

{
}

**THERE IS NOTHING
OUTSIDE THE UNIVERSE**
Aidan Dunne

Auf den ersten Blick wirkt das Œuvre Ulrich Vogls von Form, Material und Inhalt her verblüffend heterogen: Bleistiftzeichnungen auf Papier; Animationsfilme; skulpturale Installationen aus recycelten Kartonverpackungen und Gebrauchsgegenständen; ausgeschnittene Pappfiguren; Fotocollagen; Wandzeichnungen; bemaltes Glas. Alle seine Projekte sind theoretisch stark untermauert, und es könnte sein, dass er sie in der jeweils adäquatesten Weise realisiert, wie immer die aussehen mag. Andererseits gibt es in dem, was er tut, eine überzeugende Logik, die eine koordinierte Auseinandersetzung mit gewissen Kernprozessen und Medien erkennen lässt, und man darf mit Fug und Recht vermuten, dass diese anhaltende Auseinandersetzung der Dynamo ist, der sein Werk auf einer ganz bestimmten Entwicklungslinie weitertreibt.

Dieses Werk kann man anhand einzelner Projekte zwar ohne weiteres beschreiben, doch sehr viel schwieriger ist es, seine allgemeinen Eigenschaften zu bestimmen. Wir werden durch seine Variablen abgelenkt und involviert, selbst dort, wo sie dazu dienen, seine konstanten Elemente zu verschleiern oder zu verbergen. Jedes Stück ist gewissermaßen eine Welt für sich. Jedes ist ein in sich schlüssiges System, das einem bestimmten Regelwerk folgt und im Wesentlichen von diesen Regeln determiniert wird. Natürlich sind es keine

At first glance, Ulrich Vogl's work comes across as being bewilderingly heterogeneous in form, material and content. Pencil drawings on paper; animated film; sculptural installations made from recycled cardboard packaging and readymade objects; cardboard cut-outs; photographic collage; wall drawings; painted glass. Each of his projects is underwritten by a strong conceptual basis, and it could be that he chooses to realize each in the most appropriate manner, whatever that might be. But there are also persuasive consistencies to what he does that suggest a concerted engagement with certain core processes and media, and it's reasonable to suggest that this ongoing engagement is the dynamo that drives his work along a definite line of development.

However, while it is easy to describe that work in terms of a succession of individual projects, it is much more difficult to pinpoint its general properties. We are diverted and involved by its variables, in other words, even as they serve to obscure or disguise its invariant elements. Each piece is to some extent like a world in itself. Each is a self-consistent system obeying a given set of rules and substantially determined by them. Of course

Welten als solche, sondern partielle Welten, Domänen, die künstlich aus einem größeren Kontext abgesondert wurden. Von ihrer Komplexität und ihrem Potenzial her sind es stark verkürzte Versionen dieser größeren Realität.

they are not worlds as such but partial worlds, domains which have been artificially isolated from a wider context. In terms of complexity and possibility, they are severely edited versions of that wider reality.

Was aber, wenn wir einmal versuchen, eine allgemeinere, sich entwickelnde Vogl-Welt zu definieren, eine Welt, die die vielfältigen, wiederkehrenden Komponenten in sich vereinigt, aber auch einen Großteil ausschließt?

But what if we try to define a more general, evolving Vogl-World, one that incorporates the various recurrent constituents but still excluding a great deal else?

Die Art und Weise, wie Vogl sich ganz offensichtlich für Dinge in ihrer Typenhaftigkeit interessiert, erinnert an die Typologien, die in einem Großteil der zeitgenössischen Kunstfotografie einen signifikanten methodischen Ansatz bilden, auch wenn sich sein Interesse vom Wesen her von den Formulierungen unterscheidet, wie sie für solche fotografischen Projekte typisch sind. In der Art seiner Behandlung nähern sich individuelle Beispiele von Typen oder Klassen häufig einer Uniformität und einem Gleichgewicht an, die sie austauschbar werden lassen. Durch diesen Prozess mutieren sie zunehmend zu Sinnbildern der symbolischen Bedeutungsstruktur, innerhalb deren sie funktionieren. Jedes ist Teil eines Systems und unterliegt dessen Bedingungen. Dies impliziert unter anderem, dass scheinbare Unterschiede eine theoretische Entscheidungsfreiheit unterstellen, die in Wirklichkeit gar nicht existiert. Der Ausdruck einer vermeintlichen Option seitens der individuellen Sujets sanktioniert lediglich die Durchführbarkeit des Systems, da alle potenziellen Optionen in ihrem Resultat vorherbestimmt sind.

He is clearly interested in types of things, in a way that brings to mind the typologies that form a significant line of approach in a great deal of contemporary art photography, though the nature of his interest diverges from the formulations typical of such photographic projects. In his treatments, individual examples of types or classes often converge towards uniformity and equilibrium, becoming interchangeable. By means of this process they are progressively defined as being emblematic of the symbolic network of meaning within which they function. Each is part of a system and operates in terms of that system. One implication of this is that ostensible differences appeal to a notional freedom of choice that does not, in fact, exist. The expression of apparent choice on the part of the individual subject merely endorses the viability of the governing system because the outcome of all potential choices are predetermined.

