

(1996)

SPHÄREN

DER

KUNST

RICHARD

KRIESCHE

New Galerie
Graz

txt w Eines der zentralen Motive für die Künstlerauswahl und Konzeption des österreichischen Beitrags zur 46. Biennal

txt f In der fast endlosen Reihe signifikanter Argumentationen zum telematischen Raum stand lange Zeit die Aufhe

txt s

e von Venedig 1995 war die Reflexion des Ortes, nämlich des Begriffs und des Gebrauchs des Ortes im Zeitalter

bung der Beschränktheit und damit das Ende der Plazierung des Dialogs an einem einzigen Ort, der Platz für alles

der ubiquitären Simultaneität, die uns durch die telematischen Medien und Maschinen ermöglicht wird. Uns

bietet (McLuhan), stand die Einführung einer „zweiten“ Sprache als dialogische Autorität (Finneran), stand die

s

ere Epoche ist gekennzeichnet durch die technische Möglichkeit, via Telefon und Fernsehen, Telefax und Internet

Überschreitung der Leistungskraft unseres sensorischen Apparats und damit „die Grenze des Begreifens,

txt w im Prinzip überall gleichzeitig, zumindest virtuell, anwesend zu sein. Für diese Telepräsenz ist der Ausdruck

txt f für die unser Gehirn vielleicht programmiert wurde" (Théofilakis), stand die Verlagerung des Interface Mensch

txt s

Ortlosigkeit als Beschreibung eines Zustandes außerhalb der historischen physikalischen Grenzen des Hier und Nun

/Natur zu Mensch/Technik im Zentrum theoretischer Analysen und Interpretationen. In den neunziger Jahren

txt w passend. Der klassische Ortsbegriff kann als lokales Gefängnis von hier und nun beschrieben werden. Die traditionelle Kunst, die sich zentral mit dem Ort beschäftigt, ist die Bau

txt f nachdem die Postmoderne schon einige Zeit verabschiedet worden war und der telematische Ansatz eine neue, veränderte Bedeutung erlangt hatte, setzt der Versuch ein, d

txt s

von hic et nunc beschrieben werden. Die traditionelle Kunst, die sich zentral mit dem Ort beschäftigt, ist die Baukunst. Architektur ist die Kunst der Raumgestal-

worden war und der telematische Ansatz eine neue, veränderte Bedeutung erlangt hatte, setzt der Versuch ein, dem Fragezeichen hinter einer Ankündigung

txt w tung. Wie sich aber in der Telekommunikation, im Datennetz etc. langsam ein neuer elektronischer Raum herausbildet, der parallel zum historischen physischen Ra

txt f wie „Ende des Imaginären?“ (Rötzer) beizukommen. Unter den vielen möglichen und aus einem unmittelbaren technologischen Positivismus eingeschlagenen Blick

txt s

angsam ein neuer elektronischer Raum | herausbildet, der parallel zum historischen physischen Raum wächst und entsteht, ist auch die Architektur seit

len möglichen und aus einem unmittelbaren technologischen Positivismus eingeschlagenen Blickrichtungen sollte nach der künstlerischen Einübung in die

|

txt w einem Jahrzehnt dabei, ihre Definition als Diskurs des Ortes zu verlassen. Am Modell der telematischen Informationsmedien, welche den physischen Raum über

txt f neuen apparativen Speicher- und daher auch Ressourcenpotentiale der Blick auf die Bedeutung und Verwendbarkeit rasch verfügbarer Codes aus dem Bereich der

txt s

en. Am Modell der telematischen Informationsmedien, welche den physischen Raum überwinden, entwickelt auch die Architektur Strategien zur

der Blick auf die Bedeutung und Verwendbarkeit rasch verfügbarer Codes aus dem Bereich der Technoimagination im soziokulturellen Rahmen der

txt w

Überwindung der physikalischen Grenzen und Beschränkungen des Ortes. Die sogenannte dekonstruktivistische Architektur

txt f

zunehmend wesentliche sein. Dazu bedurfte es der Erforschung und Beurteilung neu konfigurierter Zeichensysteme, die über ihren scheinbar unendlich variablen, aber

txt s

chen Grenzen und Beschränkungen des Ortes. Die sogenannte dekonstruktivistische Architektur ist es, die im Aufstand gegen den Würfel und

