“[3] erweitern digitale Tools sowohl Speicherkapazitäten der Museen als auch Handlungs-, und Spielräume der BesucherInnen um ein Vielfaches. Andererseits haben die Kritik an den besonders in den 1990er Jahren entstandenen Techno-Erlebniswelten zu einem verstärkt betriebene Diskurs über ein „Neues Ausstellen“[4] und nicht zuletzt zur Ausrufung der „Stunde der Objekte“[5] durch den Kunsthistoriker Horst Bredekamp geführt. Sowohl das Konzept der *Nutzer-Kunst* als auch die Inszenierungsdebatte im musealen Feld lassen vermuten: Publikum und Exponat sind sich näher denn je.

Als differenzierte Topographien von Beziehungsebenen zwischen BetrachterIn/NutzerIn und Ausstellungsobjekt lassen sich Joerg Auzingers Medienarbeiten in diesem Zusammenhang lesen. Sowohl mit interaktiven Installationen als auch mit Objekten untersucht er die Rolle des/der BetrachterIn bei interaktiven Prozessen und entwirft künstliche Schnittmengen zwischen Publikum und Exponat. Virtuelle Inszenierungen zeigen museale Schaukästen und Filmsequenzen überblendet mit visuellen Reflexen aus der Präsenz des/der BesucherIn.

In Auzingers Arbeiten erscheint die Emanzipation des Publikums gleichbedeutend mit der Emanzipation der Werke selbst. Als aufbegehrendes Moment widersprechen diese mitunter eingeübten Erwartungshaltungen und scheinen eine autoaktive Rolle einzunehmen. Konzepte zur Verschiebung und Neubewertung von Autorenschaft in Medienarbeiten ordnen sich dabei jenen einer offenen Versuchsanordnung zwischen BetrachterIn/NutzerIn und Exponat unter. In den visualisierten Wahrnehmungs-Prozessen finden sich dementsprechend visuelle Kulturgeschichte und digitale Mediengeschichte thesenhaft separiert, um sich als ästhetische und semantische Erinnerungsbilder wieder neu aufzuladen.

Exemplarisch führt dieses Interesse die interaktive Fotoarbeit *Type: Output beyond Impression*

vor. Als simulierte Projektion befindet sich eine Computertastatur in einem massiven Schaukasten und kann über die bereitgestellte reale Tastatur angesteuert werden. Die Tasten des virtuellen Ausstellungsstücks bewegen sich entsprechend der Bedienung ihrer materiellen Version. Im Setting eines historischen Museumsraumes als wertvolles Kultobjekt unter schwerem Schaukastenglas quasi auratisiert, erhebt die künstliche Tastatur Symbolanspruch. Begriffe vom Museum als konstituierenden Ort für kulturelle Identität und Reflexionen auf die Geschichte der digitalen Medienkunst scheinen hier hauptsächlich überlagert. Denn nicht nur die Vergoldung des Objektes spielt auf den medienkritischen Kommentar einer der bedeutendsten Pionierarbeiten interaktiver Kunst, Jeffrey Shaws *The Golden Calf* von 1994 an, sondern auch das irritierend simple Ergebnis der VR-Technologie gestützten Interaktivität: reale Tastensenkung = virtuelle Tastenhebung.

Auch bei *Void Screens* werden die Handlungspotenziale des Publikums von Reminiszenzen an vergangene Medienarbeiten bestimmt. Mittels digitaler Alpha-Key-Technik wird eine Closed-Circuit-Situation geschaffen, welche frühe Videoinstallationen der 1970er Jahre, etwa Bruce Naumans *Live-Taped Video Corridor*, bestimmten und damals das Publikum radikal zum Inhalt des Kunstwerks machten. Mit Spuren jener Strategien angereichert, findet sich bei *Void Screens* das eigene Abbild als transparenter Lichtreflex an den Glasoberflächen einer hohen Ausstellungsvitrine im projizierten Museumsraum während das Innere der Vitrine bleibt leer. Unlesbare Beschriftungstäfelchen hängen an den Wänden, welche nun selbst zur Erzählung werden. Denn die weißlackierten Hartfaserplatten hinter der reflektierenden Vitrine verdecken nur teilweise die gewölbten Wände des Museums aus dem 19. Jahrhundert. Dieser Blick führt in das frühe 20. Jahrhundert als sich in den historistischen Museumsraum die weißen Wände des neutralen *White Cubes* zu schieben begannen. Die Funktion des Vitrinenkörpers, Objekte als Geschichtskoordinaten im Inneren zu bewahren und auszustellen wird bei *Void Screens* vom Präsentationskörper nach außen in den Raum und in das Publikum reflektiert.

