

## Boris Manner Ins Freie

Die Serie von Zeichnungen mit dem Titel „Offene Form“, die bei dieser Ausstellung gezeigt wird, gibt den BetrachterInnen bereits einen ersten Hinweis auf den Kontext, in dem die Kunst von Uli Aigner zu verstehen ist. Teils überlebensgroße Buntstiftzeichnungen repräsentieren Vasen, deren Oberflächen als Medium der Darstellung von ornamentalen Formen, psychedelischen Sonnenuntergängen und gewagten Farbkombinationen dienen. In einer der Zeichnungen kann man die Künstlerin selbst erkennen. Auf den Kopf gestellt hat sie sich in eine verzogene, die Regeln der Geometrie sprengende Vase eingeschrieben. Ein Selbstporträt, in dem Uli Aigner mit ihrer Kunst zu amalgamieren scheint. Die Künstlerin und ihr Werk werden hier als nicht unterscheidbar vorgestellt. Offensichtlich ist der Zusammenhang zwischen den Zeichnungen und dem im Video gezeigten Porzellan-Monumentalgefäß „Offene Form 19“. Dieses ist eine virtuose technische Konstruktion, in der die Grenzen der Form und des verwendeten Materials infrage gestellt werden. Ich stelle mir die Menge an Flüssigkeit vor, derer es bedarf, um es zu füllen. Welchem Zweck dient dieses Gefäß? Es ist doch zu groß – für mich. Da bemerke ich, dass die Vorstellung von der passenden Form in meinem Kopf steckt. Dieser Moment, auf einen bekannten, aber seines Zwecks entleerten Gegenstand zu stoßen, löst einen emotionalen und intellektuellen Schock aus und zwingt mich, weiterzudenken. Der Zweck dieses Objekts erfüllt sich nicht im ästhetischen Genuss und der stummen Anschauung. Aber ebenso wenig erfüllt er sich in seiner Verwendbarkeit.

Es war die Zeit eines Aufbruchs in der Kunstwelt, als Uli Aigner und ich einander zum ersten Mal begegnet sind. In New York wurden gerade Ashley Bickerton, Jeff Koons, Meyer Vaisman und Peter Halley als die wichtigsten Neuentdeckungen der Kunstwelt gefeiert. Die KunstkritikerInnen charakterisierten deren Werke als „Neo-Pop“, „Neo.Minimalismus“ und „Neo.Konzeptualismus“. Bald setzte sich der Begriff „Neo.Geo“ als Bezeichnung für diesen Stil durch. Gemeinsam war diesen KünstlerInnen eine Abkehr von einem romantischen und intuitiven Kunstbegriff, den die expressiven zeitgenössischen MalerInnen verkörperten. Es war auch die Zeit von „Miami Vice“. Im Rückblick waren vielleicht die zwischen Rosa und hellem Türkisblau oszillierenden Sakkos von Crockett und Tubbs ebenso stilbildend wie die Ästhetik der Neuen Geometrie. Es war aber auch die Zeit, als mir Uli Aigner begeistert von Elaine Sturtevant erzählte. Einer Grande Dame der bildenden Kunst, die nach mehr als zehnjährigem Rückzug wieder in der Kunstwelt präsent war und mit ihren Konzepten zu den leidenschaftlichsten Diskussionen provozierte. Bereits 20 Jahre davor hatten die Arbeiten von Sturtevant heftige Kontroversen ausgelöst, nachdem sie Arbeiten von Claes Oldenburg, Jasper Johns und Andy Warhol repliziert und ausgestellt hatte. Mit



OFFENE FORM 76 / OPEN SHAPE 76, 2015, 55 x 84 cm,  
Buntstift auf Papier / colored crayon on paper

## Boris Manner Into the Open



OFFENE FORM 78 / OPEN SHAPE 78, 2015, 69 x 91 cm,  
Buntstift auf Papier / colored crayon on paper