teilung neu konfigurierter Zeichensysteme, die über ihren scheinbar unendlich variablen, aber letztlich doch begrenzten Referenzrahmen hinaus dann

ix w gegen die Schwerkraft auch einen Aufstand gegen den Ort inszeniert. Die schiefen Ebenen, die zersplitterten Wände, die dominierende Verwendung von Glas – all-

ix f ohne stringente künstlerische Verknüpfung bleiben müssen (und daher auch im Sinne der früheren Einschätzungen an die Grenzen des Begreifens stoßen könnten), wen

ix s

inszeniert. Die schiefen Ebenen, die zersplit|terten Wände, die dominierende Verwendung von Glas – all diese Mittel zur Steigerung der Transparenz und

daher auch im Sinne der früheren Einschät|zungen an die Grenzen des Begreifens stoßen konnten), wenn sie ausschließlich der Informationsvervielfachung,

des Eindrucks der Leichtigkeit, der Flüssigkeit und der Schweben dienen dazu, die historische Geschlossenheit des Raumes in Form eines Ortes aus vier Wänden auf

der permanenten, also Distanz und Zeit überwindenden Verfügbarkeit, einer nahezu unbegrenzten Steuerungsfähigkeit oder bloß einer digitalen Paint-Brush-Innovat

txt s

nen dazu, die historische Geschlossenheit des Raumes in Form eines Ortes aus vier Wänden aufzubrechen. Die Architektur wendet sich gegen ihre eigenen

keit, einer nahezu unbegrenzten Steuerungsfähigkeit oder bloß einer digitalen Paint-Brush-Innovation wegen aufgerufen werden. Kriesches Zugriff auf das

txt.w Grundbegriffe und versucht mit avancierter Technologie, anstelle des Locus die Nicht-Lokalität, anstelle der Präsenz die Absenz, anstelle von „place“ den „non-p

txt.f sich in rascher Abfolge ständig erweiternde mediale und telematische Potential als gegenwärtig relevant, weil gesellschaftlich weitgehend integrierte, Produkt

txt.s

alle des Locus die Nicht-Lokalität, anstelle der Präsenz die Absenz, anstelle von „place“ den „non-place“, anstelle des topos den atopos, anstelle von „site“

ematische Potential als gegenwärtig relevant e, weil gesellschaftlich weitgehend integrierte, Produktions- und Kommunikationsrealität liegt die Überzeugung

xt w. zumindest den „para-site“, eben anstelle des Ortes Zeichen und Medien der Ortlosigkeit zu setzen. Im Zentrum der dekonstruktivistischen Architektur steht nicht

xt f. zugrunde, daß die notwendigerweise soziale Konstruktion von Kunst mit den auch veränderten, erweiterten oder formalistisch neu justierten, aber letztlich imr

xt s

Medien der Ortlosigkeit zu setzen. Im Zentrum der dekonstruktivistischen Architektur steht nicht mehr die physische Präsenz, sondern die immaterielle Absenz.

kunst mit den auch veränderten, erweiterten oder formalistisch neu justierten, aber letztlich immer noch traditionellen Bild- und Objektbegriffen nicht (mehr)

txt w Strategien der Dislokation und Transparenz verdrängen die Metaphysik der Präsenz. In dieser Tendenz zur A ufhebung des Ortes treffen sich dekonstruktivistische Architek

txt f herzustellen ist. Dennoch geht er auf Distanz zu jenen telekommunikativen Anwendungsbereichen innerhalb der Kunst, die kein Außen (er)kennen, und in denen tenden

txt s

der Präsenz. In dieser Tendenz zur Aufhebung des Ortes treffen sich dekonstruktivistische Architektur und telematische Technologie. Gemeinsam

in Anwendungsbereichen innerhalb der Kunst, die kein Außen (er)kennen; und in denen tendenziell alles nur existiert, was „am Netz“ hängt. Das heißt,

txt w. kreieren sie virtuelle Räume. Die virtuelle Architektur der elektronischen Kommunikationstechnologie, von der