Manche von Vogls Arbeiten sind makellos und brillant ausgeführt, andere hingegen wirken wie grobschlächtige Improvisationen, und oft gibt der Künstler den Autodidakten, der lieber nach dem Do-it-yourself-Prinzip arbeitet, anstatt sich etablierter Methoden zu bedienen. So wie er seine eigenen Systeme austüftelt, lässt er sich mit jemandem vergleichen, der eine Modelleisenbahn baut, ein Netzwerk, das ein äußerst

While some of Vogl's works are very polished and highly finished, others have a rough-hewn, improvisational quality about them, and he often comes across as an autodidact, devising his own ways of doing things rather than opting for established methods. In figuring out his own systems, what he does might be compared to someone making a model railway, a network that is a highly

selektives, funktionierendes Modell der Realität ist. Oft hat sein Ansatz etwas Spielerisches, haben die materiellen Formen, die er macht, etwas Spielzeughaftes. Bisweilen gerät der Betrachter in eine aktive, partizipatorische Rolle. Doch während es dem Liebhaber von Modelleisenbahnen nur um eine authentische Repräsentation von Fahrzeugen, Gebäuden, Landschaften und Fahrplänen geht, um eine dreidimensionale mechanische Welt, enthält Vogls Begeisterung für das Physische und Mechanische noch andere Schichten. Seine Modelle sind auch Modelle einer nicht unmittelbar greifbaren gesellschaftlichen Praxis und der ihr zugrunde liegenden Werte und Gebote. Seine Methodologie ist mit Recherche verbunden und mit der Visualisierung unterschiedlichster Arten von Daten, inklusive quantitativer Daten.

Bewegung bildet, wie auch bei Modelleisenbahnen, einen wesentlichen Bestandteil der Voglschen Praxis. Sein Werk ist normalerweise – sei es de facto oder implizit – kinetisch, und zu seinen Charakteristika gehören oft Licht und Illumination. So fällt etwa auf, dass die Idee eines Sterns als Leuchtender, dynamischer Körper in vielfältiger Gestalt häufig wiederkehrt. Die Übertragung von strahlender oder anderer Energie und die Schaffung energiegeladener Räume, die bei ihm von anhaltender Bedeutung sind, haben vielleicht damit zu tun, dass er immer wieder glänzende, reflektierende Oberflächen verwendet. Und dies gilt wohl auch für einen weiteren relevanten Faktor seines Schaffens: der relative Wert von

Materialien, der häufig kulturell determiniert ist. Angesichts des starken erfinderischen Impulses, der Vogls Werk charakterisiert, überrascht es kaum zu erfahren, dass sein Großvater ein Erfinder war, der zahlreiche Patente unter seinem Namen anmeldete. Vogl erinnert sich, dass er ständig zeichnete, und auch der Enkel selbst sollte sich später aufs Zeichnen spezialisieren. Als 17-jähriger Gymnasiast hatte er ein Amerikaner-Stipendium erhalten und ging nach Chicago, wo

As with model railways, movement is an essential part of what he does. His work is usually kinetic in fact or by implication, and it often features light and illumination. In fact it's noticeable that the idea of a star, as a radiant, energetic body, recurs in a variety of guises. The transmission of energy, radiant or otherwise, and the creation of energized space, are consistently important, and are perhaps related to his recurrent use of shiny, reflective surfaces. As indeed might be something else that recurs as a relevant factor: the relative value of materials, something that is often culturally determined.

Given the strong inventive impulse that characterizes his work, it is not surprising to learn that his grandfather was an inventor, with numerous patents to his name. He was, Vogl recalls, drawing all the time. Vogl himself went on to specialize in drawing. Prior to that, as part of his second-level education when he was 17, he won a scholarship and went to Chicago, where he stayed with an American family. The father was a professor of

er bei der Familie eines Soziologieprofessors lebte, dessen analytische Betrachtungsweise der Gesellschaft einen entscheidenden Einfluss auf Vogl haben sollte.

sociology, the author of a seminal book on growing up in the suburbs in the 1970s, and his analytical approach to society had a decisive impact on Vogl.

Diese Erfahrung war mit ein Grund für seinen Entschluss, Politologie und Jura zu studieren, doch bald musste er feststellen, dass ihn der Stoff nicht wirklich reizte. Nachdem er schon während seines Aufenthalts in Chicago Kunstunterricht am dortigen Art Institute genommen hatte, war er sich jetzt sicher, dass er seine Energien ganz auf die Kunst konzentrieren sollte, weshalb er sich an der Akademie der Bildenden Künste in München einschrieb und später sein Studium an der Universität der Künste in Berlin fortsetzte (wo er auch gegenwärtig lebt). In der Absicht, den Prozess des Zeichnens auf seine Essentials zu reduzieren, schuf er eine Serie mit Kohlezeichnungen von Fußböden: ein zweidimensionales Sujet, behandelt in zwei Dimensionen.

Partly because of this experience, he went on to embark on studying political science and law, only to realize that the subject didn't fundamentally engage him. While in Chicago he had taken art classes at the Art Institute of Chicago. Now he felt sure that he should concentrate his energies on art and he went on to attend the Academy of Fine Arts Munich and, subsequently, the University of Arts Berlin (he is currently based in Berlin). Setting out to reduce the process of drawing to its essentials, he made a series of charcoal drawings of floors: a two-dimensional subject treated in two dimensions.