The series of drawings entitled *Open Shape*, shown in this exhibition, provides viewers with some preliminary hints as to the context in which to understand Uli Aigner's art. Partly oversized colored-pencil drawings depict vases whose surfaces serve as a medium for representing ornamental forms, psychedelic sunsets, and daring color combinations. One even recognizes the artist herself in one of the drawings. Turned on her head, she has inscribed herself in a distorted vase that defies the laws of geometry—a self-portrait in which Uli Aigner seems to amalgamate with her art. The artist and her work are presented as indistinguishable. The connection between the drawings and the monumental porcelain vessel in the video, *Open Shape 19*, is evident. This is a virtuosic technical construction that calls into question the limits of form and used materials. I imagine the amount of liquid it would take to fill this vessel. What is its purpose? It's just too big—for me. That's when I realize that the concept of an appropriate form is all in my head. This moment of encountering an object that is at once familiar and drained of its purpose triggers an emotional and intellectual shock and forces me to think further. The object's purpose does not lie in its aesthetic consumption or mute assumption. Neither does it lie in its usability.

It was a time of new beginnings in the arts when Uli Aigner and I first met. The New York artworld was hailing Ashley Bickerton, Jeff Koons, Meyer Vaisman, and Peter Halley as important discoveries. Art critics were characterizing their works as "Neo-Pop," "Neo.Minimalism," and "Neo.Conceptualism." Soon, the term "Neo.Geo" had established itself to describe this style. What these artists had in common was their renunciation of a Romantic, intuitive concept of art that contemporary expressive painters embodied at the time. It was also the time of *Miami Vice*. In hindsight, Crockett and Tubbs's sports jackets, oscillating between pink and turquoise, may have been as defining for the style as the aesthetics of new geometry. It was also around that time that Uli Aigner excitedly told me about Elaine Sturtevant, a grande dame of visual art, who was reemerging in the artworld after having withdrawn from the artworld for more than ten years and was spurring the most ardent discussions with her concepts. Already some twenty years earlier, Sturtevant's works had caused great controversies when she had reproduced and exhibited works by Claes Oldenburg, Jasper Johns, and Andy Warhol. By employing this strategy of appropriation—Sturtevant signed these repetitions with her own name—she had called into question the relationship of work and author. Sturtevant demonstrated in her work that art objects, like all other objects, are merely variations of a motif.

dieser Strategie der Aneignung – Sturtevant signierte diese Wiederholungen mit ihrem eigenen Namen – stellte sie das Verhältnis von Werk und Autor infrage. Sturtevant demonstrierte in ihrer Arbeit, dass Kunstobjekte wie alle anderen Gegenstände nur Variationen eines Motivs sind. Produkte einer Wanderschaft, bei der die Signatur der Autorin/des Autors kein Eigentumsrecht an deren Form begründen kann, sondern nur einen Zeitpunkt in deren Genese markiert. Es war die Zeit, in der wir damit beschäftigt waren, Orientierung auf dem Weg in das künstlerische Milieu zu finden. Während ich noch zwischen Philosophie- und Kunstgeschichtsstudium feststeckte, studierte Uli Aigner Keramik bei Matteo Thun. Bereits in ihrer Abschlussarbeit „Phantastischer Realismus“ verdichtete sie zentrale Fragen nach dem Verhältnis von Form, Gegenstand und Werk. In dieser Arbeit konfrontierte sie eine 3,5 Meter hohe feuchte Vase aus Ton mit einer auf einem Monitor sichtbaren Computeranimation derselben. Die Animation zeigt im Zeitraffer in einem Loop die Entstehung der Vase und rückläufig, wie dieselbe wieder in der Töpferscheibe verschwindet. Scheinbar weich und formbar bleibt die monumentale Vase im Raum. Da diese aber nicht gebrannt wurde, war sie nach drei Wochen „ausgesintert“ und hart wie Beton – quasi unzerstörbar. Eine theoretische Idee von Form wird hier mit den Mitteln der künstlerischen Produktion infrage gestellt und gleichzeitig erfahrbar gemacht. Uli Aigner exponierte bereits in dieser Arbeit ihre künstlerische Methode. Mit den unterschiedlichsten Techniken und Medien der künstlerischen Produktion kreiert sie Werke, die als kritische Analysen qua Anschauung aufgefasst werden können. Die bereits erwähnte Arbeit „Offene Form 19“ kann wie eine neue These zu den Qualitäten von Form gelesen werden, die in der Vase der Abschlussarbeit bereits vorgestellt wurde. In der früheren Variante wird die Illusion der festen Form durch die Erfahrung von Zeitabläufen, den Loop der Computeranimation und den feuchten, verformbaren Ton, infrage gestellt. In „Offene Form 19“ wird die feste Form innerhalb des Mediums der „vollendeten“ Form kritisch analysiert. Das Porzellangefäß ist gebrannt und bemalt. Es steht unveränderbar vor den BetrachterInnen. Der Impuls, der Schock wie ich es oben genannt habe, wird durch das Missverhältnis von Gegenstand und BetrachterIn ausgelöst. Diese/r kann ihn weder greifen noch aufheben, daher auch nicht verwenden.