CD-ROM bis zum Cyberspace, und die reale dekonstruktivis

txt f. daß bei Kriesche die informationelle Ebene zur Schnittstelle zwischen soziokulturellen Phänomenen (also dem

realen Sprach- und Bildverständnis) und den Rechnerdaten

txt s

hen Kommunikationstechnologie, von der CD-ROM bis zum Cyberspace, und die reale dekonstruktivistische Architektur treffen sich in der Tendenz zur Nicht-
en soziokulturellen Phänomenen (also dem realen Sprach- und Bildverständnis) und den Rechnerdaten (den virtuellen Zeichenpotentialen) ausgebildet

txt.w Lokalfität und in der Produktion neuer Formen des öffentlichen Raumes. Gerade hier liegt seit vielen Jahren ein zentraler Arbeitsbereich von Richard Kriesche. Beginn

txt.f werden will. In den dadurch evozierten Rückläufen und Projektionen fokussieren sich jene Schichtungen, aus denen sich ein durch seine komplexe Qualität konstitu

txt.s

n Raumes. Gerade hier liegt seit vielen Jahren ein zentraler Arbeitsbereich von Richard Kriesche. Beginnend mit seiner Arbeit „öffentliche brucker bilder“ (1978)

ktionen fokussieren sich jene Schichtungen, aus denen sich ein durch seine komplexe Qualität konstituierter, nicht nur „am Netz“ hängender, Informationsraum

tx w bis zu seiner ersten Teleskulptur von 1971, wo auf dem Grazer Schloßberg ein Telefon installiert wurde, mit dem für die gesamte Dauer des Kunstmarktes kostenlos Ges

tx f zusammensetzt. Er ist realer Grenzraum (Entgrenzte Grenzen) ebenso wie Internet (Telematische Skulptur 4) privater Raum als argumentativer Lebensraum (Humar

tx s

Schloßberg ein Telefon installiert wurde, mit dem für die gesamte Dauer des Kunstmarktes kostenlos Gespräche mit Kriesche geführt werden konnten. 1991 realisierte

ebenso wie Internet (Telematische Skulptur 4) privater Raum als argumentativer Lebensraum (Humane Skulpturen) ebenso wie Raum außerhalb der

txt w er sein Artsat-Projekt, bei dem er dem österreichischen Kosmonauten in der sowjetischen Raumstation MIR während eines festgesetzten Orbits virtuell die Hand reichte

txt f Erdkoordinaten (Artsat), er ist

subjektiver Denkraum

txt s

nauten in der sowjetischen Raumstation MIR während eines festgesetzten Orbits virtuell die Hand reichte. Bei der telematischen Skulptur Nr. 3, die 1993 im Grazer

subjektiver Denkraum und kollektiver Gesellschaftsraum. Ohne für diesen Ansatz

ix w Künstlerhaus gezeigt wurde, konnten Anrufer über Telefone, die an der österreichisch-slowenischen Grenze installiert waren, eine enorm lange Eisenschiene in Beweg

ix f den Begriff der „telematischen correctness“ zu reklamieren, zeigt sich ein gegenüber ausschließlich geradliniger elektronischer Kunst unterschiedlicher und untersch

ix s

an der österreichisch-slowenischen Grenze installiert waren, eine enorm lange Eisenschiene in Bewegung setzen. Die telematische Skulptur 4 (T.S.4), die er 1995

gt sich ein gegenüber ausschließlich geradliniger elektronischer Kunst unterschiedlicher und unterscheidbarer „Bild“-Begriff und eine andere, auf spezifische

xt w Im Österreichischen Pavillon in Venedig zeigte, bestand in der Hauptsache aus einer 167 m langen Schiene, an deren Kopf ein Monitor befestigt und deren Bewegung

xt f Situationen hin ausgerichtete Gesamtkonfiguration. Innerhalb ihrer dezidiert entwickelten Strukturen bilden sich verschiedenartige diskursive Parameter aus. Die Sphären

xt s Wo liegt der Kunstbereich, welchen Stellenwert hat er noch, welcher Aktionsradius steht ihm zur Verfügung? Fragen, die immer drängender werden in Zeiten, wo wirtsch

er Hauptsache aus einer 167 m langen Schiene, an deren Kopf ein Monitor befestigt und deren Bewegung vom Informationsfluß im Internet abhängig war. Die