In Berlin, however, he became involved in

In Berlin begann er sich jedoch auch für Film zu interessieren, was bedeutete, dass die Zeichnung um das Element der Zeit erweitert wurde. Seine Aktivitäten in sämtlichen Medien sah er konsequent als Zeichnen oder als erweitertes Zeichnen. **Lichtzeichen – Ein Skizzenbuch** (2000) ist ein viereinhalbminütiger Animationsfilm, in dem er direkt in eine Staubschicht auf Glas zeichnete. Jedes Einzelbild wurde so aufgenommen, dass das Licht durch das Glas schien, von dem der Staub weggekratzt war. Diese Bilderfolge, der verschiedene Quellen zugrunde liegen, strahlt eine selbstbewusste Aura von Fantasy und Magie aus: „Das durchbrechende Licht erzählt von Fra Angelico und Raffael, den Lichtern der Großstadt und der Weite Arkadiens.“ Licht durch Glas und Staub zu projizieren ist wie ein Kommentar über die Filmprojektion selbst, und zugleich wird hier auf nostalgische Weise das frühe Kino beschworen, dessen vermeintlich magischen Effekte – meistens erzielt durch die Manipulation von Zeit – die ersten Zuschauer in helle Begeisterung versetzten. Zudem besitzt

film, which introduced the element of time into drawing. He has consistently seen his activities in any and every medium as drawing or a continuation of drawing.

Lichtzeichen – Ein Skizzenbuch

(2000), is a 4.5 minute animation film in which he drew directly onto a layer of dust on glass. Each frame was recorded with light shining through the glass where the dust had been scraped away.

There is a self-conscious air of fantasy and magic to the succession of images which were derived from various sources: "Fra Angelico and Raphael, nights in the city and the wideness of Arcadia." The process of projecting light through glass and dust is like a commentary on the working of film projection itself, and there is a nostalgic evocation of early cinema with its delighted discovery of apparently magical effects, usually achieved through the manipulation of time. More, the light has a physical quality that is characteristic of film projection as opposed to video.

→ p.33

→ S.33

- das Licht eine physische Eigenschaft, wie sie für die Filmprojektion – im Unterschied zur Videotechnik – charakteristisch ist. Yet Vogl did not choose to pursue the possibilities of film per se. He was instinctively working his way towards the kind of work that fulfilled his aims, even though he had not quite articulated, even to himself, what those aims might be. He did know, though, that the conclusive nature of film, the arrival at an end-point, did not appeal to him and merely looping a sequential narrative would not solve the problem. As he puts it, he felt that he wanted a kinetic form that was completely materially present and complete.
- Doch Vogl mochte sich nicht dazu entschließen, die Möglichkeiten des Films per se weiter auszuloten. Instinktiv arbeitete er sich zu einer Art von Kunst vor, die seinen Zielen entsprach, auch wenn er sich selbst noch nicht ganz im Klaren darüber war, was diese Ziele denn sein könnten. Eines allerdings wusste er genau: Das Endgültige des Films, bei dem man immer irgendwann zu einem Abschluss kommt, reizte ihn nicht, und es wäre auch keine Lösung des Problems, sich auf erzählerische Filmsequenzen in Endlosschleifen zu beschränken. Nach seinen eigenen Worten ging es ihm um eine kinetische Form, die vollständig materiell präsent und komplett wäre. **Landschaft / Treppenhaus** (2000) took the form of an array of drawings suspended in a grand stairwell in the Irsee Monastery, a former Benedictine monastery in Bavaria. The drawings disrupted but did not completely obscure the view of a baroque fresco depicting a lavish celebration involving the god of time, Chronos. Perhaps we can discern a conscious or unconscious wish here to disrupt the chronological structure of the film sequence. The individual drawings, arranged in linear sequences, recall film frames, but the bigger picture, literally and figuratively, resides behind the images. In fact the images were, literally, film frames, from the animated film **Landschaft** (2000), which was projected onto a tondo shaped space on the ceiling framed by elaborate plaster stuccowork.
- p.10 ← **Landschaft / Treppenhaus** (2000) hatte die Form einer Reihe von Zeichnungen, die im großen Treppenhaus des Klosters Irsee, einer ehemaligen Benediktinerabtei im Allgäu, aufgehängt wurden. Ohne die Ansicht völlig zu verdecken, störten die Zeichnungen den Blick auf ein Deckengemälde mit dem auf einem Berg thronenden Chronos, dem Gott der Zeit. Vielleicht können wir hier einen bewussten oder unbewussten Wunsch erkennen, die chronologische Struktur der Filmsequenz zu unterbrechen. Die lineare Anordnung der einzelnen Zeichnungen erinnert an Einzelbilder beim Film, aber das größere Gemälde liegt – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne – hinter den Bildern. Tatsächlich handelte es sich bei den Bildern um Einzelbilder aus dem Animationsfilm **Landschaft** (2000), der auf ein tondoförmiges, von reichem Stuckornament gerahmtes Deckengemälde projiziert wurde. The frames are, in a temporal sense, a composite landscape. They also identify landscape as a genre and, in their snapshot form, they refer to photography and transience rather than to landscape painting with its fixity of viewpoint. There is a reciprocal relationship between drawing installation and film, but an intentionally problematic one. Glimpsed from the ground floor, the individual drawings are hard to read. Their main
- s.10 ← **Landschaft / Treppenhaus** (2000) hatte die Form einer Reihe von Zeichnungen, die im großen Treppenhaus des Klosters Irsee, einer ehemaligen Benediktinerabtei im Allgäu, aufgehängt wurden. Ohne die Ansicht völlig zu verdecken, störten die Zeichnungen den Blick auf ein Deckengemälde mit dem auf einem Berg thronenden Chronos, dem Gott der Zeit. Vielleicht können wir hier einen bewussten oder unbewussten Wunsch erkennen, die chronologische Struktur der Filmsequenz zu unterbrechen. Die lineare Anordnung der einzelnen Zeichnungen erinnert an Einzelbilder beim Film, aber das größere Gemälde liegt – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne – hinter den Bildern. Tatsächlich handelte es sich bei den Bildern um Einzelbilder aus dem Animationsfilm **Landschaft** (2000), der auf ein tondoförmiges, von reichem Stuckornament gerahmtes Deckengemälde projiziert wurde. The frames are, in a temporal sense, a composite landscape. They also identify landscape as a genre and, in their snapshot form, they refer to photography and transience rather than to landscape painting with its fixity of viewpoint. There is a reciprocal relationship between drawing installation and film, but an intentionally problematic one. Glimpsed from the ground floor, the individual drawings are hard to read. Their main
- p.13 ← Die lineare Anordnung der einzelnen Zeichnungen erinnert an Einzelbilder beim Film, aber das größere Gemälde liegt – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne – hinter den Bildern. Tatsächlich handelte es sich bei den Bildern um Einzelbilder aus dem Animationsfilm **Landschaft** (2000), der auf ein tondoförmiges, von reichem Stuckornament gerahmtes Deckengemälde projiziert wurde. The frames are, in a temporal sense, a composite landscape. They also identify landscape as a genre and, in their snapshot form, they refer to photography and transience rather than to landscape painting with its fixity of viewpoint. There is a reciprocal relationship between drawing installation and film, but an intentionally problematic one. Glimpsed from the ground floor, the individual drawings are hard to read. Their main
- s.13 ← um Einzelbilder aus dem Animationsfilm **Landschaft** (2000), der auf ein tondoförmiges, von reichem Stuckornament gerahmtes Deckengemälde projiziert wurde. The frames are, in a temporal sense, a composite landscape. They also identify landscape as a genre and, in their snapshot form, they refer to photography and transience rather than to landscape painting with its fixity of viewpoint. There is a reciprocal relationship between drawing installation and film, but an intentionally problematic one. Glimpsed from the ground floor, the individual drawings are hard to read. Their main
- In einem zeitlichen Sinne sind die Einzelbilder eine zusammengesetzte Landschaft. Zudem weisen sie Landschaft als ein Genre aus, und in ihrer Schnappschussform verweisen sie eher auf Fotografie und Flüchtigkeit als auf Landschaftsmalerei mit ihrem fixen Standpunkt. Zwischen