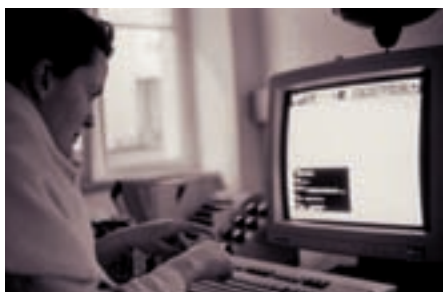
Martin Heidegger hat in Paragraph 15 von „Sein und Zeit“ eine erhellende erkenntnistheoretische Einsicht vorgestellt. In dieser misst er dem „hantierenden, gebrauchenden Besorgen“ eine eigene Erkenntnis bei. Im Gebrauch der alltäglichen Dinge sind wir immer schon bei ihnen und haben eine Erkenntnis von ihnen. Sie sind uns aber nicht vorgestellt. Sie sind für uns nicht „vorhanden“, sondern „zuhanden“. Man könnte hier über eine Erkenntnis der Hände spekulieren. Im Œuvre von Uli Aigner spielen Hände eine besondere Rolle. Bereits 1997 in der Ausstellung „Totally Handmade“ wird dieses Thema ins Zentrum gerückt. In den Zeichnungen der Serie „Anni & Sepp“ von 1998 porträtiert die Künstlerin ihre Eltern. Dies durch die Darstellung von deren Händen beim Verrichten der unterschiedlichsten alltäglichen Tätigkeiten. In dem Künstlerbuch und Werkverzeichnis „Uli Aigner 2004–1984“ von 2004 ist fast auf allen Abbildungen die Hand der Künstlerin selbst mit abgebildet. Was in diesem Zusammenhang erhellend sein kann, ist der Umstand, dass diese „unbewusste“ Erkenntnis der Dinge qua Gebrauch erst durch eine Störung ins Bewusstsein gerät und diese stummen Dinge uns plötzlich als Gegenstände erscheinen. Das zerbrochene Glas, das



PHANTASTISCHER REALISMUS / FANTASTIC REALISM  
 ≈ Diplomarbeit / thesis, 1990, Universität für angewandte Kunst, Wien / Vienna  
 ~ Galerie Oppermann, 1991, Köln / Cologne



AUFDREHEN UND FORMEN / TURNING ON AND SHAPING, 1998, 123 x 118 cm, Buntstift auf Papier / colored crayon on paper



Workstation Werbeagentur / Workstation advertising agency / Morawetz, 1989, Wien / Vienna

Products of a journey in which the author's signature cannot lay claim to the right of ownership of its form and only marks a point in time in its genesis.

