

Galerie Unwahr Berlin

**PRAWDA i METODA
WAHRHEIT und METHODE
TRUTH and METHOD**

G**A****L****E****R****I****A**
K**R****O****N****I****K****A**
Centrum Sztuki
w Bytomiu

Tassilo Blittersdorff (A)
Shane Cullen (IRL)
Jens Heise (D)
Stephan Klimas (D)
Günter Koller (A)
Stefan Thiel (D)
Udo Wid (A)
Marcel Hager (kurator)

Leszek Lewandowski
kurator Galeria Kronika

...To, że w jakimś dziele sztuki doświadczona zostaje prawda nieosiągalna dla nas na żadnej innej drodze, stanowi filozoficzne znaczenie sztuki, opierającej się wszelkiemu *raisonnement*. Tak więc obok doświadczenia filozofii, doświadczenie sztuki to najdobitniejsza przestroga dla świadomości naukowej, by uznawała ona własne granice. Ostateczną podstawą wszelkiego rozumienia musi zawsze być intuicyjny akt kongenialności, którego możliwość opiera się na uprzednim związku wszystkich jednostek....

H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*

Daß an einem Kunstwerk Wahrheit erfahren wird, die uns auf keinem anderen Wege erreichbar ist, macht die philosophische Bedeutung der Kunst aus, die sich gegen jedes Raisonement behauptet. So ist neben der Erfahrung der Philosophie die Erfahrung der Kunst die eindringlichste Mahnung, an das wissenschaftliche Bewußtsein, sich seine Grenzen einzugestehen.

H. G. Gadamer: *Wahrheit und Methode* 6. Aufl. 1990 Einleitung S. 2

Der letzte Grund alles Verstehens ist immer ein divinatorischer Akt der Kongenialität, dessen Möglichkeit auf einer vorgängigen Verbundenheit aller Individualitäten beruht.

Ibid., II, *Wahrheit in den Geisteswissenschaften, Fragwürdigkeiten der Hermeneutik*, S. 193

The fact that through a work of art a truth is experienced that we cannot attain in any other way constitutes the philosophic importance of art, which asserts itself against all attempts to rationalize it away. Hence, together with the experience of philosophy, the experience of art is the most insistent admonition to scientific consciousness to acknowledge its own limits.

Original English translation of H. G. Gadamer's 'Truth and Method', Second, Revised Edition, pp. XXII, XXIII, 1989

The ultimate ground of all understanding must always be a divinatory act of congeniality, the possibility of which depends on pre-existing bond between all individuals.

Ibid., Part Two, *The Extension of the Question of Truth to Understanding in the Human Sciences. The Questionableness of Romantic Hermeneutics* p. 189

Przedmiot jako przedmiot nie może być prawdą lub nieprawdą. Jako prawda lub nieprawda będzie on przedstawiać stan rzeczy. „Galeria nieprawdy” nie prezentuje jakichkolwiek sztucznych produktów (dzieł sztuki), prezentuje ona sztukę jako **stan rzeczy**. Sztuka traktuje pojęcie „galerii” jako założenia będące „nieprawdą”. Dokładnie mówiąc, pojęcie „galeria” była już z samego założenia tej instytucji nieprawdą

Marcel Hager

Ein Ding an sich kann nicht wahr oder unwahr sein. Als wahr oder unwahr werden Sachverhalte erlebt. Die Galerie Unwahr präsentiert keine Kunstprodukte, sie präsentiert Kunst als **Sachverhalte**. Genau betrachtet ist der Begriff „Galerie” von Anfang an unwahr gewesen.

Marcel Hager

An object on its own cannot be true or untrue. Only circumstances can be experienced as true or untrue. The "Unwahr" (untrue) Gallery does not present art products, but art as a **series of circumstances**.

On closer examination the term "Gallery" has been "untrue" from the beginning.

Marcel Hager

Tassilo Blittersdorff

„Ostatnia Wieczerza - Czas pracy i odpoczynku”
Instalacja z zegarem, brykietem „Rekord”
z węgla brunatnego, styliskiem młota, pompką
rowerową, przezroczystą rurą, szklaną butelką
i prezerwatywą (1995).

Realizacja maszynowa: Franz Klinghofer
„Dwunastogodzinny dzień”

12 cyjanotypów na papierze, 44 x 60 cm,
naświetlanych przez światło słoneczne
w regularnych odstępach czasu każdy równy
jednej godzinie w dniu 31 września 1995 roku
pomiędzy godziną 6.30 rano a 17.30 po
południu.

„Das letzte Abendmahl - Arbeit und Freizeit”
Installation mit einer Uhr, einem Braunkohlebrikett
Marke „Rekord“, einer Fahrradpumpe, einem
durchsichtigen Schlauch, einer Glasflasche und
einem Kondom. 1995

Realisation der Maschine: Franz Klinghofer

„Der 12 Stunden Tag”

12 Cyanotypien Papier 44 x 60 cm

Am 31.9.1995 zwischen 6.30 und 17.30 im Abstand
von je einer Stunde von der Sonne belichtet.

“The Last Supper - Work and Leisure Time”
Installation with a clock, a brown coal ‘Rekord’
briquette, a hammer handle, a bicycle pump, a
transparent tube, a glass bottle and a condom.
(1995)

Realization of the machine: Franz Klinghofer

“The 12 Hour Day”

12 Cyanotypes on paper, 44 x 60 cm, exposed
by the sun at regular intervals of one hour each
on the 31 September 1995 between 6.30 and
17.30 hours.



Czas **jest** mierzalny jako powtarzający się ruch **jest** to działanie wskazówek zegara **jest** efektem, który wytwarza praca **jest** w górę lub w dół, dłużej lub krócej, lub od lewej do prawej **jest** obraz **jest** wytworzony przez światło **jest** niczym narzędzie **jest** to produkt. Dłoń ujmuje butelkę, szklanka zbliża się do ust. **Jest** ponadto zła perspektywa **jest** biegiłością, jaką osiąga percepcja **jest** maszyną, w której wytwarzana **jest** iluzja **jest** jak biegiłość **jest** mierzalna jak czas.

Meßbar als Zeit **ist** sich wiederholende Bewegung **ist** Leistung von Uhrzeigern **ist** Resultat von Arbeit **ist** auf und ab oder länger und kürzer oder im Uhrzeigersinn **ist** Bild ist Leistung des Lichts **ist** Werkzeug **ist** Produkt. Die Hand nimmt die Flasche, das Glas bewegt sich zum Mund. **Ist** falsche Perspektive **ist** Leistung der Wahrnehmung **ist** Maschine die Illusion erzeugt **ist** Leistung **ist** meßbar als Zeit.

Time **is** measurable as repeated movement **is** the performance of clock hands **is** the result of work **is** up and down longer and shorter or clockwise **is** the picture **is** performance of the light **is** the tool **is** the product. The hand takes the bottle, the glass moves to the mouth. **Is** the wrong perspective **is** efficiency of perception **is** the machine which creates illusion **is** efficiency **is** measurable as time.



Shane Cullen



ciągle o tym mówi...
immer daron reden...
always speak of it...

Struktury polityczne i społeczne posiadają własną kulturę wizualną. Wszystkie ogólnopństwowe organizacje gospodarcze czy społeczne, niezależnie od swego konstytucyjnego oparcia, odwołują się do tych samych podstawowych wzorców tekstowych i obrazowych. To właśnie odziedziczony przez nie język wizualny stanowi o oficjalnym charakterze danego budynku czy dokumentu. Godła, oznaczenia, flagi, tablice pamiątkowe, czy inne znaki wizualne funkcjonują jako „stałe zmienne” - zależnie od ulotnego charakteru współczesnego im czasu można pod nie podstawiać coraz to inne znaczenia: faszystowskie, socjalistyczne, demokratyczne. Prace irlandzkiego artysty Shane'a Cullena to dogłębne studium charakteru wizualnej postaci oficjalności. Cullen nie tylko podkreśla, że siły polityczne i ekonomicznie dokumentując swą legalność posługują się zawsze środkami wizualnymi, lecz także pokazuje nam, jak używane przez nie obrazy i znaki są do siebie podobne, właściwie wymienne. Punktem startowym dzieł Cullena jest tekst - w jego przypadku jest to tekst malowany - którego wygląd został skomplikowany wskutek dodania znaków nieliterowych. Dzieło należy zatem rozszyfrować nie tylko jako zapis językowy, lecz także jako obraz, pomimo, lub może raczej ze względu na regularne następstwo i układ liter, linii i stron.