Zeichnungsinstallation und Film besteht ein wechselseitiges Verhältnis, allerdings ein bewusst problematisches. Vom Fußboden aus betrachtet sind die einzelnen Zeichnungen kaum zu erkennen. Ihr Haupteffekt besteht darin, den Blick auf das Gemälde dahinter zu stören. Ging man die Treppen hinauf, konnte man sehen, dass es Landschaften sind, die eine zusammengesetzte Landschaft bilden. Der Film war eine flüchtige Dokumentation von Landschaft, wie man sie unterwegs erlebt, unter Umgehung des kontrollierenden institutionellen Rahmens.

Landschaft / Kästchen (2000), at Irsee → p.06
offered a synthesis but maintained a level of skepticism. Visitors were invited to sit around a table and make up their own composite landscapes on the basis of

Landschaft / Kästchen (2000), ebenfalls in Irsee → S.06
gezeigt, war eine Synthese, die allerdings einen gewissen Grad an Skepsis aufrecht erhielt. Die Besucher wurden aufgefordert, sich an einen Tisch zu setzen und mit 98 Graphitzzeichnungen, die sich in einem Biedermeierkästchen befanden, ihre eigenen Landschaften zu komponieren. Das Werk war im Wesentlichen ein Spiel, und nicht umsonst zitierte Vogl das Biedermeier als eine politisch restaurative Zeit der „Spiele und der Landschaftsmalerei“. Alle Bilder hatten eine gemeinsame Horizontlinie, sie waren leicht unscharf und zeigten jene Art von ländlicher Ansicht, wie man sie vielleicht auf einer Reise flüchtig wahrnimmt. Fast konnte man meinen, bestimmte Orte wiederzuerkennen.

Aber der eigentliche Sinn des Spiels bestand sicherlich darin, dass die Landschaften beliebig austauschbar waren und innerhalb eines geschlossenen Kreises von Bedeutungen existierten, als Ausdruck eines gesellschaftlich bedingten „Geschmacks“. Indem Vogl ihren geographischen Bereich unbestimmt ließ – nach seinen Worten konnte es sich „ebenso gut um Polen und Frankreich handeln wie um die Vereinigten Staaten von Amerika“ –, verdeutlichte er das Wesen von Darstellungskonventionen, die weit über den Kontext des Biedermeier hinausgehen.

Another film animation Pausinmaschine → p.32
(2001), just 80 seconds in duration, indicates his unease and the direction towards which he was inclined. The Pausinmaschine itself is a kind of dynamic platform for drawing, but drawing freed in several respects from the traditional

Pausinmaschine (2001), ein weiterer Animations- → S.32
film von lediglich 80 Sekunden Länge, zeigt sein Unbehagen und deutet die Richtung an, zu der er tendierte. Pausinmaschine selbst ist eine Art dynamische Plattform des Zeichnens, inscribed on a mirror surface, a surface

aber eines Zeichnens, das in mehrerer Hinsicht vom traditionellen Bildträger aus Papier befreit und seinem Wesen nach unbeständig ist. Tatsächlich lässt sich der Film als ein Versuch interpretieren, die Zeichnung von der Oberfläche insgesamt zu befreien. Hier waren lineare Figuren auf einer Spiegelfläche eingeschrieben, also auf einer Fläche, die gewissermaßen überhaupt nicht existiert. Die Linien wurden vor einem periodisch sich ändernden Hintergrund aufgenommen, während die Plattform sich drehte und der Spiegel über einen Zeitraum von zwölf Stunden eine jeweils andere Ansicht des Grundstücks Dorfstraße 4 in Pausin zeigte. Die Rückseite des Spiegels war mit schwarzem Tafellack bestrichen, und die Kreidezeichnungen änderten sich ständig.