It was a time in which we were busy looking for orientation on our way into the artistic milieu. While I was still stuck between studying philosophy and art history, Uli Aigner was busy studying pottery under Matteo Thun. Her thesis work *Fantastic Realism* brought crucial questions about the relation of form, object, and work into focus. In it, she confronted a 3.5-meter clay vase with a computer animation of the same vase on a screen. The animation showed the creation of a vase in a time-lapse loop and, on rewind, the disappearance of said vase into the pottery wheel. The monumental vessel remained in space, seemingly soft and malleable. Since it hadn't been fired, however, it had sintered out and was hard as concrete after three weeks, virtually indestructible. Means of artistic production were used here to call into question, and simultaneously render tangible, a theoretical idea of form. Already with this work, Uli Aigner revealed her artistic method: Using various artistic production techniques and media, she creates works that can be interpreted as critical analyses qua visual space. The abovementioned work, *Open Shape 19*, can be read as a new theory on the qualities of form that were introduced in the vase of her thesis work. The early iteration calls into question the illusion of a fixed form by way of the experience of time lapses, the computer animation's loops, and the wet, malleable clay. In *Open Shape 19*, the solid form is critically analyzed within the medium of the "complete" form. The porcelain vessel has been fired and painted. It sits unchangeable before the beholder. The impulse—the shock, as I have called it above—is triggered by the disparity between object and beholder. The beholder can neither touch it nor pick it up and is therefore unable to use it.

Martin Heidegger presented an illuminating epistemological idea in paragraph 15 of *Being and Time*, in which he ascribes a "that kind of concern which manipulates things and puts them to use"<sup>1</sup> its own kind of knowledge. Using everyday things, we are always already with them and have knowledge of them. However, they are not presented to us. They are not "present-at-hand" but "ready-to-hand." At this point, one might endeavor to speculate about the knowledge of hands. Hands play an important role in Uli Aigner's oeuvre. As early as 1997, the artist places them at center stage in the exhibition *Totally Handmade*. In the series of drawings *Anni & Sepp* from 1998, she portrays her parents by way of depicting their hands, busy at work on everyday chores. The artist's own hands feature on almost all the illustrations in her book and catalogue raisonné *Uli Aigner 2004–1984* from 2004. What might be illuminating in this context is the thought that "unconscious" knowledge of things qua use enters the conscious mind only through a disturbance and that these mute things suddenly appear to be objects. The broken glass that can no longer be filled with water becomes an object, a counterpart. Uli Aigner's monumental vessels can be interpreted as an example of this relationship. The objectness and "present-at-handness" of these items is only constituted by the knowledge of their unusability.

<sup>1</sup> Martin Heidegger (2008), *Being and Time* [1953], trans. John MacQuarrie and Edward Robinson. New York, N.Y.: HarperCollins, 95.

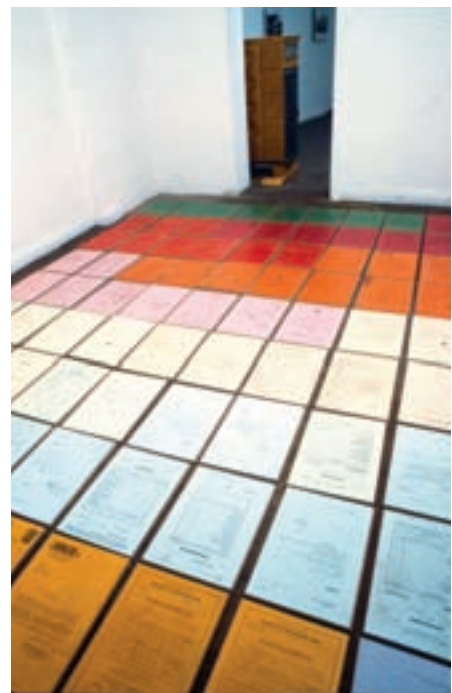
sich nicht mehr mit Wasser füllen lässt, wird ein Gegenstand, ein Gegenüber. Die von Uli Aigner geschaffenen monumentalen Gefäße lassen sich als ein Exempel dieses Verhältnisses deuten. Die Gegenständlichkeit und „Vorhandenheit“ dieser Objekte wird erst durch die Erfahrung ihrer Nichtverwendbarkeit konstituiert.