„Alle Darstellungen der Vergangenheit sind Erfindungen von Leuten, die über die Vergangenheit sprechen," konstatierte Heinz von Foerster, Mitbegründer der kybernetischen Wissenschaft, in Bezug auf das Verhältnis von Medienwirklichkeit und Ereignis.[6] Indem Ausstellungen als Kartographien von Geschichtskonstrukten gelesen werden können, setzt Auzinger diese als generelle Metapher für individuelle Konstruktionen von Wirklichkeit, wo sich Betrachtetes stets mit eigenen Erinnerungsbilder und Vorstellungen überlagert. Foersters folgender Ansatz wird dabei zu einer wichtigen theoretischen Grundlage seiner Untersuchungen: „Wer behauptet, dass etwas der Fall ist? Ich plädiere dafür, dass wir dieses Wirkliche und vermeintlich Gegebene als unsere eigene Erzeugung und Erfindung begreifen."[7]

Die moderne Kybernetik, als die grundlegende Theorie beobachtender Systeme, versteht Rückkopplungen bzw. *Feedback* zwischen den kommunizierenden Elementen eines (sozialen) Systems als dessen modifizierenden Treibstoff. Zwischen Objekt und BetrachterIn entsteht somit eine Impuls gebende Beziehung im ersten Moment. Für Joerg Auzinger wird der Aspekt des Beobachtens zu einem integralen Teil seiner Arbeiten: „Das Kunstwerk entsteht erst mit dem Betrachter und der Betrachterin"[8].

Dass im Gegenüber von äußeren Realitätskonstruktionen und individueller Erinnerung mitunter eine Konkurrenz der Bilder provoziert wird, nimmt Auzinger als weitere These an. Seine Film-Installationen demonstrieren *Feedbackschleifen* in Geschichts- und kulturellen Gedächtnis-

konstruktionen. Das Medium Film wird dabei parallel dem Museum als zentraler Speicher kultureller Identität begriffen. In ihrer Ausführung scheinen diese Installationen an die Idee des „Expanded Cinema“ anzuknüpfen, denn auch hier greift das Kino in den Realraum aus und nimmt das Publikum in die Inszenierung auf.

Die duale Filminstallation *Blind Spot* baut das Publikum in Alfred Hitchcocks Thriller „Fenster zum Hof“ (1954) ähnlich wie *Void Screens* unvermittelt ein. Das beobachtete Objekt, der am Fenster lauernde L.B. „Jeff“ Jefferies, schaut plötzlich zurück. Zwischen den Journalisten und das gegenüberliegende mit Jalousien verkleidete Fenster geraten, findet sich das Publikum auf beiden Projektionen wieder. Es taucht als Spiegelbild im Fernglas des Filmprotagonisten auf und verbirgt sich offensichtlich zwecklos hinter den Jalousien. Während die Arbeit das *Beobachten des Beobachters* – also auf systemtheoretischer Ebene die „Beobachtung zweiter Ordnung“ – im Visier hat, verweist sie auch auf die Aktivierung der Bilder im Augenblick des Betrachtens.

Switch Enlightenment zeigt jene Schlüsselszene des 1966 von François Truffault verfilmten Science Fiction Klassikers „Fahrenheit 451“ in welcher der zum Bücherverbrennen eingesetzte Feuerwehrmann heimlich in einem Buch liest. Mittels eines im realen Raum montierten Lichtschalters kann das zum Lesen benutzte Licht im Film ausgedreht werden. Die Lichtquelle im Film wird in dieser Installation zur Metapher für das Eingreifen durch den/die BetrachterIn. Der Monitor zeigt nichts außer das elektronische Bild *weißen Rauschens* – Informationen wurden ausgelöscht, Kommunikation gestört. Wie in seinen Museumsarbeiten codiert Auzinger visuelle Zeichen, die dann selbstreflexiv auf eine immanente Mediengeschichte verweisen. Die Konstitution des Interfaces zwischen Objekt/Information und BetrachterIn/Lesender wird dabei nicht nur auf seine Übertragungsfähigkeit oder *Rauschfreiheit* überprüft, sondern hypothetisch in Frage gestellt.