p.76 ← Rolltreppe (2003), a site specific drawing installation made with coloured marker on the up and down escalators of the Opel Showroom in Berlin. The treads and risers of each escalator feature a larger-than-life sized drawing of the face of a person sleeping. These two dreamers are in constant motion, regularly and

s.76 ← Rolltreppe (2003) ist eine ortsspezifische Zeichnungsinstallation auf den gegenlaufenden Rolltreppen im Ausstellungsraum der Berliner Opel-Niederlassung. Die Tritt- und Setzstufen beider Rolltreppen zeigen überdimensionale, mit farbigem Marker ausgeführte Zeichnungen eines schlafenden Gesichts. Die beiden Träumer sind in permanenter Bewegung, sie begegnen sich regelmäßig, ohne sich zu bemerken. Jedes Bild entsteht in einem fortlaufenden Prozess aufs Neue, verändert sich ständig und bleibt doch konstant. In ihrer mechanischen Endlosbewegung lassen die Segmente an filmische Strukturen denken, und ebenso wie der Charakter des Bildes erinnern sie daran, dass der Film – in seiner traditionellen theatralischen Repräsentationsform – den öffentlichen Raum mit privater Phantasie verband, also zugleich öffentlicher wie persönlicher Natur war.

2003 ging Vogl mit einem DAAD-Stipendium nach New York, wo er an der School of Visual Arts seinen MFA machte. Die Rückkehr in die Vereinigten Staaten erweckte von neuem sein – nie

wirklich erloschenes – Interesse für Soziologie und soziologische Methoden der Analyse. Er begann an einer Serie mit dem kollektiven Titel **House America** zu arbeiten, die 2004 in einer eigenwilligen, ambitionierten Mixed-Media-Installation

When Vogl won a DAAD scholarship in 2003 he went to New York to complete an MFA at the School of Fine Arts, New York. His return to the US rekindled his interest – an interest that had never been far below the surface – in sociology, and sociological methods of analysis. He embarked on a series of works under the collective title **House America**, a series that culminated in a distinct, ambitious mixed media installation at the Elizabeth Foundation in New York in 2004, **House West**.

The **House** works are substantially about the American Dream of suburbia, but they also explore other aspects of the American scene. The several **House America** pieces are model environments

stallation in der New Yorker Elizabeth Foundation and apart from addressing a particular subject matter they introduce an idea that became increasingly important in Vogl's work: that of the transmission of energy or a force, creating a connection between two discrete objects. Die **House**-Serie kreist im Wesentlichen um den American Dream von Suburbia, lotet aber auch andere Aspekte der amerikanischen Szene aus. Mehrere **House-America**-Arbeiten sind Modell-entvironments, und abgesehen davon, dass sie sich einer spezifischen Thematik widmen, lassen sie auch eine Idee deutlich werden, die in Vogls Werk zunehmend an Bedeutung gewann: die Idee der Energie- oder Kraftübertragung, durch die eine Verbindung zwischen zwei getrennten Objekten entsteht. Auf einer Reise nach Venedig, wo er mehrere Kirchen besichtigte, stellte er fest, dass ihn eine bestimmte Renaissance-Version der Verkündigung verfolgte. Das Auffallende daran war die beträchtliche Distanz zwischen der Figur des Engels auf der einen Seite der Kirche und der Figur der Madonna auf der anderen. Beide konnte man für sich alleine sehen, wenn man sie aber in Beziehung zueinander betrachtete, schien es, als ob, wie Vogl es ausdrückt, der Raum zwischen ihnen mit Energie aufgeladen wurde. Dies liest sich wie die Beschreibung eines Kraftfelds zwischen wechselseitig wirkenden Partikeln aus der Teilchenphysik. **House America / Water Towers (2004)** → p.52
 Mit **House America / Water Towers (2004)** beginnt → s.52
 Vogl die Idee von Verbindungslinien auf koordinierte Weise umzusetzen. Der Wasserturm ist eine Ikone der funktionalen Architektur Amerikas, und künstliche Bewässerung ist in weiten Teilen der Vereinigten Staaten ein vorrangiges Thema. Zahllose Wohngebiete amerikanischer Vorstädte entfalten eine Atmosphäre natürlicher Üppigkeit, die sich nur künstlich aufrecht erhalten lässt. Die Installation dokumentiert auf schematische Weise einen Prozess, bei dem Energie in die Wassergewinnung und -verteilung eingespeist wird, um den Eindruck vorstädtischen Überflusses entstehen zu lassen. Throughout the **House America** pieces, Vogl uses conspicuously ordinary materials, recycling cardboard packaging from fast food outlets, departments stores and coffee shops, taking colour reproductions of houses from real estate advertising brochures, sketching water towers and furniture in felt-ink pen on paper, making lines of connection with thread and string, using pieces of lumber, an aluminium stepladder and cheap lighting. Everything is in common usage,