Te dwa aspekty interpretowania tekstu wyłaniają się jako typowe w irlandzkim ilustratorstwie. „Księga Kells” ze swym

bogactwem figur, ozdób i liter służyła zarówno niepiśmiennym osobom świeckim, jak i wykształconym duchownym do kontemplacji i hermeneutycznej interpretacji. Wraz z rozwojem druku i zmniejszaniem się liczby analfabetów w coraz niższych warstwach społeczeństwa, ustalało się przekonanie o niezbędności tekstu jako medium przedstawiania i wizualizacji. Obecnie, w pięć wieków po Gutenbergu, ta fala zaczyna odpywać. Zdomowione w naszym codziennym życiu elektroniczne media i towarzyszące im niezależnienie się od słowa pisanego to kolejne wyzwanie dla naszego pojmowania wizualnej prezentacji tekstu. Cullen podkreśla ten punkt widzenia stosując w malowanych na płótnie tekstach tylko te kroje pisma, które były w powszechnym użyciu w czasach odlewania czcionek. Staje się osobą komentatora z końca epoki Gutenberga. Shane Cullen świadomie wpisał się w tradycję malarstwa zaangażowanego politycznie, kiedy założył „Radę Ochrony Zabytków Męczeństwa i Oporu” rozpiętą ponad jego dziełami niczym parasol. W wieku dziewiętnastym, w wielu krajach Europy powstawały państwa narodowe, które jako nowe struktury polityczne stawały wobec konieczności historycznego uzasadnienia swego powstania. Podkreślano jedność narodową i ideę „wielkiego my”, a kamienie milowe znaczące drogę ku tej jedności trzeba było przedstawić za pomocą obrazowych metafor. Wyznaczono im zadanie uzasadniania pozycji i wewnętrznej spójności nowo nabytego Status Quo. Stąd tak wiele powstawało w tamtych czasach obrazów przedstawiających rewolty, akty tworzenia państwowości i zwycięskie bitwy, czyli owe kolejne kamienie milowe, wyznaczające etapy umacniania wiary w „wielkie my”. Malarstwo historyczne utrzymywało państwowo-twórcze wydarzenia w obrazach - obrazach, które u Cullena ponownie stały się słowami. Podobnym torem biegł rozwój sztuki w europejskich państwach socjalistycznych, co zresztą współcześni temu Zachodni krytycy sztuki uznali za anachronizm. Optymistyczną wersję historii intensywnie propagowano w krajach bloku sowieckiego jako nieustanny postęp kształtujący model idealnej ludzkości. Ciągłość historii - tak, jak przedstawiała ją filozofia Marksa i Engelsa - znajdowała swe wizualne odwzorowanie w dziełach przedstawiających walkę społeczną

i powstawanie nowej, pewnej swych racji i zadowolonej klasy robotniczej. Poszczególne fazy opisujące ten historyczny proces, zapewniające o jego jednorodności i przyczynowości, były odgórnie formułowane przez władze państwowe. W niektórych krajach, komisje do spraw kultury zajmowały się na przykład ustalaniem ilości obrazów, jaką miano zamówić z okazji kolejnego zjazdu partii komunistycznej. Większość prac powstałych z polecenia rządowego - nieważne czy wspierało je poczucie misji socjalistycznej czy nacjonalistycznej - wciąż od nowa odmalowywała bań, archetypową opowieść o tym, który wyruszył, by odzyskać należną mu pozycję. Ścieżka, która w sensie politycznym prowadzi od niewoli w stronę równości, czyli mająca wypełnić ideał „historycznej misji”, oznacza w kontekście religijnym drogę od męczeństwa ku zbawieniu. "To, co nazywamy historią staje się w chwili zapisywania; zapisywanie historii nie oznacza przywracania przeszłości, oznacza tworzenie historii z tkanki naszej współczesności, lub innymi słowy, oznacza „odczytywanie teraźniejszości niczym tekstu”.*

Michael Hager

Politische und gesellschaftliche Strukturen haben eine eigene visuelle Kultur. Unabhängig ihres konstitutionellen Aufbaus zitieren alle staatlichen, wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Organisationen die gleichen textuellen und visuellen Grundmuster. Es ist die ihnen immanente Bildsprache, die ein Gebäude oder ein Schreiben sofort als offiziell zu erkennen gibt. Embleme, Signets, Flaggen, Gedenktafeln, Verträge, usw. fungieren als Variablen, die dem Wandel der Zeit entsprechend, mit einem faschistischen, sozialistischen oder demokratischen Bedeutungsgehalt aufgeladen werden. Die Arbeiten des irischen Künstlers Shane Cullen hinterfragen den Charakter offizieller Erscheinungsbilder. Sie machen nicht nur deutlich, daß politische oder wirtschaftliche Macht immer der Legitimation durch visuelle Mittel bedarf, sondern sie zeigen gleichzeitig auch wie ähnlich und austauschbar diese Inszenierungen sind. Den Ausgangspunkt seiner Arbeiten bilden Texte, in seinem Fall gemalte Texte, deren Bildhaftigkeit durch das

Hinzufügen von Emblemen noch gesteigert wird. Text will, trotz, oder gerade wegen der Regelmäßigkeit in der Abfolge und Anordnung seiner Zeichen, Zeilen und Seiten nicht nur als Text, sondern auch als Bild entziffert werden. Besonders prägnant treten diese zwei Möglichkeiten einen Text zu interpretieren in der irischen Buchmalerei hervor. Das „Book of Kells“ mit seinen Bildteppichen aus Figuren, Ornamenten und Buchstaben diente dem schiffunkundigen Laien genauso zur Anschauung und hermeneutischen Auslegung wie dem schiffunkundigen Geistlichen. Erst mit dem Siegeszug des Buchdrucks und der Alphabetisierung weiter Schichten der Bevölkerung entstand der Eindruck; wer sich ein Bild von einer Sache machen will, müsse einen schriftlichen Text studieren. Gegenwärtig, fünfhundert Jahre nach Gutenberg beginnt sich das Blatt zu wenden. Der Einzug elektronischer Medien in die privaten Haushalte und die damit einhergehende Unabhängigkeit vom geschriebenen Wort, lässt den Blick auf die Bildhaftigkeit von Texten wieder frei werden. Cullen forciert diesen Blickwinkel noch, indem er für seine auf Leinwand gemalten Texte ausschließlich alte, zu Zeiten des Bleisatzes gebräuchliche, Lettern verwendet. Er begibt sich in die Rolle eines Dokumentators des ausgehenden Gutenberg-Zeitalters. Durch den übergeordneten Rahmen, des von ihm gegründeten „Council for the Preservation of Monuments to Martyrdom and Resistance“, stellt sich Cullen in die Tradition politisch geprägter Malerei. Im 19. Jahrhundert, als sich vieler Orten in Europa der Typus des Nationalstaates herauszubilden begann, sahen sich die neuen Staatengebilde der Notwendigkeit gegenüber ihre Existenz historisch zu rechtfertigen. Die nationale Einheit, das „große Wir“ wurde herausgehoben. Der Weg zu dieser Einheit wurde in bildlich darzustellende Meilensteine unterteilt, deren Funktion es war die Voraussetzung und Folgerichtigkeit des neuen Status Quo's zu untermauern. So entstanden unzählige Gemälde von Revolutionen, Staatsgründungen und siegreichen, kriegerischen Auseinandersetzungen, die die Etappen zum „großen Wir“ markierten. Historienmalerei ist Erzählung in Bildern, Bildern welche bei Cullen wieder zu Worten werden. Eine ähnliche, von der zeitgenössischen, westlichen Kunstrezeption, als anachronistisch

bewertete Entwicklung, vollzog sich in den sozialistischen Staaten Europas des 20. Jahrhunderts. Insbesondere in diesem politischen Lager wurde eine optimistische Geschichtsauffassung propagiert, die in der Geschichte einen stetigen Gang zur Vollendung der Menschheit sah. So fand die in der Philosophie Marx's und Engel's vertretene Kontinuität der Geschichte ihren bildlichen Niederschlag in den Darstellungen des unaufhörlichen Aufstieg einer neuen, selbstbewußteren und zufriedenen Arbeiterklasse. Die Etappen, die den geschichtlichen Prozeß beschrieben, und dessen Homogenität und Kausalität gewährleisten sollten, wurden von staatlicher Seite festgelegt. So befassten sich z.B in einigen Staaten Kulturausschüsse mit der Frage wieviele Gemälde von welchen Parteitagern in Auftrag zu geben seien. Bezeichnenderweise beschreibt in Großteil staatlicher Auftragskunst, unabhängig davon, ob ein sozialistisches oder nationalistisches Sendungsbewußtseines dahinterstehen mag, immer wieder die märchenhaft-archetypische Geschichte von demjenigen, der auszog seine ihm angestammte Position einzufordern. Was politisch der Weg aus der Unterdrückung zur Gleichberechtigung ist, d.h der Weg zur Vervollkommnung eines „historischen Auftrags“, ist im religiösen Kontext der Weg aus dem Martyrium zur Erlösung. „Was wir Geschichte nennen, entsteht im Schreiben der Geschichte; Geschichte schreiben, heißt nicht Vergangenheit wiederzufinden, es heißt, sie erschaffen von unserer eigenen Gegenwart her, oder besser es heißt die Spuren interpretieren die die Vergangenheit hinterlassen hat, sie zu Zeichen umzuformen, es heißt letztlich „das Wirkliche wie einen Text zu lesen“ *