Die Transformation der Dinge in eine Gegenständlichkeit bringt aber jene in eine spezifische Form der Kontrolle. Sie werden messbar, wägbare und berechenbar. Was wäre aber, wenn wir diese Kontrolle verlören und in die Gewalt der Gegenstandswelt gerieten? Dieses Szenario beschreibt Uli Aigner in der Zeichnung, in der sie sich selbst in die Vase einschreibt. Auch in dem lebensgroßen Foto der Arbeit „Overqualified“ entpersonalisiert sich die Künstlerin, indem sie sich mit einem über den Kopf gezogenen Kleid darstellt und dadurch zur Form eines Gegenstandes wird. Sie verschwindet in ihrem eigenen Werk. Diese Technik der symbolischen Transformation der Künstlerin zum Gegenstand ihrer eigenen Arbeit verwendet Uli Aigner in Folge für Analysen ihres sozialen und professionellen Umfelds. KünstlerInnen agieren als KuratorInnen, ProfessorInnen, ManagerInnen, FreundInnen. Der Kunstbetrieb, die Gesellschaft funktionieren zwar als Systeme mit genuinen Gesetzen, Kräften und Regeln. Aber der Platz des Individuums lässt sich nicht völlig austreichen. Uli Aigner besetzt diesen Platz in ihrem Werk mit der eigenen Person. Sie schreibt sich durch ihre künstlerische Tätigkeit in ihre Arbeit ein. Wird zum Baum, zu einer Vase, zur Mutter. Diese „Uli Aigner“ ist aber nicht die reale Uli Aigner. Dieser Avatar repräsentiert auch keine Introspektion, keine physiognomische Selbstreflexion, wie die Selbstporträts von Rembrandt zum Beispiel. Die Arbeiten sind Untersuchungen der *conditio humana* ausgehend von einem konkreten Hier und Jetzt. Sie übersteigen aber in ihrem Prozess das gegenwärtige Dasein. Sie emanzipieren sich vom Gegebenen und werden dadurch zu allgemeinen Aussagen und Analysen. Wobei die Gültigkeit dieser Statements nicht in wissenschaftlichen und logischen Verfahren begründet ist. In unseren Gesprächen über ihre Tätigkeit hat Uli Aigner wiederholt auf die Rolle der „Behauptung“ als eines Fundaments ihrer künstlerischen Aussagen verwiesen. Wobei dies nicht Willkür meint. Vielmehr ist es eine Form von Wahrheit, die in keinem kausalen Zusammenhang mit der Wahrheit der Wissenschaft und der Logik steht. Es ist eine Wahrheit, die sich selbst setzt und ihre Form, Sichtbarkeit und Gültigkeit in der Genese des künstlerischen Prozesses findet.

Dieser universale Anspruch zeigt sich im Œuvre von Uli Aigner explizit in der Arbeit „One Million“. In dieser stellt die Künstlerin den Anspruch, 1.000.000 Porzellangefäße zu produzieren. Dies in einem Brennofen, der sich in ihrer Wohnung befindet. Die einzelnen Stücke sollen über den ganzen Globus verteilt werden. Datenbanken dokumentieren bereits, an welchem Ort sich die Objekte befinden. Dieser Anspruch führt sich scheinbar von vornherein selbst ad absurdum. Wie könnte eine einzelne Person innerhalb ihrer beschränkten Lebenszeit so viele Objekte herstellen? Aber genau dieses programmierte Scheitern ermöglicht die Distanzierung vom vorgeführten Gegenstand. Der ökonomische Blick verwandelt sich in einen ästhetischen. Als BetrachterInnen sind wir in der Lage, die bizarre Logik einer ökonomischen Allmachtsfantasie plötzlich wie ein Ornament wahrzunehmen und zu genießen. Durch die Möglichkeit, am scheinbar absolut Realen einen anderen Aspekt sehen zu können, ist der erste Schritt zu einer Befreiung von dieser Konstruktion von Wirklichkeit gemacht. An dieser Stelle zeigt sich auch die politische Dimension der Arbeiten von Uli Aigner.