- aus Fast-Food-Ketten, Kaufhäusern und Imbissstuben, benutzt Farbproduktionen von Häusern aus Immobilienkatalogen, skizziert Wassertürme und Möbel mit Faserstift auf Papier, schafft Verbindungslinien aus Fäden und Schnüren, arbeitet mit Holzstückchen, einer Aluminiumleiter und billigen Lichtquellen. All diese Gegenstände des täglichen Gebrauchs kosten nicht viel und haben Wegwerfcharakter, was sicherlich als Kommentar zum Wesen von Konsumverhalten gedacht ist und außerdem suggeriert, dass in den USA das Alltagsleben in dieser Verpackung der Kollektivkultur stattfindet. Pappkartons stehen für Wolkenkratzer, ein Football-Stadion, ein Haus, einen Golfplatz und eine Müllkippe. Die pseudo-antiken Möbel in **House America** sind auf Papierschnipsel schraffiert, eine Anspielung darauf, so Vogl, dass ein Großteil der Inneneinrichtungen in amerikanischen Vorstädten eine Reproduktion von etwas anderem ist, ein Ausdruck sozialen Aufstiegs, „falsch, aber dafür teuer“. Der spezielle Reiz von Suburbia resultiert, wie Vogl sagt, zum Teil aus ihrer Kombination von Schönheit und Banalität. Inhaltslosigkeit ist kein zufälliges Nebenprodukt, sondern Teil der Attraktion. Das Werk ist allerdings nicht nur kritisch, sondern auch von einer überaus freundlichen Verspieltheit, wie sie sich insbesondere in **House-America / Houses for Rent** (2004) und **House West** zeigt.
- p.54 ← **Houses for Rent** features images of houses culled from catalogues, placed in cardboard boxes, complete with fold-out pool and with the house plans printed on the outside of the boxes. Interested parties are invited to rent houses for Euro 1 per month. On application each house is sealed in its box and posted to its tenant. **House West** is a kinetic installation, a model world in which the world is a globalised suburb perpetually in search of the optimum. The staple ingredients of suburban dreams are embodied in a series of individually articulated islands.
- s.54 ← **Houses for Rent** besteht aus Bildern von Kataloghäusern, jeweils mit aufklappbarem Pool in Kartons angeordnet, auf deren Außenseite Pläne der Häuser aufgedruckt sind. Interessenten können die Häuser für 1 Euro monatlich mieten. Der Karton wird dann einfach zugeklappt, mit Briefmarke und Adresse versehen und verschickt.
- p.46 ← **House West** ist eine kinetische Installation, ein modellhaftes Universum, die Welt als globalisierte Vorstadt, die sich ständig auf der Suche nach dem Optimum befindet. Die gängigen Ingredienzien vorstädtischer Phantasieräume sind in einer Reihe einzeln angeordneter Inseln verkörpert. Mounted on the chassis of model cars, the suburb restlessly forms and reforms, neighbours jockeying for position, each homestead complete with lawn, water feature and specimen trees and shrubs. A golf course lies at the centre of the promised land. Although a cloud looms

Die auf die Chassis von Modellautos montierte Vorstadt verändert sich pausenlos, Nachbarn konkurrieren um das beste Standing, jedes Heim ist natürlich mit eigenem Rasen, Pool, typischen Bäumen und Sträuchern ausgestattet. Das Zentrum des Gelobten Landes bildet ein Golfplatz. Zwar hängt eine drohende Wolke über der Idylle, doch darüber spannt sich ein Regenbogen, der schwindelerregend herumwirbelt. Nichts

vermag den Traum zu beeinträchtigen. In der Inselform kondensiert sich Suburbia als zusammenhanglose „Non-Community“, die einem Ideal von Konsumüberfluss verfallen ist. Doch die einzelnen Elemente scheinen wie durch unsichtbare Kraftlinien zusammengehalten zu sein, die jeweils nur in Beziehung zueinander existieren.

First Ladies of America (2004) kombiniert eine Beschwörung amerikanischer Vorstadtidylle mit den ausgeschnittenen Konterfeis der Ehefrauen sämtlicher US-Präsidenten. Das Kopf-Schulter-Bild jeder First Lady, das auf einem Glaskrug balanciert, wird von der vergoldeten, auf dem Kopf stehenden Kontur ihres jeweiligen Mannes

unter ihr in der Waage gehalten. Auf dem Boden im Innern der Krüge befinden sich jeweils Miniaturansichten von Vorstädten: Haus, Rasen, Bäume. Bei jedem Luftzug signalisieren die Figuren durch Kopfnicken freundliche Zustimmung und erfüllen damit ihre Rolle als Kreaturen eines beruhigenden Einverständnisses.

House America / Telescope ist ein Raum, zu dessen Einrichtung – neben verschiedenen Papiermöbeln – auch ein überdimensionierter Kronleuchter gehört. Ein Jahr nach seiner Rückkehr aus den USA beteiligte sich Vogl an einer Ausstellung in der Kevin Kavanagh Gallery in Dublin. Das Wandbild, das er aus diesem Anlass schuf, geht in mehrerer Hinsicht über seine unmittelbare materielle Präsenz hinaus. **Der Letzte macht das**

Licht aus / Version 2 hat die Form eines mit wasserfestem Filzschreiber auf die Wand gezeichneten Kronleuchters. Auch hier stehen Größe und Opulenz des Leuchtkörpers im Widerspruch zum Hintergrund, einem kahlen, nüchternen Fabrikraum. Der Kronleuchter hatte allerdings

overhead, it is surmounted by a rainbow that spins giddily about. Nothing can mar the dream. The island form encapsulates suburbia as a disconnected non-community, in thrall to an ideal of consumerist affluence. But it is as if the elements are held together by invisible lines of force, existing only in relation to each other.

First Ladies of America (2004) combines an evocation of the American suburban idyll with cut-out images of the wives of all the American presidents to date. The head-and-shoulders image of each First Lady is balanced atop a glass jar, counterbalanced by the gilded, upside-down silhouette of her husband

beneath her. Inside, the base of each jar is occupied by a tiny suburban vista: house, lawn, trees. With every breath of air, the heads nod in cheerful assent, fulfilling their role as creatures of acquiescence and reassurance.