Michael Hager

Political and social structures have their own visual culture. Independent from their constitutional background, all state economic or social organisations cite the same textual and visual basic patterns. It is the visual language they inherit which identifies a building's or document's official character. Emblems, imprints, flags, commemorative plaques, treaties and so on, function as variables which are

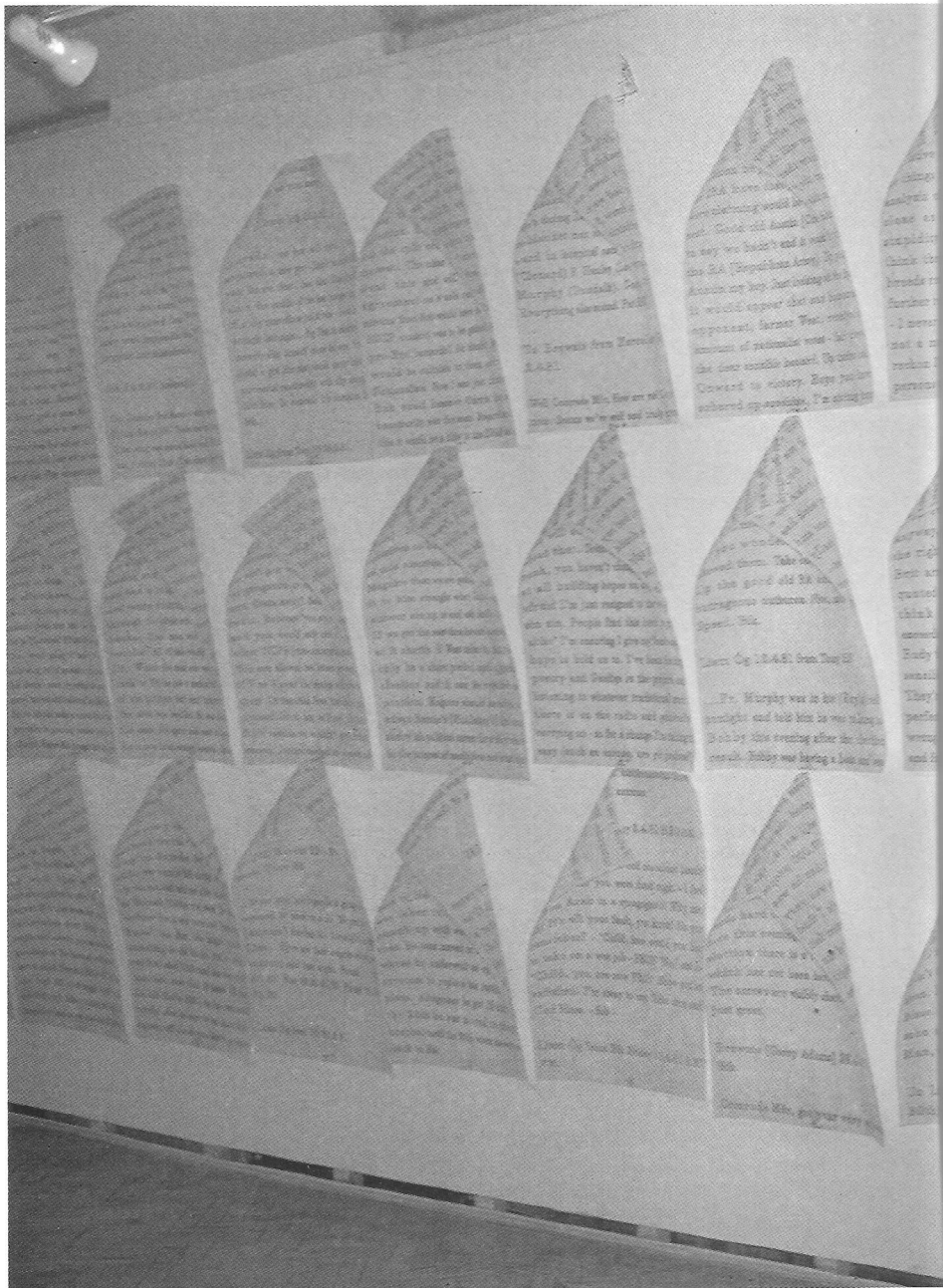
subject to changing times and can be loaded with a fascist, socialist or democratic meaning. The work of Irish artist Shane Cullen scrutinises the character of official appearances. Cullen not only points out that political or economic power is always legitimised by visual means but also how similar and interchangeable these images are. The starting point of his work comprises text, in his case painted text, the visual appearance of which is complicated by the addition of emblems. A text demands to be deciphered not only as a written language but also as an image, despite or perhaps just because of the regularity of the succession and arrangement of its characters, lines and pages. In particular these two aspects of interpreting a text emerge in Irish book illustration. The "Book of Kells" with its picture carpets of figures, ornaments and characters served the illiterate layman as well as the literate clergyman for contemplation and hermeneutic interpretation. Only when the printing and the literacy campaign set out to conquer broad sections of the population, the idea occurred that if someone wants to visualize something he has to study a text. At present, five hundred years after Gutenberg, the tide has started to turn. The effect of the arrival of electronic media into private households and its accompanying independence from the written word once again challenges our view of the visual appearance of texts. Cullen forces this point of view by using only fonts which were common during the times of the hot metal type for his texts painted on to canvas. He adopts the persona of a commentator of the late Gutenberg-age. Shane Cullen puts himself in the tradition characterized by political painting by founding the "Council for the Preservation of Monuments to Martyrdom and Resistance" which functions as an umbrella for his work. In the 19th century, in many places all over Europe the national state was in the making. These new state structures had to face the necessity of justifying their existence historically. National unity and the idea of the "Great We" was emphasized. The pathway to this unity was marked by milestones which had to be presented in a visual metaphor. Their function was to substantiate the condition and logical consistency of the newly acquired Status Quo. Due to this fact numerous paintings of revolutions, foundings of states and of victorious armed conflicts were created, marking the various stages in the foundation of the

"Great We". Historical painting records these events in pictures, pictures which in Cullen's case once more become words.

A similar development, which was judged anachronistic by the contemporary Western art audience, took place in the socialistic states of Europe in the 20th century. Particularly in the socialist camp an optimistic view of history was propagated. This camp viewed history as a steady progression towards the perfection of mankind. The continuity of history, which is represented in Marx's and Engel's philosophy, visually manifested itself by the representation of the struggle and ascent of a new, more self-confident and more contented working class. The different phases which described the historical process and which were supposed to guarantee its homogeneity and causality, were laid down by the state authority. In some states for example culture committees dealt with the thorny question of how many paintings were to be commissioned for each party conference. Typically enough the majority of art commissioned by the state, independent from whether a socialistic or nationalistic sense of mission might be behind it, again and again describes the fairytale, the archetypal story of the one who set out to demand his rightful position. The path which leads in a political sense out of oppression towards equality, that means, the path towards the perfection of a "historical mission" in a religious context means the path from martyrdom towards salvation.