ihrer dezitiert entwickelten Strukturen bilden sich verschiedenartige diskursive Parameter aus. Die Sphären der Kunst sind mit einem bestimmten realen Ort (oder

elcher Aktionsradius steht ihm zur Verfügung? Fragen, die immer drängender werden in Zeiten, wo wirtschaftlich-soziale Mißstände – wie auch immer sie entstanden

treibende Kraft von T.S.4 ist also die Information selbst. Alle Botschaften, die von weher auch immer kommen, verlangsamen die vorprogrammierte Bewegung d

x-beliebigen anderen Orten) ebenso verknüpft wie mit dem virtuellen Raum. Wenn in diesem die Ausstellung stattfindet und das Ausstellungsgebäude zur Hülle r

sein mögen – die wesentlichen Grundlagen unseres Seins als ein kulturell definierter Korpus immer weniger zur Diskussion stehen. In diesem Zusammenhang stellt

botschaften, die von woher auch immer kommen, verlangsamen die vorprogrammierte Bewegung der Maschine. Nur ein extensiver Dialog im WWW von

virtuellen Raum. Wenn in diesem die Ausstellung stattfindet und das Ausstellungsgebäude zur Hülle mutiert, aus der die Kunst wie eine Larve eben entschlüpft

als ein kulturell definierter Korpus immer weniger zur Diskussion stehen. In diesem Zusammenhang stellt Richard Kriesches Arbeit wesentliche Aspekte unserer

Computer- und Art News-Gruppen hätte verhindern können, daß TS.4 die Wand des österreichischen Pavilions durchbricht. Dieser Durchbruch aber erfolgte Ende

zu sein scheint, dann zieht dies zweierlei Konsequenzen nach sich: Zum einen die Verweigerung des festgeschriebenen Ortes der Kunst, da er als Präsentationsort

Möglichkeiten hervor. Einerseits werden durch die computergenerierten Räume neue Dimensionen des kreativen Prozesses aufgedeckt, andererseits werden die

daß T.S.4 die Wand des österreichischen Pavillons durchbricht. Dieser Durchbruch aber erfolgte Ende September, ca. 14 Tage vor Schließung des Pavillons.

sich: Zum einen die Verweigerung des festgeschriebenen Ortes der Kunst, da er als Präsentationsraum von Kunstprodukten in einer vernetzten Informationsge-

generierten Räume neue Dimensionen des kreativen Prozesses aufgedeckt, andererseits werden diese

txt w Eine im Pavillon situierte Videokamera machte täglich eine Aufnahme von der Position des am Ende der Schiene befestigten Monitors, sandte automatisch diese:

txt f sellschaft obsolet geworden ist und dadurch seine Funktion als

txt s

simulie

ahme von der Position des am Ende der Schiene befestigten Monitors, sandte automatisch dieses Foto ins Internet und dokumentierte hiermit im Netz die

Brainwork-Station nur mehr marginal – oder bestenfalls

simulierten künstlichen Welten stets auf den „realen“ Gesellschaftsraum

xt w unsichtbare Bewegung der Schiene. Über einen Account, der an der Wand angeschrieben war und der als kleine Visitenkarte auch mitgenommen werden k

xt f systemimmanent – erfüllt, zum anderen, daß aus dieser wiederholt vorgetragenen und konsequent veranschaulichten Hypothese nur dann ihre gesellschaftlic

xt s rückbezogen. Die Verknüpfung des

der an der Wand angeschrieben war und der als kleine Visitenkarte auch mitgenommen werden konnte, konnte sich jeder zuhause

wiederholt vorgetragenen und konsequent veranschaulichten Hypothese nur dann ihre gesellschaftlich wirksame und daher auf dieser Ebene referentiell einsichtige

txt w einloggen und über seinen eigenen Computer mehr über dieses Projekt erfahren als vor Ort. Er konnte täglich etwas über

txt f Schlußfolgerung gezogen werden kann, wenn der materielle und der immaterielle Habitus von Erscheinungswesen im Sozialkontext künstlerischer Argumentation unmittel

txt s virtuellen Raumes mit dem realen führt jene Zweispaltigkeiten auf, die im Höhlengleichnis von Platon bereits ihre