In seinen jüngsten Objekten etwa *Publicum* oder *Trash Winnow* untersucht Auzinger Möglichkeiten der Rückübersetzung seiner interaktiven Installationen ins Analoge. Arbeiten wie *Void Screens* ebenso wie *Blind Spot* setzen den Handlungs- und Deutungspotenzialen eines „offenen Kunstwerkes“ ein Medien-Werk entgegen, das die BetrachterInnen in die vorgegebene Rolle der (Selbst-)Beobachtung versetzt. *Trash Winnow*, Auzingers Hommage an Marcel Duchamps *Fresh Widow*, führt das Publikum an einen Nullpunkt möglicher an Medieninstallationen gerichteter Erwartungen. Das Foto eines aufgebrochenen Gartentores unter realem Vitrinenglas, mediengeschichtliche Spur und sinnliche Verweigerung zugleich, wird dabei zur Metapher für Formen interaktiver Realitätskonstruktionen und jenen heterogenen Diskurs, den sie in Gang setzen.

Rosemarie Burgstaller

[1] Vgl.: Weibel, Peter: User Art_Nutzerkunst, Telepolis, http://www.heise.de/tp/r4/artikel/26/26653/1.html, 2.12.2007.
[2] Ebd., YOU[ser]: Das Jahrhundert des Konsumenten, Ausstellung im ZKM, Karlsruhe 2007–09.
[3] Hünnekens, Annette: Expanded Museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten, Bielefeld 2002.
[4] Das neue Ausstellen, hrsg. von Paolo Bianchi, Kunstforum International, Bd. 186, Ruppichteroth 2007.
[5] Siehe: Im Reich der Dinge. Das Museum als Erkenntnisort, Internationale Tagung, 6.–8. Mai 2004, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden. Vgl.: Klein, Alexander: Das Wohnen bei den Dingen, in: Kunstforum International, a.a.O., 178.
[6] Foerster, Heinz von/ Pörksen, Bernhard: Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Gespräche für Skeptiker, Heidelberg[7] 2006, 102.
[7] Ebd., 25.
[8] Joerg Auzinger, Statement 6. April 2008.

Publicum

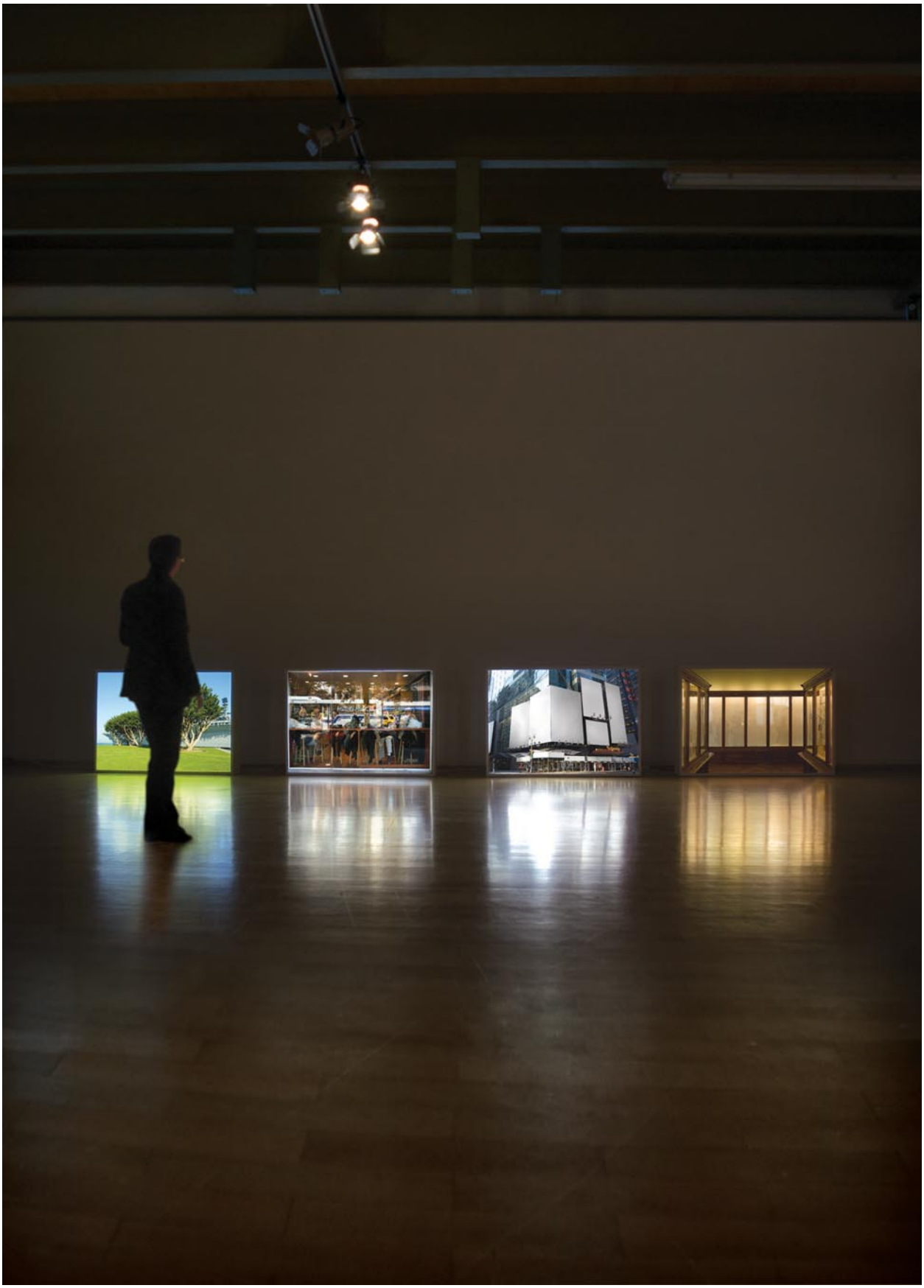
Twentieth century art was branded by photography, but the history of 21st century media art will stand under the paradigm of the user, according to media theorist Peter Weibel[1]. Digital media and the internet have redefined the relationship of the observer and the object. Now, this emancipated public should act as the programmer and producer, itself creating the content of exhibitions[2] .