"What we call history comes into being by writing history; writing history does not mean to find the past again, it means to create history out of our own present, or better, it means to interpret the traces left behind by the past, to transfer them into characters, it means in the end "to read actuality like a text" *

* *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd. 1*
Michael Hager





...nigdy o tym nie myśli
...nie daran denken
...never think of it

Jens Heise

Dualism

na przykład:

fm = żeński

m = męski

z = całkowity

Równanie

$$fm + (-m) = 0$$

Równowaga:

$$(m + fm) / 100 = z$$

a więc:

$$fm = (100 * fm) / (m + fm)$$

$$m = (100 * m) / (m + fm)$$

Synteza:

$$m + fm = z$$

Dualismus

zum Beispiel:

fm = female

m = male

z = Vollständigkeit

Ausgleich:

$$fm + (-m) = 0$$

Balance:

$$(m + fm) / 100 = z$$

also:

$$fm = (100 * fm) / (m + fm)$$

$$m = (100 * m) / (m + fm)$$

Synthese:

$$m + fm = z$$

Dualism

for instance:

fm = female

m = male

z = complete

Equation:

$$fm + (-m) = 0$$

Balance:

$$(m + fm) / 100 = z$$

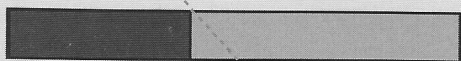
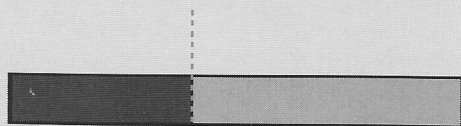
hence:

$$fm = (100 * fm) / (m + fm)$$

$$m = (100 * m) / (m + fm)$$

Synthesis:

$$m + fm = z$$





111



Prawda i metoda

Destabilizacja gospodarcza ostatnich lat w krajach dawnego Bloku Wschodniego oraz rozpad ekonomicznych i politycznych granic między Unią Europejską a jej sąsiadami w Europie Wschodniej skłoniło Niemcy do obliczenia poniesionych strat. Zdaniem niemieckich władz skarbowych, Polacy muszą stawić czoła gorzkiej prawdzie, jaką jest ogromny obowiązek podatkowy.

Całe tony papierosów sprowadza się do Niemiec poprzez czarny rynek, unikając tym samym płacenia podatku. Pokazując niedopatkę tych tysięcy papierosów, należy zmusić obywateli Polski do tego, by zdali sobie sprawę z zakresu swoich zobowiązań.

Wahrheit und Methode

Die wirtschaftliche Destabilisierung des ehemaligen Ostblocks in den letzten Jahren sowie der Verfall wirtschaftlicher und politischer Grenzen zwischen der EG. und ihren europäischen Nachbarn hat Deutschland zu einer Kalkulation seiner Verluste veranlaßt. Dem deutschen Finanzamt zur Folge haben die Polen sich mit der bitteren Wahrheit einer gewaltigen Steuerschuld auseinanderzusetzen.

Über den schwarzen Markt sind tonnenweise Zigaretten illegal in Deutschland eingeführt worden, somit die Steuer vermeidend. Durch das Zeigen der Überreste von tausenden dieser Zigaretten sollen die Bürger Polens dazu gebracht werden, das Ausmaß ihrer Schuld zu begreifen.

Truth and Method

The economic destabilization of the former Eastern Block in recent years and the erosion of economic and political boundaries between the E. C. and its eastern European neighbours has led Germany to calculate its losses. According to the German tax authorities the Polish must face the bitter truth of an enormous tax liability.

Tons of cigarettes have been illegally imported into Germany through the black market thus evading tax. By showing the remains of thousands of these cigarettes the citizens of Poland must be made to realise the extent of their liabilities.

Prawda: unikanie przez Polaków płacenia podatków

Metoda: systematyczne wyliczanie straty, rozdziałanie straty i rozdziałanie obowiązku podatkowego między polskich obywateli.

Wahrheit: Tatbestand einer von Polen begangenen Steuerhinterziehung.

Methode: Der systematische Prozeß einer Zusammenrechnung erlittener Verluste, sowie deren Umlegung auf polnische Bürger.

Truth: the tax evasion committed by the Polish

Method: the systematic process of calculating the loss and dividing the loss and dividing the liability among the Polish citizens

Podsumowanie
Zusammenrechnung
Conclusion

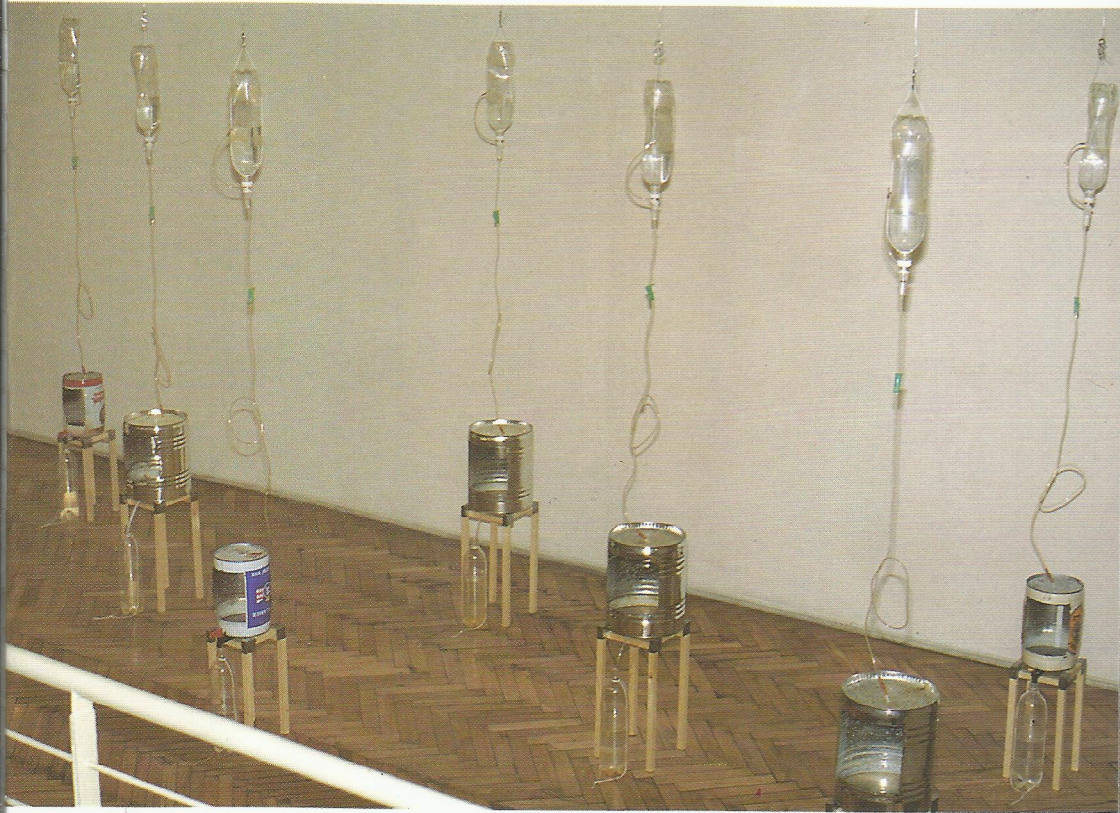


Günter Koller

„Kwaśny deszcz” - prawdziwa symulacja
8 - częściowa
woda, sól, blaszany pojemnik, butelka
plastikowa, rama drewniana, wlewka, 1995

„Saurer Regen”
eine Real - Simulation
8 - teilig
Wasser, Salz, Blechfässer, Plastikflaschen,
Holzgestelle, Infusionsgeräte. 1995

“Acid rain” - a real-life simulation
in eight parts:
water, salt, tin can, plastic bottle, wooden
frame, inlet, 1995



Jest tylko **jedna** woda.

Es gibt nur **ein** Wasser

There is only **one** water



Stefan Thiel

Obszar naszego postrzegania staje się coraz rozleglejszy i bardziej wyrazisty, w miarę jak zgłębiamy zachowanie i umiejętności innych istot. Dowiadujemy się, że z pełnego zakresu zmysłowej percepcji człowiekowi dostępna jest jedynie niewielka część. Nie tylko bywa ona inna dla każdego z nas, różniących się zdolnościami, przez co odmiennie kształtuje nasze widzenie otoczenia, lecz także podlega nietrwałej różnorodności jakościowych i ilościowych fluktuacji, zależnych od tego, czy ze zdolności zmysłowego postrzegania korzysta się czynnie czy biernie. U małych dzieci postrzeganie świata określają zmysły powonienia, słuchu i dotyku, natomiast wzrok na tym etapie rozwoju nie odgrywa jeszcze większej roli. Dopiero znacznie później oczy jako narzędzie poznania nabierają coraz większego znaczenia, by wreszcie ogarnąć aż pięćdziesiąt procent obszaru naszej percepcji. Skłonność dorosłego człowieka do szukania fizycznego kontaktu z innymi osobami czy przedmiotami dowodzi, iż dalej sięgający wzrok wydaje mu się - świadomie, bądź nieświadomie - nie wystarczać do poznawania świata.

Dlatego też, z wiekiem człowiek powraca do percepcji dotykowej, wcześniej stłamszonej przez nadmierne uzależnienie się od zmysłu wzroku.