und über seinen eigenen Computer mehr über dieses Projekt erfahren als vor Ort. Er konnte täglich etwas über den Video- und Audiostatus der T.S.4 erfahren,

und der immaterielle Habitus von Erscheinungsweise im Sozialkontext künstlerischer Argumentation unmittelbar aufeinanderstoßen. Der Verschluß des ausge-

virtuellen Raumes mit dem realen führt jene Zwiespältigkeiten auf, die im Höhlengleichnis von Platon bereits ihre Grundlage gefunden haben. Die Manipulateure

txt w auch das tägliche Foto von der Position der Schiene sehen und zusätzlich Informationen über das Projekt, von der Biografie Richard Kriesches bis zu den Sponsoren, er

txt f wiesenen Ausstellungsortes reduziert sich nicht auf eine konzeptuelle Entscheidung (wie bei Robert Barry, 1969), durch die der Besucher mit der Abwesenheit des voraus

txt s dieses Raumes sind jedoch nicht mehr unbekannt, sondern es sind die Zuschauer selbst, die ihre „Höhle“ entdecken können, Irritationen aus dem realen Raum aber

nen und zusätzlich Informationen über das Projekt, von der Biografie Richard Kriesches bis zu den Sponsoren, einholen. Die Aufhebung der historischen

konzeptuelle Entscheidung (wie bei Robert Barry, 1969), durch die der Besucher mit der Abwesenheit des vorauszusehenden Anwesenden konfrontiert ist, er ist inte-

den es sind die Zuschauer selbst, die ihre „Höhle“ entdecken können, Irritationen aus dem realen Raum aber stören die erzeugte Wirklichkeit und erfordern damit

txt.w

Bedeutung des Ortes erkennt man auch daran, daß der lokale Beobachter vor Ort viel weniger über das Projekt erfährt und in Erfah-

txt.f

größerer Bestandteil einer Raumverlagerung, die als solche nur im Nebeneinander der prinzipiell verschiedenen Raum-Typen zu veranschaulichen ist; unter der Ver-

txt.s

kontinuierlich eine Neuorientierung. Der Begriff der Wahrheit erfährt dadurch eine neue Dimension, die jene Unsicherheiten, die die technologischen Möglichkeiten

erkennt man auch daran, daß der lokale Beobachter vor Ort viel weniger über das Projekt erfährt und in Erfahrung bringen kann als der dislozierte, zuhause vor dem

solche nur im Nebeneinander der prinzipiell verschiedenen Raum-Typen zu veranschaulichen ist; unter der Voraussetzung, daß eine solche Veranschaulichung zu den

erheit erfährt dadurch eine neue Dimension, die jene Unsicherheiten, die die technologischen Möglichkeiten unseres Zeitalters hervorgerufen haben, einer neuen Kon-

txt w Bildschirm sitzende Beobachter. Der abwesende Beobachter weiß mehr als der anwesende. Auch hierin erkennen wir die Umkehrung der Dialektik und Relevanz von Absenz und

txt f Intentionen zählt. Zudem erfolgt das explizite und decodierfähige Enloggen li

txt s krettheit unterwerfen, aus der sich der Mensch eigenverantwortlich nicht entziehen kann. Fiktiv oder nicht, manipuliert oder nicht, wird das Spiel mit „anc

Beobachter weiß mehr als der anwesende. Auch hierin erkennen wir die Umkehrung der Dialektik und Relevanz von Absenz und Präsenz. Im elektronischen Raum

decodierfähige

Einloggen in den Kunstort mit dem Hintergrund, ihn in

genverantwortlich nicht entziehen kann. Fiktiv oder nicht, manipuliert oder nicht, wird das Spiel mit

„anderen“ Realitäten in ihrer Möglichkeit der

triumphiert die dislozierte Präsenz, die virtuelle Anwesenheit via Medien. Hat die klassische Gleichung vor der Ankunft der elektronischen Medien gelautet: Was sieht

seinen Grundfesten zu erschüttern. Der mehr als zwei Jahrhunderte alte kultur- und kunstgeschichtliche Speicher steht in realer wie in modellhafter Form zur Diskus

weltweiten Vernetzung zu einem weiten, ausbaufähigen Feld für die kreativ

heit via Medien. Hat die klassische Gleichung vor der Ankunft der elektronischen Medien gelautet: Was sichtbar ist, ist anwesend und was abwesend ist, ist unsichtbar, so