The interactive participation opportunities created by electronic media also produced new presentation methods in the traditional museum field, both in real and in virtual space. In the modern "Expanded Museum[3]", digital tools vastly broaden not only museum storage capacity, but also the visitor's scope of action. On the other hand, criticism of the technological experiences hyped in the 1990s led to an increasingly heated discussion of "new exhibiting"[4] and even to a call for the "hour of objects"[5], by art historian Horst Bredekamp. However, both the concept of *user art* and the debate about museum presentation could lead one to suspect that the public and the exhibit have grown closer than ever.

In his media works, Joerg Auzinger shakes the amply laden tree of differentiated relationships between the observer and the exhibition object, from interactive installation to objects. By continually drawing the observer into interactive processes he creates artificial intersections between the public and the objects.

Auzinger puts the emancipation of the public on par with the emancipation of the work itself. In a rebellious moment these oft-rehearsed expectations seem to take on an autoactive role. Concepts for shifting or reevaluating authorship in media art become subordinate to the democratic and experimental ordinance of the viewer/user and the exhibited piece. Within these visualized perception processes, visual cultural history and digital media history are kept separate, allowing them to recharge themselves as aesthetic and semantic souvenir pictures.

In the simulated projection of *Type: Output beyond Impression*, a computer keyboard inside a massive display case can be manipulated via a real keyboard placed within the exhibit room. The keys of the virtually exhibited object move parallel to the manipulation of their material counterpart. Enshrined beneath heavy showcase glass within the setting of a historic museum space, the artificial keyboard demands symbolic significance.



The museum as the center of cultural identity and reflections about the history of digital media art seem to be superimposed upon each another. Not only the gold plating of the object hints at the media-critical commentaries of one of the most renowned pioneers of interactive art, Jeffrey Shaws and *The Golden Calf* of 1994, but also the irritating simple result of the virtual reality technology supporting the interactivity: real touch of the key = virtual key movement.