OVERQUALIFIED, 1993, 120 x 380 cm, C-Print, Mezzanin Wien / Vienna



I SAY...  
 ≈ ZEUGNISBODEN / SCHOOL REPORT FLOOR, 1993, 18m<sup>2</sup>, A3-Farbkopien auf Preßspan-Platten / Xeroxes in color, A3 format, mounted on pressboards, Artacker Berlin  
 ~ ULI AIGNER 1993/94: ES GIBT VIEL ZU TUN / ULI AIGNER 1993/94: THERE IS A LOT TO DO, 1993, Künstlerbuch / artist's book, Artacker Berlin

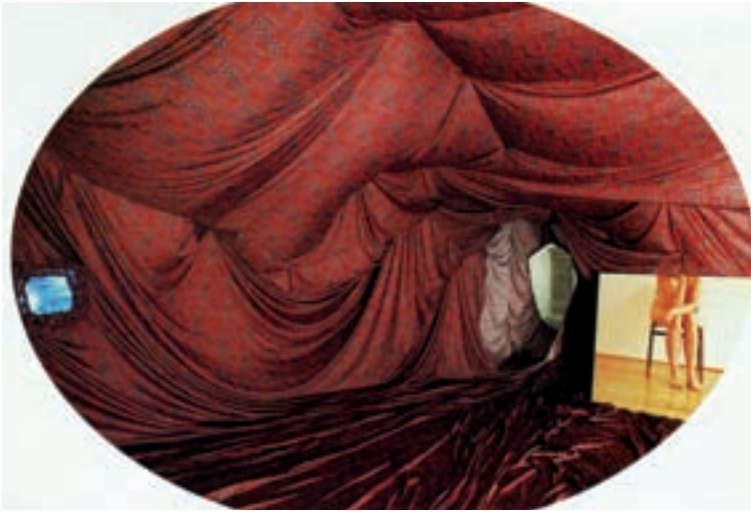


I SAY...  
 ICH HATTE EINEN SCHLECHTEN SOMMER / I HAD A BAD  
 SUMMER, 1993, Fototapete & 2 emaillierte Schrifttafeln /  
 photographic wallpaper & 2 labeled enamel signs,  
 50 x 50 cm, Artacker Berlin

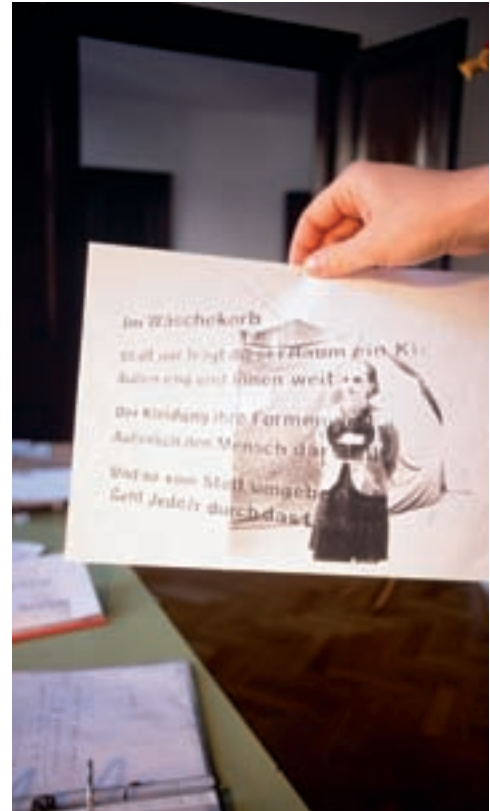
However, the transformation of things into objecthood brings these things under a specific form of control. They become measurable, weighable, assessable. What if we lost this control and were thus placed under the object world's sway? Uli Aigner illustrates this scenario in a drawing in which she inscribes herself in a vase. The artist also depersonalizes herself in the life-size photograph of the work *Overqualified* by portraying herself with a dress drawn over her head, thus becoming the shape of an object. She disappears in her own work.

Uli Aigner consequently uses this technique of the artist's symbolic transformation into the subject of her own work to analyze her social and professional environment. Artists act as curators, professors, managers, friends. While the art business and society at large work as systems with genuine laws, forces, and rules, the individual's space cannot be completely erased. Uli Aigner occupies this space in her work by way of her own person. Through her creative activities, she inscribes herself into her work. Becoming a tree, a vase, a mother. Nevertheless, this "Uli Aigner" is not the real Uli Aigner. The avatar also does not represent introspection or physiognomical self-reflection, as, for instance, Rembrandt's self-portraits do. Her works are investigations of the human condition from the vantage point of here and now. In their process, however, they transcend present existence. They emancipate themselves from what is given, thus becoming general statements and analyses—yet the statements' validity is not based in scientific or logical procedure. In our conversations about her work, Uli Aigner repeatedly referred to the role of the "assertion" as a foundation of her artistic statements—though this does not mean arbitrariness but rather a form of truth that causally connected to the truth of science and logic. It is a truth that places itself and finds its form, visibility, and validity in the genesis of the artistic process.