Jahrhunderte alte kultur- und kunstgeschichtliche Speicher steht in realer wie in modellhafter Form zur Diskussion. Seine architektonische und materielle Beschaffenheit

Vernetzung zu einem weiten, ausbaufähigen Feld für die kreative Phantasie des Menschen. Damit erweist sich Kriesches

ix w lautet nun die neue Gleichung: Das Abwesende, Unsichtbare kann durch das Anwesende sichtbar gemacht werden. Diese durch die neuen Medien veränderte Di

ix f kann sowohl als visuelles als auch als Steuerungssignal empfangen werden. Kriesche peilt abermals ein Gesamtkunstwerk des globalen gesellschaftlichen Räume

ix s telematische Skulptur – als übergreifender Werkbegriff – die den Datenraum e

bare kann durch das Anwesende sichtbar gemacht werden. Diese durch die neuen Medien veränderte Dialektik von unsichtbar und sichtbar, von Abwesenheit und Prä-

mpfangen werden. Kriesche peilt abermals ein Gesamtkunstwerk des globalen gesellschaftlichen Raumes an, in dem die Bindung an den realen Ort durch ein

lie den

Datenraum auch wieder verlassen kann, als eine optimistische Reflexion

tit w. senz von

tit f. seismographisches und reproduzierendes Instrumentarium (Sensor, Videokamera), die an den virtuellen durch die neuen in Gebrauch befindlichen Speicherformen (CD-ROM)

tit s. über den derzeitigen Stand geistiger Kapazitäten des Menschen und seiner Gesellschaft und ihrer Handlungsmöglichkeiten. Andererseits dokumentiert sie für mich auch

Nicht-Ort und Ort, hat als Motiv den

m (Sensor, Videokamera), die an den virtuellen durch die neuen in Gebrauch befindlichen Speicherformen (CD-ROM) erfolgt. In der transitorischen Station (dem Zeit)

Menschen und seiner Gesellschaft und ihrer Handlungsmöglichkeiten. Andererseits dokumentiert sie für mich auch Kunst als einen integrativen Bestandteil des Alltags

txt.w gesamten österreichischen Pavillon durchdrungen. Die dekonstruktivistische Architektur der COOP Himmelblau (Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky) hat durch eine teils transparent

txt.f stellt er aus den Bindungen Verbindungen her. Das Netzwerk hat sich seiner Selbstreferentialität entledigt, die Sphären der Kunst sind nicht mehr nur eine Entscheidungsform z

txt.s und eröffnet in ihrer Interaktivität künstlerische Dimensionen, von denen der Mensch bisher nicht einmal träumen konnte. Natürlich ist das Abschließen des Museums oder ein

konstruktivistische Architektur der COOP Himmelblau (Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky) hat durch eine teils transparente und teils opake Glasfassade den Pavillon zum

erk hat sich seiner Selbstreferentialität entledigt, die Sphären der Kunst sind nicht mehr nur eine Entscheidungsform zwischen analogen oder digitalen Produktions-

, von denen der Mensch bisher nicht einmal träumen konnte. Natürlich ist das Abschließen des Museums oder eines Kunst-Raumes auch eine Infragestellung

xt w Verschwinden gebracht und mit einem Flügel als Dach vom Boden symbolisch abheben lassen und damit die Präsenz des Pavillons visuell getrübt, wenn nicht

xt f Mechanismen. Der Wettbewerb Kunst erscheint von dieser Positionierung aus unter den Bedingungen gestaffelter Klassen und unterschiedlicher Kategorien zwar

xt s der Möglichkeiten, die die Kunst heute noch hat. Ist das Museum heute noch die adäquate Form, sich mit Kunst und künstlerischen Prozessen zu beschäftigen?