In *Void Screens*, the action potential of the public is once again defined by the reminiscence of past media artworks. A Closed Circuit situation is created using Alpha Key Technology, something characteristic of the early interactive video installations in the 1970s – for instance Bruce Nauman's *Live-taped Video-Corredor* that radically transformed the public into the content of the artwork. In *Void Screens*, one's own image can be discovered as a transparent light reflection on the glass surface of a high display case in the projected museum space. In the virtual display, the interior of the display case is empty, and while the viewer observes his or her own image, the surrounding room begins to tell its story. The white-painted hard masonite slabs behind the reflective display window only partially shroud the domed walls of the 19th century museum building. These walls represent one of the most important paradigm shifts in exhibition history: when the white walls of the neutral *White Cube* slid into historicist museum spaces during the first half of the 20th century. The function of the showcase, namely to maintain the history of and to *exhibit* the objects within becomes a symbol manifestly redirected from the glass surface outward into the room and into the public.

By perceiving exhibits as topographies of historical constructs, Joerg Auzinger sets a general metaphor for the individual construction of reality, where what is observed is crossed with personal memories and expectations. "Who says that something is as it is? I plead for understanding that these real and supposed facts are our own creation and invention,"[6] urges the cofounders of cybernetic science, Heinz von Foerster. For Joerg Auzinger, the process of viewing and using becomes an integral part of the work and "art arises through the observer"[7]. The underlying precept of observant systems, modern cybernetics, is that *feedback* between communication elements of a (social) system is its own agent of change. An impulse-emanating relationship arises between the object and the observer at first sight.

Auzinger also grapples the idea of competition between images and exterior reality constructions and individual memories. His film installations demonstrate *feedback loops* in historical and cultural memory constructions. The media 'film' is placed alongside the museum as a central repository of cultural identity. The installations mesh with the "Expanded Cinema" concept, and here too the film reaches into real space to draw the audience into the screenplay.

The dual film installation *Blind Spot* incorporates the public into Alfred Hitchcock's thriller "Rear Window" (1954), similar to in *Void Screens*. The object observed by the viewer, L.B. "Jeff" Jeffries, skulks at the window and suddenly looks back. The public is caught between the journalist and the blind-covered window opposite and sees itself in both projections. It appears reflected in the binoculars of the film protagonist and also hiding futilely behind the blinds. The work focuses upon the viewing of the viewer, indicating the activation of the images at the moment of viewing.

Switch Enlightenment projects a key scene of François Truffault's 1966 science fiction classic "Fahrenheit 451", in which the fireman assigned to burning books secretly reads a book for the first time. Via a light switch mounted in the real room, the light necessary to read, in the film, can be switched off. The source of light is metapher of the viewer's interference. The monitor shows nothing but electronic white noise – information is erased, communication disrupted. Similar to his museum works, Auzinger sets visual signals that self-reflectively reference an intrinsic media history. The makeup of the interface between object/information and viewer/reader is not tested for its broadcast capacity or *clarity of image*, but instead merely questions hypothetically.

In his newest works, such as *Publicum* or *Trash Winnow*, Auzinger examines the re-conversion of his interactive installations to analogue. Artworks like *Void Screens* and *Blind Spot* meet the action and interpretation potential of an "open artwork" head-on, putting the viewer into the predetermined role of (self-)observation. *Trash Winnow*, Auzinger's homage to Marcel Duchamp's *Fresh Widow*, puts the public's possible expectations of a media installation at point zero. The photograph of a broke-open garden gate behind a real glass showcase - vestiges of media history and sensual denial - becomes a multiple reference to forms of interactive reality construction and the heterogeneous discussions they spark.

Rosemarie Burgstaller

[1] See: Weibel, Peter: User Art_Nutzerkunst, Telepolis, http://www.heise.de/tp/r4/artikel/26/26653/1.html, 2.12.2007.
[2] Ibid., YOU[ser]: Das Jahrhundert des Konsumenten, Exhibit in ZKM, Karlsruhe 2007–09.
[3] Hünnekens, Annette: Expanded Museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten, Bielefeld 2002.
[4] Das neue Ausstellen, ed. Paolo Bianchi, Kunstforum International, Bd. 186, Ruppichteroth 2007.
[5] See: Im Reich der Dinge. Das Museum als Erkenntnisort, International Conference, May 6-8, 2004, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden. See: Klein, Alexander: Das Wohnen bei den Dingen, in: Kunstforum International, a.a.O., 178.
[6] Foerster, Heinz von/ Pörksen, Bernhard: Wahrheit ist die Erwindung eines Lügners. Gespräche für Skeptiker, Heidelberg 2006, 25.
[7] Joerg Auzinger, Statement April 6, 2008.