In Uli Aigner's oeuvre, this universal claim makes itself explicit in the work *One Million*. Here, the artist has set out to produce one million porcelain vessels. In a furnace in her apartment. The individual items are then to be distributed around the globe. Databases are already documenting the locations where the objects have ended up. Apparently, this project has been reducing itself to absurdity from the get-go. How could a single person produce so many objects in her lifetime? But it is precisely this preprogrammed failure that allows one to distance oneself from the presented object. The economical gaze transforms into an aesthetic gaze. As viewers we can perceive and consequently enjoy the bizarre logic of an economic illusion of omnipotence as if it were an ornament. A first step toward the liberation from this construction of reality is made in the possibility of seeing a different aspect in a seemingly absolute reality. And this is where Uli Aigner's works reveal their political dimension.



**IM WÄSCHEKORB / IN THE LAUNDRY BASKET, 1995**  
 Statt mir trägt dieser Raum ein Kleid... / Instead of me this room is wearing a dress...  
 Installation mit einem Kleid für den Raum, aus 200m<sup>2</sup> Stoff, 2 Monitore, einem C-print / installation with a dress for the space, made of 200 square meters of fabric, two monitors, one C-print  
 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz



**FIKTIVES ZIMMER / FICTITIOUS ROOM, 1992**  
 Wie sieht etwas aus in welchem Medium und welche Bedeutung hat es dann? / How does what look like in what medium and what meaning does it then have?  
 Installation, Stipendiaten Akademie Schloss Solitude, Stuttgart



INSANE, 1994  
 Galerie Grita Insam, Wien / Vienna



Die Installation ist eine Konstruktion von „Zuhause“ in der Kunstwelt. 7 Möbelobjekte aus Preßspan, Wandfarbe, diverse Materialien / The exhibition is a construction of *At Home* in the art world. 7 furniture objects made of pressboard, wall paint, various materials.



Meine ideale „Kunstfamilie“. KünstlerInnen, mit denen ich entweder befreundet war oder deren Arbeiten wichtig waren / My ideal „art family“. Artists whom I had either befriended or whose works were important to me:  
 Dorit Margreiter, Heimo Zobernig, Gerwald Rockenschaub, Karl Leitgeb, Jo Schmeiser, Gerhard Paul & Elke Krystufek.



Im Vorraum der Galerie ein nasses Ton-Objekt: ein Radio, der mit einem Bewegungsdetektor versehen ist und der zu spielen beginnt, sobald man sich ihm nähert. / In the lobby to the gallery there is a wet sound-object: a radio that is equipped with a motion detector and begins to play as soon as you approach it.



**REGEN (WASSERFALL) / RAIN (WATERFALL), 1996**

Wenn etwas nass wird, verändert dies die Form. Ding wie Mensch bekommt dann eine andere Bedeutung. Legt man den Weg durch den Regen zurück, kann man im Schutz des Hauses die in ihrer Form veränderten Bücher ansehen. / When something gets wet, it changes its form. Both objects and people then take on a different meaning. Once one has made one's way through the rain, one can see the books that have changed their shape in the protection of the house.

Begehbare Installation: Modell meines Elternhauses, MDF-Platten lackiert, Wasserbecken 7 x 9 m, Wasserfontäne, beschnittene und farbig eingebundene Kunstpublikationen, Gummistiefel / walk-in installation: model of my parents' home, varnished chipboards, water basin 7 x 9 m, water fountain, art publications that have been cut and covered with colored plastic sheet, rubber boots

Ausstellung / exhibition BALANCE.AKTE, Kunsthalle Krems