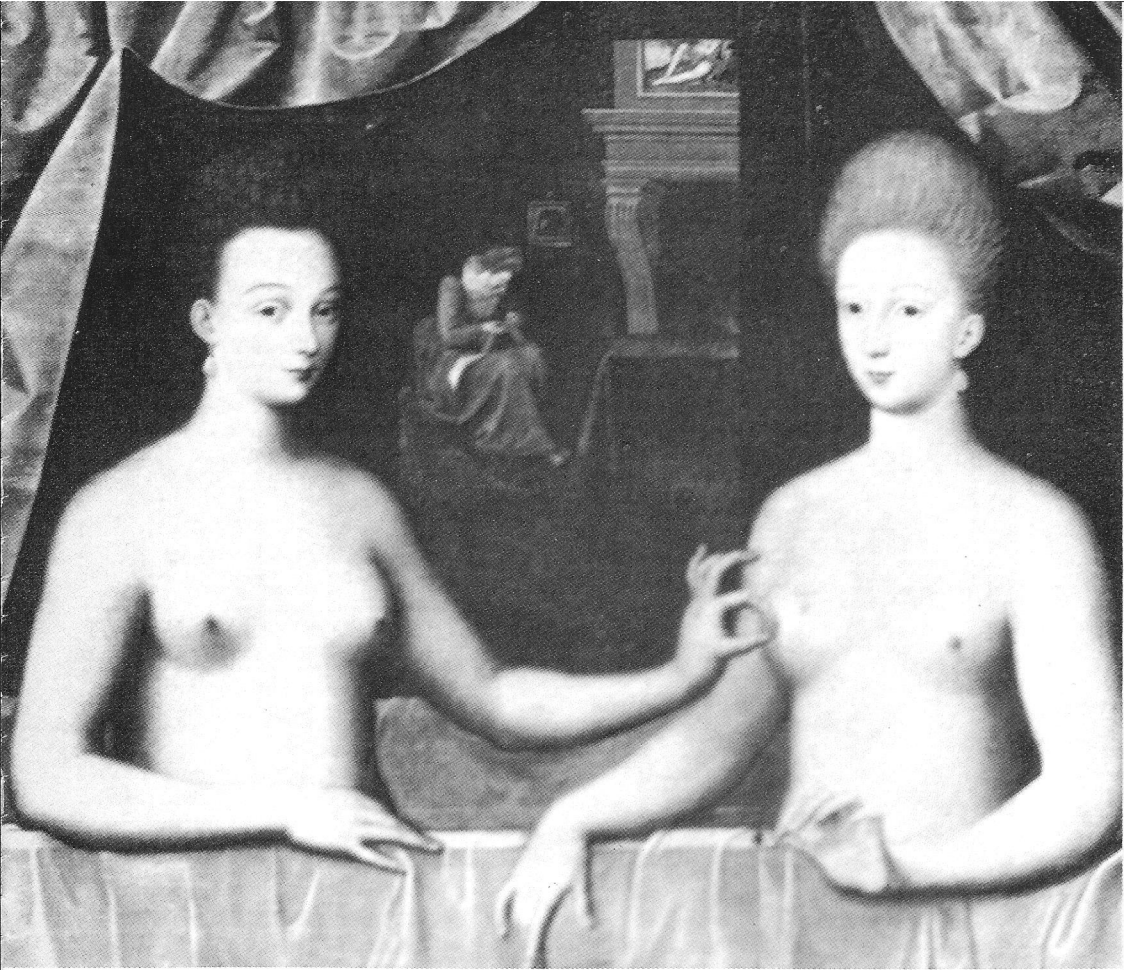
W kontekście wystawienniczym posługiwanie się dotykiem uznawane jest za zachowanie niekontrolowane i infantylne, ze względów konserwatorskich niedopuszczalne. O zakazie dotykania informują przede wszystkim szklane osłony, lub podobne zabezpieczenia. Okazują się one niezbędne przy wystawianiu dzieł, które nie są płaskie lecz trójwymiarowe, ponieważ przestrzenność zdaje się szczególnie zachęcać oglądającego do wyciągnięcia ręki, do doświadczenia przedmiotu poprzez fizyczny dotyk. Z drugiej zaś strony, zaobserwowano, że tam, gdzie wolno dotykać wystawiane dzieła, nawet wizualnie sprawni goście wystaw - a takich jest przecież większość - przystępują do tego w niezgrabny, niewprawy sposób. Z kolei w sytuacji, gdy wzrok jest niedostępnym zmysłem, orientacja nie wspomaganą dotykiem byłaby niemożliwa.

Muzeum dla Niewidomych w Berlinie umożliwia

odwiedzającym je ślepych osobom bezpośredni dostęp do wystawianych eksponatów; dotykanie jest właściwie jedyną otwartą dla nich drogą kontaktu z dziełami sztuk plastycznych. Ta forma doświadczenia sztuki jest natomiast poza zasięgiem „widzących” odbiorców, ponieważ oni nie mają dostatecznie rozwiniętej wrażliwości dotykowej, nieodzownej w trakcie obcowania z kruchymi przedmiotami artystycznymi. Tak więc dar wzrokowego postrzegania staje się utrudnieniem przy percepcji opartej na zmysle dotyku. Nie znaczy to jednak, że niewidoma osoba poznaje otoczenie w sposób przeciwstawny, nieprzystawalny do tego, jakim posługuje się osoba widząca. Orientacja dotykowa wywodzi się z tego okresu dzieciństwa, kiedy rozwijanie zdolności percepcji poprzez dotyk, a także pojmowanie przestrzeni i dźwięku, było dla niewidomego dziecka najważniejsze - toteż zostało opanowane do perfekcji. U tych z nas, którzy posługujemy się zmysłem wzroku orientowanie się dotykiem pozostaje niewyszkoloną i lichą umiejętnością. Tym też tłumaczy się fakt, iż w praktyce jedynie jedna czwarta niewidomych, w tym też wyjątkowo uzdolnieni, potrafi czytać pismo Braille'a - a ta grupa składa się wyłącznie z osób, które są niewidome od urodzenia.