In **House America / Telescope** a room furnished with cut-outs features a prominent and implausibly grand chandelier. A year after returning from the US, Vogl took part in an exhibition at Kevin Kavanagh in Dublin. He decided to make a wall drawing, though one that reaches beyond its immediate material presence

in several ways. **The last person may turn off the light / Version 2 (2005)** took the form of a chandelier drawn onto the wall of the gallery in permanent marker. Again, the scale and opulence of the light seem at variance with the setting, which is a plain, spare industrial type space. But the chandelier was only provisionally present. Much detail was not elaborated, lending it a flickering, uncertain quality, as though the glare of light was saturating it and blinding us.

On the opposite side of the gallery a light-switch was drawn onto the wall. A

→ p.44

→ S.44

→ p.50

→ S.50
p.20

→ S.20

nur eine provisorische Präsenz. Viele seiner Details blieben unausgeführt, was ihm etwas Flimmerndes, Ungewisses verlieh und dem Betrachter das Gefühl suggerierte, er werde von seinem grellen Lichtschein geblendet. Auf der gegenüberliegenden Seite der Galerie wurde ein Lichtschalter auf die Wand gezeichnet. Vom oberen Rand des Schalters aus verlief eine Linie über die Decke bis zu dem Punkt, an dem der Kronleuchter scheinbar aufgehängt war. So klar und konzentriert wie nie zuvor brachte die Installation Vogls Wunsch zum Ausdruck, einen energiegeladenen Raum zu schaffen, was er hier auf dem Weg des Rückschlusses bewerkstelligte: Indem wir als Betrachter alle Elemente zusammensetzen und die Verbindungen

- p.22 ← zwischen ihnen verfolgen, „sehen“ wir das Licht. A related piece **Kronleuchter / Baustrahler** (2005) consisted of a standard industrial construction lamp painted over with black enamel into which was scratched a representation of a chandelier. The intricately patterned light glows and twinkles through the glass.
- s.22 ← **Kronleuchter / Baustrahler** (2005), eine thematisch verwandte Arbeit, bestand aus einem handelsüblichen, schwarzlackierten Baustrahler mit der eingeritzten Darstellung eines Kronleuchters. Das verworren gemusterte Licht scheint durch das Glas. Ähnlich wie im Fall des **Telescope**-Kronleuchters bezieht das Werk seine Aussagekraft größtenteils aus dem Bruch zwischen Bild und Material: Das Symbol für Reichtum und Prestige gewinnt erst durch das funktionale Basisobjekt an Substanz, so wie Wohlstand auf Arbeit gründet, auch wenn in der globalisierten Wirtschaft beides sehr weit auseinanderliegen mag. Ein Merkmal von Kronleuchtern ist allerdings, dass sie als Symbole für aufwändige Lebenshaltung an der Schwelle zwischen Glamour und Geschmacklosigkeit angesiedelt sind. Auf diesen Doppelcharakter verweist Vogl auch in **Mirball**, eine – ebenso wie **Kronleuchter** (2006) – großformatige Zeichnung mit auffälligem Bezug zu **Der Letzte macht das Licht aus**. As with the chandelier in **Telescope** the work gains much of its force from the disjuncture of image and materials, the basic, functional object giving substance to the symbol of wealth and prestige, just as affluence is built on labour, however distanced they may be from each other in the globalised economy. It is a feature of chandeliers though, that as symbols of conspicuous consumption, they are on the cusp between glamour and tackiness, something that Vogl alludes to in his **Mirball** which, like **Kronleuchter** (2006) is a large-scale, kinetic drawing that significantly extrapolates on **The last person may turn off the light**. In these latter pieces, the pattern of light is outlined by enamel paint on glass, but rather than using an electrical source of illumination, Vogl has devised an ingeniously simple diffraction curtain of metallic strips. Any movement of air is enough to ruffle the curtain strips, and a

In diesen neueren Werken wird das Lichtmuster durch Lackmalerei auf Glas angedeutet, doch anstatt eine elektrische Lichtquelle zu verwenden, hat Vogl einen genial einfachen Glitzervorhang aus Metallstreifen verwendet. Der leichteste Luftzug genügt, um die Vorhangstreifen durcheinander zu bringen, wodurch eine bemerkenswerte Illusion von strahlender Mobilität entsteht. Auch hier arbeitet er ganz bewusst mit Materialien des alltäglichen Gebrauchs und der industriellen Fabrikation. Dennoch wirken die Arbeiten erstaunlich positiv. Es ist wohl nicht übertrieben, die Kronleuchter als sternentartige Objekte zu bezeichnen, die ihre eigene Hitze und ihr eigenes Licht produzieren. Wenn die Kronleuchter als Sterne gelten können, ließen sich die Zeichnungen für das noch nicht abgeschlossene Projekt **Numbers in my Head** (2005) als Konstellationen betrachten. Ausgangspunkt ist für Vogl dabei das Märchen vom Hirtenjungen, der zum König gerufen wird. Dieser verspricht ihm die Hand seiner Tochter, wenn er ihm drei Fragen beantworten kann. Eine davon lautet: Wie viele Sterne gibt es am Himmelszelt? Der Hirtenjunge lässt sich das größte Blatt Papier und die feinste Feder bringen, die im ganzen Reich zu finden sind, und setzt Punkt an Punkt, so dass das Auge sie nicht mehr unterscheiden kann. Als er fertig ist, spricht er zum König: „Zählt sie nur und ihr werdet wissen, wie viele Sterne am Himmel stehen.“