... vom Boden symbolisch abheben lassen und damit die Präsenz des Pavillons visuell getrübt, wenn nicht aufgelöst. Der Hoffmann-Pavillon verschwand im architek-

... er Positionierung aus unter den Bedingungen gestaffelter Klassen und unterschiedlicher Kategorien zwar praktizierbar, aber in seiner gesellschaftlichen Bedeutung

... Museum heute noch die adäquate Form, sich mit Kunst und künstlerischen Prozessen zu beschäftigen? Der einfache Weg der Konsumentenhaltung, die

tonischen Rauschen der COOP-Hülle. Richard Kriesche zeigt uns nach dem öffentlichen Raum der Print- bzw. Elektronik-Medien mit T.S.4 die neueste und abstraktest

irrelevant. Auf dem Erkennen und der Darstellung grundsätzlich divergierender Systeme und auf deren nicht auf den technischen Standard reduzierten Kompatibi

ts

gt uns nach dem öffentlichen Raum der Print- bzw. Elektronik-Medien mit T.S.4 die neueste und abstrakteste Form des öffentlichen Raumes, die wiederum selbst fast

ätzlich divergierender Systeme und auf deren nicht auf den technischen Standard reduzierten Kompatibilität, mit der Folgewirkung des Aufzeigens eines

ht w unsichtbar ist, nämlich den öffentlichen Raum der globalen computergestützten, digitalen Netzwerke. Eine

ht f Traditions- und Gegenwartspotentials, gründen die medialen und telematischen Innovationen, von Kriesche hier als Sphären der Kunst markiert. Im globalen Inf

ht s unsere Museentempel zu Totengräberanstalten verkommen lassen hat, wird hier mit feinem Zynismus zur Diskussion gestellt, ohn

alen computergestützten, digitalen Netzwerke. Eine

ubiquitäre Simultaneität, eine Telepräsenz, eine

lianten und telematischen Innovationen, von Kriesche hier als Sphären der Kunst markiert. Im globalen Informations- und Beobachtungsraum droht sie – folgt man diesen

zu Totengräberanstalten verkommen lassen hat, wird hier mit feinem Zynismus zur Diskussion gestellt, ohne jedoch die Annullierung der traditionellen Kunstbetrachtung,

txt w globale virtuelle Präsenz erweist sich als stärker als eine lokale physische Präsenz. Der Ort verliert an Macht

„Ortlos“ lautet das r

txt f Überlegungen – als art(e)fact zu verschwinden oder sie bleibt uns dann als sichtbares Pixel erhalten, wenn sie

ihre Funktion als spezifisch formatierter Datenträger ein

txt s die ja eine Weltbetrachtung beinhalten sollte, hervorzurufen. Die „Sphären der Kunst“ von Richard Kriesche

beschreiben ein neues Vokabular, das den Umgang r

als eine lokale physische Präsenz. Der Ort verliert an Macht

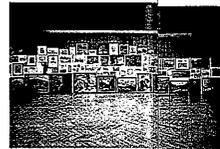
„Ortlos“ lautet das neue

der sie bleibt uns dann als sichtbares Pixel erhalten, wenn sie ihre Funktion als spezifisch formatierter Datenträger einnimmt. Die Einschränkung, sie habe dann nur in Dateien

vorzurufen. Die „Sphären der Kunst“ von Richard Kriesche beschreiben ein neues Vokabular, das den Umgang mit Kunst auf neue Wege führt, ohne das „Alte“ auszu-

txt w

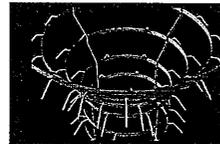
password. PETER WEIBEL



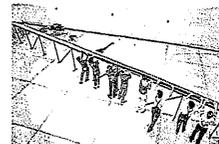
Öffentliche Brucker Bilder, 1978



Telematische Skulptur 1, 1971



Altar, 1991

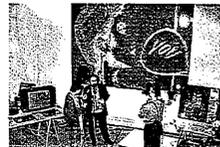


Telematische Skulptur 3, 1990



txt f

oder auf Festplatten Platz, wurde von Kriesche mit der Aktivierung des soziokulturellen Umraumes mehrfach wiederlegt. WERNER FENZ



Entgrenzte Grenzen I, 1987

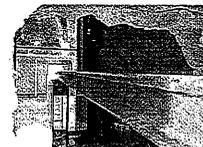


Telematische Skulptur 4, 1995



txt s

schalten, aber dieses eben in seiner Präsentationsform fragwürdig und absurd erscheinen läßt. ELISABETH SCHWEEGER



Telematische Skulptur 4, 1995