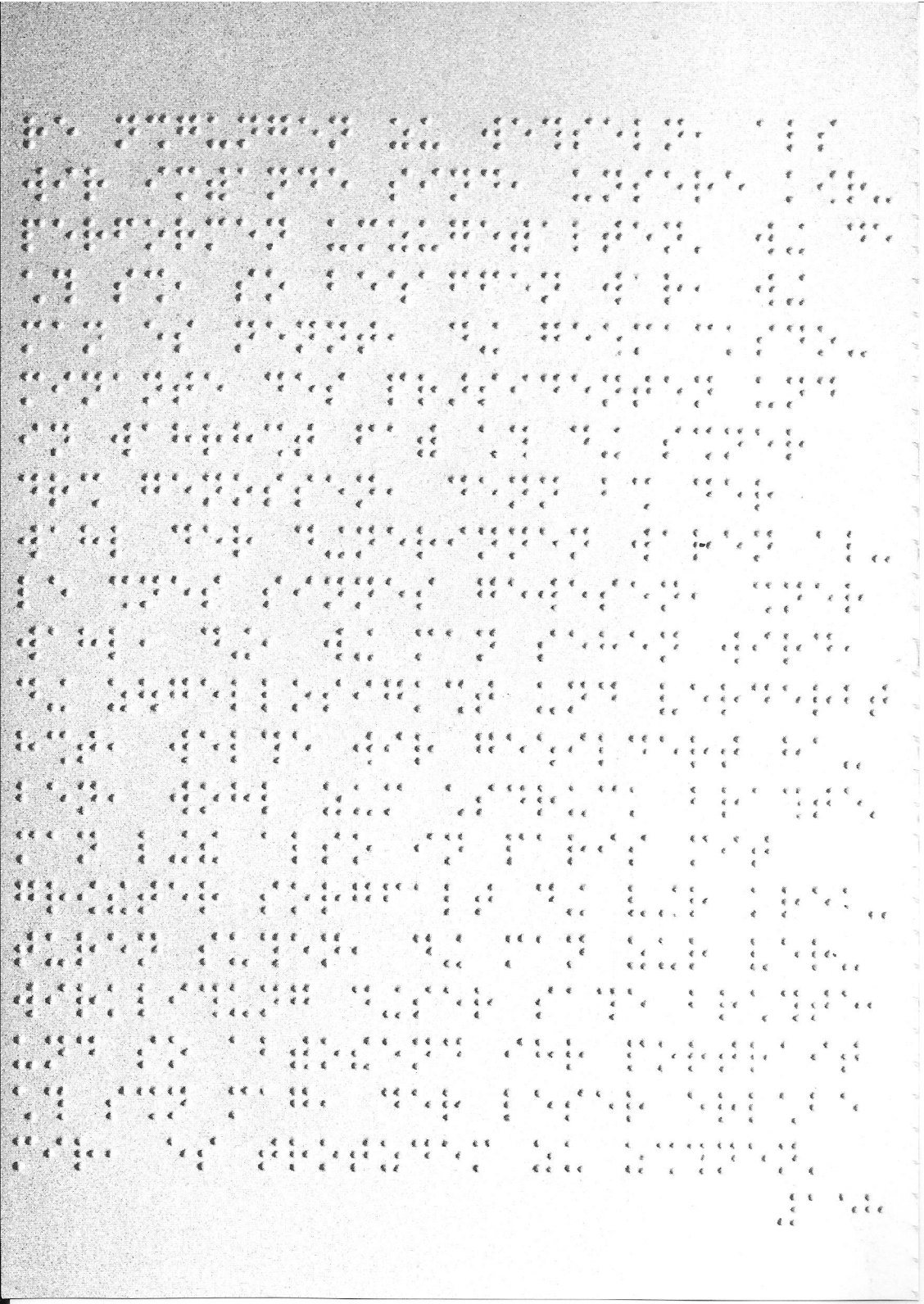
Stefan Thiel 1993

Der Bereich unserer Wahrnehmungsmöglichkeiten wird uns immer wieder durch die Erforschung von Verhalten und Orientierung anderer Lebewesen vor Augen geführt. Dabei wird uns klar, daß unter der Gesamtheit aller möglichen Sinneswahrnehmungen uns nur ein geringer Teil zur Verfügung steht, der nicht nur unterschiedlich von Mensch zu Mensch, von Talent zu Talent unsere Ansichten über unsere Umwelt unterschiedlich prägt, sondern auch temporär bedingt durch aktiven oder passiven Gebrauch den verschiedensten qualitativen Schwankungen unterworfen ist. Die Wahrnehmungsbreite von Säuglingen wird vom Geruch-, Gehör- und Tastsinn bestimmt. Die visuelle Wahrnehmung spielt zu diesem Zeitpunkt kaum eine Rolle. Erst später gewinnen die Augen an Bedeutung und sind an unserer Rezeption bald mit über 50% beteiligt. Der Drang eines Erwachsenen in Ausstellungen von Galerien und Museen Objekte zu berühren,



belegt, daß seine sehr viel distanziertere visuelle Wahrnehmung von ihm bewußt oder unbewußt als nicht ausreichend oder entsprechend für eine befriedigende Rezeption erachtet wird und er aus dieser Erfahrung heraus auf den im Laufe seines Alterwerdens immer mehr durch die Benetzung der Augen zurückgedrängten Tastsinn zurückgreift, was im Ausstellungsbetrieb nicht selten als unbeherrschtes kindisches Verhalten identifizierbar erscheint und aufgrund konservatorischer Einsichten nicht gerne gesehen und deshalb durch Schutzvorkehrungen wie Glasscheiben und

Hauben verhindert wird. Dieses ist besonders bei jenen Ausstellungsgegenständen vonnöten, die aufgrund ihrer Dreidimensionalität den Drang der Erweiterung des Erfahrungsspielraumes um die haptische Dimension auslösen. Hinzu kommt bei bekannten Werken die Inbesitznahme, wenn auch nur für eine Sekunde, was diesen Drang sich auf den Bereich der Malerei ausweiten läßt. Bei Ausstellungsprojekten, bei denen im Gegenteil ein Ertasten der Kunstwerke aufgrund der fälschlichen Idee eines besseren „Begreifens“ sogar gewünscht war, ließ sich allerdings beobachten daß sich jene, der



visuellen Wahrnehmung fähigen, „ - wie es Regel sei - mit ungeschult tapsigem Zugriff pseudoertastend dem Kunstwerk zuwandten...“ Ist aber, wie bei Blinden, die Möglichkeit einer visuellen Rezeption ausgeschlossen, so wird eine Orientierung ohne Berührungen unmöglich. Das Blindenmuseum in Berlin bietet aufgrund dieses Wissens und der daraus resultierenden Notwendigkeit seine blinden Besuchern die Möglichkeit der Erstastens von Ausstellungsgegenständen, das den einzigen Zugang zu den Objekten neben einer abstrakten Beschreibung für diesen Personenkreis darstellt. Dem sehenden Ausstellungsbesucher dagegen bleibt diese Form des Begreifens verwehrt, da er die für den Umgang notwendige Sensibilität zur haptischen Identifizierung in nur ungenügender Weise besitzt, d.h. mit den Händen nicht lesen kann. Die Verschiebung der Orientierung hin zu einer fast ausschließlich visuellen Orientierung entwickelt sich bei einer haptischen Rezeption zum Handicap.

Dabei steht die Orientierung der Blinden der visuellen nicht gegensätzlich gegenüber. Sie wird in der entsprechenden Entwicklungsphase von Kleinkindern, wenn die Modalitäten für unsere Wahrnehmung erlernt und geprägt werden, ausgerichtet. Die haptische Orientierung bleibt auch den Sehenden, aber da nicht professionalisiert, im Vergleich eher unterentwickelt, zu Verfügung. Diese Kindheitsphase kann kaum korrigiert werden, woraus es sich auch erklären läßt, daß nur etwa ein Viertel der Blinden in der Lage ist die Brailleschrift zu lesen, denn dabei handelt es sich fast ausschließlich um jene, die von Geburt an blind sind.

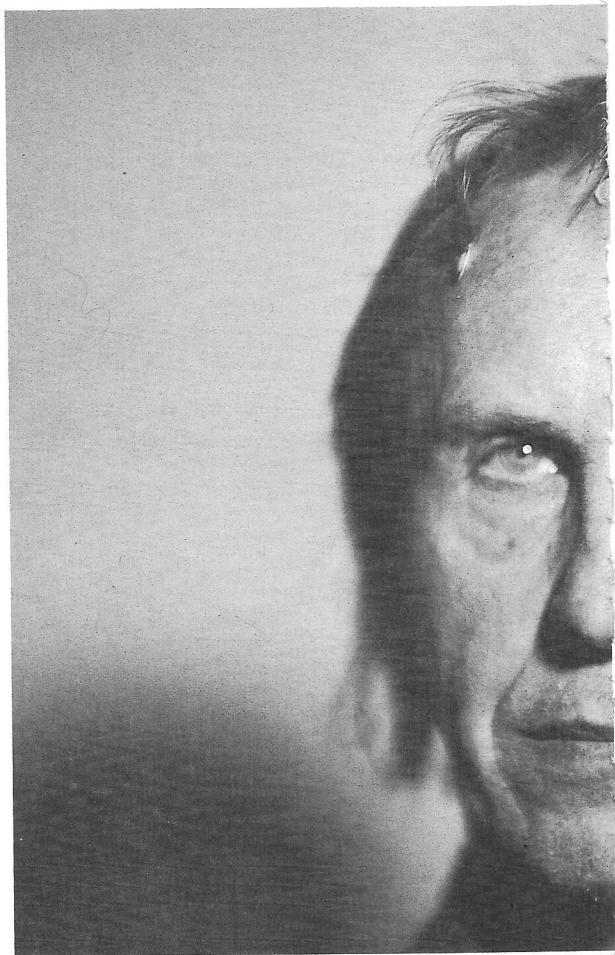
Stefan Georg Thiel, 1993

The range of our perceptions becomes increasingly clear through research into the behaviour and the orientation of other living creatures. We realize that from the entirety of possible sensory perception only a very small portion is available to human beings. This portion not only varies from human being to human being, and from talent to talent in shaping our views of the environment, but is also subject to temporary and diverse qualitative and quantitative fluctuations, depending on its active or passive usage. The range of perception of infants is defined by olfactory,

auditory and tactile senses. Visual perceptions plays hardly any role at this point in development. Only much later do the eyes gain importance, eventually taking over as much as fifty percent of our perception. The urge of an adult to touch persons or things proves that the far more removed visual perception does not appear to him, either consciously or unconsciously, to suffice as adequate perception. Because of this, in the course of ageing he tends to return to tactile perception, otherwise repressed by the excessive dependence on sight. This tactile perception is considered uncontrolled and infantile behaviour in an exhibition context and is not tolerated for conservationist reasons. It is prohibited primarily through protective measures, such as glass barriers. These measures appear to be of particular necessity for the exhibition objects that are not flat, but rather three-dimensional, as the latter appear to invite that urge to enhance the range of perception through touch. On the other hand, exhibitions which encourage the perception of the artworks by means of touch have revealed that the visually-abled (as is the case with the majority of visitors) approach the art grabbing in an untrained, clumsy manner... When, however, visual perception is absent, orientation without touch becomes impossible. The Museum for the Blind in Berlin, Germany, therefore offers its sightless visitors the opportunity to experience exhibition objects through tactile perception, as this represents the sole form of access to the objects for this particular group of persons. However, the "seeing" audience is denied this type of encounter because they do not possess the highly developed tactile sensibility necessary when dealing with such fragile objects. The gift of visual perception thus becomes a handicap for tactile perception. The blind person's orientation is, however, not in opposition to that of a visual person. Rather, the blind professionalize above all else the tactile perception, along with perception of space and sound, during the respective phase of childhood development. This tactile orientation remains underdeveloped by those who can see. This explains the fact that in practice, only one fourth of all blind people, including gifted exceptions, are able to read Braille. And this group is comprised of precisely those who are blind from birth.