Vogl beabsichtigt, Zahlen zu visualisieren, die zu groß sind, als dass das menschliche Hirn sie erfassen könnte. Dies entspricht auch seinem Wunsch, filmartige Werke zu schaffen, die augenblicklich präsent sind und nicht als Sequenz daherkommen. Nicht von ungefähr begann er seine Zahlenreihe mit **Eine Sekunde** (2005/2004), einer Faltzeichnung, die an die vielzitierte Filmdefinition von Jean-Luc Godard erinnert: „Film ist Wahrheit, 24 mal in der Sekunde“ – ein Verweis auf die Zahl von Einzelbildern, derer es bedarf, um im menschlichen Auge die Illusion kontinuierlicher Bewegung zu erzeugen. In Vogls Leporello wechseln sich Bilder eines Trommlers mit solchen eines Eisenbahnabteils ab.

remarkably effective illusion of radiance and mobility is created. Again, the materials are pointedly workaday and industrial. Yet the works are curiously cheering and affirmative. It is not too much to describe the chandeliers as star-like objects that generate their own heat and light. If the chandeliers can be considered as stars, the drawings that make up the ongoing project of **Numbers in my Head** (2005) can be regarded as constellations. Vogl's starting point is the fairy tale of the young shepherd who is summoned by the king. He may have the hand of the princess if he can answer three questions. One of which is: How many stars are in the sky? The shepherd asks for the largest sheet of paper and the finest nib that can be found. He proceeds to fill the entire sheet with a cluster of dots that become so dense they are impossible to distinguish from each other. When he is finished he says to the king: "When you have counted them you will know the number of stars in the sky."

Vogl sets out to put in visual form numbers that are too large for the human brain to comprehend, something that equates to his desire to make film-like works that are instantaneously rather than sequentially present. As it happened, he embarked on one of those with **Eine Sekunde** (2005/2004), a concertina drawing that recalls Jean-Luc Godard's much quoted definition of cinema: "Film is truth 24 times a second," a reference to the number of individual frames necessary to generate the illusion of continuous movement to the human eye.

Vogl alternates images of a drummer with images of the interior of a train carriage. These images evoke things beyond their literal content. A drummer implies a sound, and the carriage is a metaphor

→ p.36

→ S.36

→ p.30

→ S.30

Sie beschwören Dinge, die über ihren eigentli- chen Inhalt hinausgehen. Ein Trommler impliziert Geräusch, der Eisenbahnwaggon ist eine Metapher für den inneren, mentalen Raum, das heißt, so wie **Rolltreppe** ist auch diese Arbeit eine Meditation über die Funktionsweisen von Film und dessen Fähigkeit, äußere und innere, imaginäre Welten miteinander zu verbinden.

Eine Sekunde ist die Repräsentation einer Sekunde und darüber hinaus ein Versuch, das phänomenologische Gepäck der erlebten Erfahrung einer Sekunde auszupacken.

Numbers in my Head wird aus mindestens fünf Zeichnungen bestehen. Einige sind bereits fertig: **Kaufbeuren, Buchenwald** und **Berlin**. Vogl

ist jeweils von der Bevölkerungszahl eines Orts zu einem bestimmten Zeitpunkt ausgegangen und hat sich daran gemacht, die quantitative Information visuell darzustellen. In allen

Fällen arbeitet er kumulativ und methodisch, zählt akribisch jeden Punkt, den er macht: Die

Bleistiftzeichnung **Buchenwald** besteht aus 250.000, die Zeichnung **Kaufbeuren** aus 42.832 und **Berlin** aus 3.393.933 Punkten. Die Zeich-

nungen wirken wie Negativbilder des nächtlichen Himmels. Die Zahlen überwältigen die Imagination des Betrachters, doch die Bilder gestatten

uns einen flüchtigen Blick auf die Bedeutung der Ziffern. Die Populationen, die sie symbolisieren, sind kollektive Entitäten, historische

wie zeitgenössische. Doch anders als die Typen – von Landschaften, First Ladies, vorstädtischen Heimen – und trotz der historischen Katastrophen, die manche von ihnen beschwören,

bergen die Zeichnungen insofern Möglichkeiten in sich, als sie energiegeladene Räume besetzen, die von ihrem relativen Nebeneinander profitieren. Denn so wie die Kronleuchter

enthalten sie die Verheißung von Licht. Und

Licht bedeutet für Vogl Hoffnung.

for interior, mental space, so that the piece, like **Rolltreppe**, is a meditation on the workings of film and its capacity to link external and internal, imaginative worlds. **Eine Sekunde** is a representation of a second and, more, an attempt to unpack the phenomenological baggage of a second's lived experience.

Numbers in my Head will consist of at least five drawings. Several are complete. They are **Kaufbeuren, Buchenwald, and Berlin**. In each case Vogl has taken the

numeric populations of a place at a specific time and set out to represent visually the quantitative information.

He works on each one cumulative and methodically, keeping count of every dot he makes. Buchenwald concentration camp incorporates 250,000 dots. The

village of Kaufbeuren 42,832 dots, and Berlin 3,393,933 dots. The drawings

resemble negative images of the night sky. The numbers overwhelm the imagination but the images allow us a

glimpse of what the figures mean. The populations that they symbolize are collective entities, historical

and contemporary. But unlike the types – of generic landscapes, of First Ladies, of suburban homesteads – and despite

the historical catastrophes some of them evoke, the drawings are charged with possibility, occupying energized spaces that gain from their relative juxtaposi-

tion. Like the chandeliers, they enshrine the promise of light. And light, for Vogl, is hope.