Stefan Thiel 1993

Udo Wid



Czy olśniewające myśli autora (utrwalone podczas twórczego nastroju i odtworzone przez błyskające światłem oczy w głowie manekina) mogą stymulować myślenie odwiedzającego ?
(3. prototyp)



Können die Gehirnwellen des Autors
(aufgenommen in einer schöpferischen Laune
und wiedergegeben durch die lichtblitzenden
Augen eines Kunst-Kopfes)
jene des Rezipienten anregen? (3. Prototyp)

Can brainwaves of the author (recorded in a
creative mood and reproduced by the light-
flashing eyes of a dummy-head)
stimulate those of the visitor? (third prototype)

UDO WID
ARE THERE PERSONAL-SPECIFIC PARAMETERS IN THE EEG ?

1. ABSTRACT

1.1 SINCE EARLY DAYS OF ELECTRO-ENCEPHALOGRAPHY IT HAS BEEN LOOKED OUT FOR SEX-SPECIFIC OR EVEN PERSONAL-SPECIFIC PATTERN IN THE SIGNAL. BUT THEY HAVE NEVER BEEN FOUND. RECENTLY TWO ITEMS SEEM TO ALLOW TO LOOK OUT AGAIN: FIRST THE MATHEMATICAL INSTRUMENTS OF CHAOS-THEORY AND SECOND, NEW RESULTS IN EEG-RESEARCH (ESPECIALLY OF A GERMAN GROUP), WHICH SHOWED SIGNIFICANT FEELING-SPECIFIC FREQUENCY-DISTRIBUTIONS

1.2 HERE FUNDAMENTAL CONSIDERATIONS OF A ONE-MAN-LOW-BUDGET-PROJECT WORKING IN THIS DIRECTION IS PROPOSED. THE EEG (AVERAGE-FUNCTION) IS TAKEN FROM SOME PEOPLE OVER A RELATIVELY LONG TIME, TRANSFERRED TO THE PC BY A DATA-ACQUISITION-SYSTEM AND THERE MATHEMATICALLY TREATED: ACCORDING TO THE THEOREM OF TAKENS, THE TIME-SCALED SIGNAL IS TRANSFORMED INTO A PHASE-DIAGRAM, WHERE A PERSONAL-SPECIFIC-PATTERN MAY APPEAR, OR OTHERWISE CAN BE SIMULATED. INNER PORTRAIT OF A PERSON.

2. CONSCIOUSNESS AND MATTER

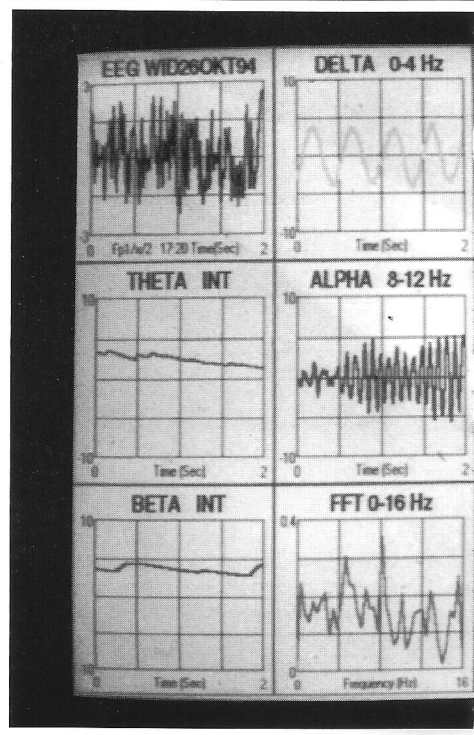
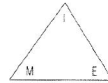
(MY PERSONAL, HERETIC AXIOMS)

2.1 ALL THAT IS, CONSISTS OF 3 BASIC QUALITIES: MASS, ENERGY AND INFORMATION. INFORMATION IS THE STRUCTURE OF MASS AND ENERGY.

2.2 THE 3 QUALITIES CAN ONLY EXIST TOGETHER, BUT CAN BE TRANSFORMED INTO EACH OTHER. THE M.E.I-DISTRIBUTION OF A SYSTEM IS CHANGING

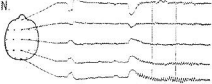
2.3 THE EQUIVALENT QUANTITY OF M.E.I. IN A SYSTEM IS CONSTANT $M+E+I=CONST.$ (EXTENDED LAW OF CONSERVATION)

2.4 CONSCIOUSNESS IS THE COMMON BASE OF THE 3 CHANGING QUALITIES - NOT ONLY EXISTENT IN THE NEURONAL SYSTEM.



3. THE EEG

3.1 THE SURROUNDING WORLD SENDS SIGNALS (WITH DIFFERENT M-E-I-STRUCTURE) TO THE RECEPTOR-CELLS OF THE SENSES, WHERE THEY WERE TRANSFORMED INTO THE ELECTRO-CHEMICAL LANGUAGE OF BODY. COLLECTED BY NEURONAL NETWORK A MORE OR LESS EFFICIENT MODEL OF THE WORLD IS FORMED IN OUR BRAIN AS BASIS OF ACTING. THE WAY OF THIS REPRESENTATION ON THE CELLULAR LEVEL IS STILL UNKNOWN.



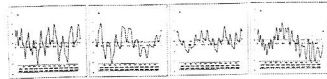
3.2 WELL UNDERSTOOD IS THE MECHANISM, HOW A SINGLE CORTICAL CELL IS AFFECTED BY SIGNALS OF THE SENSOR- OR OTHER CORTICAL CELLS AND SUDDENLY CHANGES ITS POTENTIAL (IT FIRES), AND IT AFFECTS OTHER CONNECTED CELLS TO DO THE SAME. SO A HIGHLY STRUCTURED, QUASI-PERIODICAL ELECTRIC OSCILLATION OF MILLIONS OF CELLS IN DIFFERENT REGIONS OF BRAIN CAN BE MEASURED BY ELECTRODES ON THE SCALP. HIGHLY AMPLIFIED THE EEG SHOWS PERIODS OF 0-50 CYCLES PER SECOND. THE INFORMATION OF THIS AVERAGE-SIGNAL CORRESPONDS TO THE RECENT EMOTIONAL STATE OF INNER SPACE, BUT PERHAPS ALSO TO ITS INDIVIDUALITY.

4. BASIC EMOTIONS AND EEG

4.1 THE ANCIENT THEORY OF THE FOUR BASIC EMOTIONS REALLY HAS A MEASURABLE PHYSIOLOGICAL ÄQUIVALENT IN DIFFERENT EEG-SPECTRAL-DISTRIBUTIONS: AS SHOWN BY THE TEAM OF MACHLEIDT (GRUNDGEFÜHLE, SPRINGER-VERLAG, BERLIN 1989):



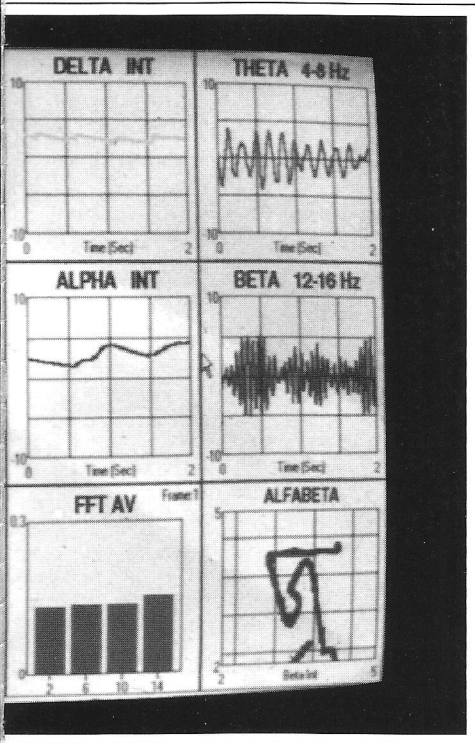
4.2 SPECTRAL-ANALYSIS CAN DETECT CHANGING EMOTIONS. TO DESCRIBE FUNDAMENTAL PATTERN OF PERSONALITY THE ADDITIONAL MATHEMATICAL INSTRUMENT OF THE STRANGE ATTRACTOR MAY BE SUCCESSFUL TO EVALUATE THE CHAOTIC REGULARITIES. AROUND WICH THE PERSON IS OSCILLATING FROM A FIRST MODEL, DEVELOPED WITH 12 VARIABLE PARAMETERS, I GOT THOSE POSSIBLE AND PROBABLE EEG-SIMULATIONS FOR A SPECIAL PERSONAL STRUCTURE:



EEG - analiza widma (Fp1/x/p2- elektrody, wyliczone według metody autora) w ciągu dwóch sekund twórczego nastroju.

EEG-Spektralanalyse (Fp1/x/p2- Ableitung, Umrechnung nach einer Methode des Autors) Während 2 Sekunden einer schöpferischen Phase.

EEG-Spectral analysis (Fp1/x/p2-electrodes, calculated by a method of the author) during 2 seconds of a creative mood.



Metody

Artyści wystawiający na niniejszej wystawie, jeśli by na nich spojrzeć pod odpowiednim kątem (według Gadamera), stosują wszyscy tę samą hermeneutyczną metodę osiągania wizualnych prawd:

Tassilo Bittersdorff (*1946, mieszka w Wiedniu) interpretuje złożone okoliczności z ironicznego dystansu za pomocą metod fotograficznych, elektrochemicznych i mechanicznych. (Katalog: Weltbewegung, Gmünd 1995)

Shane Cullen (*1957, mieszka w Dublinie) przerabia fragmenty tekstów na dzieła przywołujące przeszłość, rezonujące poprzez swoją koncepcję przywoływania wspomnień moralną wartością. (Katalog: The Council for the Preservation of Monuments to Martyrdom and Resistance, Weneckie Biennale 1995)

Jens Heise (*1962, mieszka w Berlinie) poszukuje wśród semantycznych możliwości nowych mediów porządku wydarzeń, które są spójne same w sobie, a także bada ich estetykę. (Katalog: Stupnitz, Kunst-Raum-Schiff, Rostock 1995)

Stephan Klimas (*1958, mieszka w Londynie) ustala związki między zjawiskami rozwoju społecznego a swoimi dwuwymiarowymi kolażami. (Książka: Reports of Worldwide Visual Diseases, Londyn-Berlin 1995)

Günter Koller (*1962, mieszka w Wiedniu) generuje podkład uczuciowy dla dynamiki transformacyjnej i jej immanentnej logiki za pomocą procesów trwających niejednokrotnie po kilka tygodni. (Katalog i film video: Privat Plot, Palais Böhmer, Wiedeń 1995)

Stefan Thiel (*1965, mieszka w Berlinie) poddaje w wątpliwość możliwości porozumiewania się i powierzchnię jako wspólną płaszczyznę w odniesieniu do zjawisk dotykowych. (Tekst do wystawy: Analoge Auslöser, Allgirls Galerie, TAZ Berlin 1995)

Udo Wid (*1944, mieszka w Wiedniu) zaczyna od tego, co dokładne i fizycznie wymierne, a dociera do bezpośredniego przekazywania odbiorcy impulsów mózgu. (Katalog: Fiction-Non-Fiction, Museum Coralineum, Linz 1995)

Marcel Hager (*1959, mieszka w Berlinie) prowadzi galerię Unwahr, traktując to miejsce jako lokalizację dla eksperymentu, skupiając się przeważnie na prezentowaniu stanów rzeczy o charakterze jakby procesu w dziedzinie napięcia między semantycznym a estetycznym. (Katalogi galerii Unwahr)

Methode

Gemeinsam ist den Künstlern dieses Projekts, unter entsprechendem Blickwinkel (Gadamer), die durchaus hermeneutische Methodik mit der sie zu ihnen visuellen Wahrheiten kommen:

Tassilo Bittersdorff (*1946, lebt u.a. in Wien) deutet mit diversen photo- und elektrochemischen aber auch mechanischen Methoden in ironischer Distanz komplexe Sachverhalte. (Katalog: Weltbewegung, Gmünd 1995)

Shane Cullen (*1957, lebt in Dublin) transformiert Textfragmente, die in ihrer Rückbesinnlichkeit uns moralisch betreffen. (Katalog: The Council for the Preservation of Monuments to Martyrdom and Resistance, Biennale Venedig 1995)

Jens Heise (*1962, lebt in Berlin) sucht in den semantischen Möglichkeiten neuer Medien nach in sich konsistenten Ablauf-Mustern und deren Ästhetik. (Katalog: Stupnitz, Kunst-Raum-Schiff, Rostock 1995)

Stephan Klimas (*1958, lebt in London) stellt in flächigen Assemblagen Bezüge innerhalb gesellschaftlicher Entwicklungen her (Buch: Reports of Worldwide Visual Diseases; London-Berlin 1995)

Günter Koller (*1962, lebt in Wien) erzeugt mit seinen oft über Wochen gehenden Prozessen ein Gefühl für Wandlungsdynamiken und deren immanenter Logik. (Katalog + video: Privat Plot, Palais Böhmer, Wien 1995)

Stefan Thiel (*1965, lebt in Berlin) hinterfragt mit seinen Verweisen auf das Haptische die Möglichkeiten von Mitteilungen und die Oberfläche als Interface. (Text zur Ausstellung Analoge Auslöser, Allgirls Galerie, Taz Berlin 1995)

Udo Wid (*1944, lebt in Wien) kommt von exakt Physikalisch-Meßbaren ausgehend zur direkten Übertragung cerebraler Impulse an den Rezipienten. (Katalog: Fiction-Non-Fiction, Museum Coralineum, Linz 1995)

Marcel Hager (*1959, lebt in Berlin) betreibt mit der Galerie Unwahr einen Ort des Experiments, wo schwerpunktmäßig prozeßhafte Sachverhalte im Spannungsfeld von Semantik und Ästhetik präsentiert werden. (Kataloge der Galerie)

Methods

Seen from a corresponding point of view (Gadamer) the artists belonging to this project have in common a hermeneutic method of reaching visual truths:

Tassilo Bittersdorf (*1946, lives in Vienna) interprets complex circumstances from an ironic distance with photo and electro-chemical and also mechanical methods. (Catalogue: Weltbewegung, Gmünd 1995)

Shane Cullen (*1957, lives in Dublin) transforms fragments of text as commemorative or moral act. (Catalogue: The Council for the Preservation of Monuments to Martyrdom and Resistance, Venice Biennale 1995)

Jens Heise (*1962, lives in Berlin) is searching among the semantic possibilities of new media for orders of events which are consistent in themselves and also investigates their aesthetic. (Catalogue: Stupnitz, Kunst-Raum-Schiff, Rostock 1995)

Stephan Klimas (*1958, lives in London) establishes connections between social developments with his two-dimensional assemblages. (Book: Reports of Worldwide Visual Diseases, London-Berlin 1995)

Günter Koller (*1962, lives in Vienna) generates a feeling for transformation dynamics and their immanent logic with processes which often last several weeks. (Catalogue + video: Privat Plot, Palais Böhner, Vienna 1995)

Stefan Thiel (*1965, lives in Berlin) questions the possibilities of communications and the surface as an interface with his references to the haptic phenomena. (Text for the exhibition: Analoge Auslöser, Allgirls Galerie, TAZ Berlin 1995)

Udo Wid (*1944, lives in Vienna) starts from the exact and physically measurable and arrives at the direct transmission of cerebral impulses to the recipient. (Catalogue: Fiction-Non Fiction, Museum Coralineum, Linz 1995)

Marcel Hager (*1959, lives in Berlin) runs the Galerie Unwahr as a location for experiment, focusing on the presentation of circumstances with a process-like character in the field of tension between the semantic and aesthetic. (Catalogues of the gallery)

Centrum Sztuki w Bytomiu

Rynek 26
tel. (032) 818 133

Galerie Unwahr Büro

Reichenbergerstr. 125
D-10999 Berlin
Tel. 0049 / 30 / 611 55 10
Fax 0049 / 30 / 394 54 29

Skład i druk:

M•Studio
tel. (032) 171 84 63

ISBN 83-903050-6-2

Sponsorzy:

BM WFK Österreich

Auswärtiges Amt Bonn

Kulturamt der Oberösterreichischen
Landesregierung

Senatsabteilung für kulturelle Angelegenheiten
Berlin

TNT Express Worldwide

Contronic