

Die Kunst, die Sonne zu manipulieren

Valeria Schulte-Fischedick

The Art of Manipulating the Sun

Als ich Ulrich Vogl 2004 das erste Mal treffe, studiert er gerade in New York bei dem gleichermaßen geist- wie einflussreichen Kunstkritiker Jerry Saltz. Er schenkt mir spontan eine Textsammlung des Autors, in der ich bis heute immer wieder lese. An dem Tag bekommt er zudem einen Studio-besuch von Lynda Benglis. Die Künstlerin wurde durch Latexschüttungen Ende der 1960er Jahre und insbesondere ein in der Kunstzeitschrift *Artforum* abgedrucktes Selbstportrait mit Dildo 1974 bekannt, das die damalige Redaktion des Magazins entzweite. Ich treffe sie ebenfalls in diesen Tagen zu einem Gespräch. Die Begeisterung für diese großartige Künstlerin, deren Energie New York für mindestens ein Jahr mit Strom versorgen könnte, elektrisiert uns gleichermaßen. Nach einem längeren Gang durch den Central Park und anregendem Gespräch stürmen wir unter den kritischen Blicken des Concierge die Toiletten eines direkt am Park gelegenen Luxushotels. Unvergesslich komisch – die Verbindung ist gleich hergestellt. In der nahegelegenen Elizabeth Foundation for the Arts zeigt Vogl zu diesem Zeitpunkt

*When I first met Ulrich Vogl, in 2004, he was studying in New York with the art critic Jerry Saltz. He spontaneously gifted me a collection of texts by the equally witty and influential author, which I still peruse from time to time. That day, Vogl also received a studio visit by Lynda Benglis, an artist who became famous in the late 1960s for her latex pourings, and more particularly for a self-portrait with dildo published in *Artforum* in 1974 that caused controversy among the magazine's editorial staff. I also met with her during my stay. Vogl and I were both electrified by this great artist, whose energy is sufficient to power New York for at least a year. After a long walk through Central Park and a stimulating conversation, we gate-crashed the toilet of a luxury hotel next to the park, ignoring the concierge's critical glance. Unforgettably funny—we bonded instantly. At the nearby Elizabeth Foundation for the Arts, 211 > Vogl was showing *House West* (2004), a cloud-scape with all-American dream houses that were rolling or floating across the room on small skateboard-like platforms—all looking identical, against the backdrop of constantly changing maps of suburbia. I was thrilled, as I have been time and again when looking at Vogl's work.*

161

mit *House West* (2004) ein Wolkengebilde und All-American-Dream-Häuser, die sich auf kleinen Skateboard-ähnlichen Plattformen roll-schwebend durch den Raum bewegen. Austauschbar, mit ständig wechselnden Karten von Suburbia. Ich bin hingerissen, eine Erfahrung, die ich über die Jahre immer wieder beim Anblick von Vogls Arbeiten mache.

Angst vor Gefälligkeit und Schönheit, die aktuell fast tabuisiert und schnell dem Verdacht der Naivität ausgesetzt scheinen, kennt der Künstler nicht. Vielmehr ist Schönheit in all ihren Formen bei ihm Konzept.

Instrumente, die er virtuos und vielfach variiert einsetzt, sind Licht und Projektionen, Sternenhimmel, Teleskope, Linsen, Spiegel und Diskokugeln sowie Gebrauchsgegenstände wie Hamsterräder oder Käfige. Alle diese Objekte entwickeln jeweils ihren ganz eigenen visuellen Sog. Willkommen im Kosmos von Ulrich Vogl.

Vogl (wieder-)verwendet dabei mit Vorliebe und komplett anachronistisch-analog Gegenstände einer vergangenen Ära. Die Aura dieser verlorenen Ästhetik überführt er mit viel Aufwand ins Jetzt. In *O. T.* (2009) < 168 beispielsweise stehen zahlreiche Diaprojektoren aus den 50er bis 90er Jahren nebeneinander auf dem Boden aufgereiht. Ihre Projektion evoziert an der gegenüberliegenden Wand die nächtliche Skyline einer Megastadt. Diese verspielte Illusion entsteht mithilfe einer Alufolie, die mit einer Nadel durchlöchert wurde. Man meint,

Vogl is not afraid of prettiness and beauty— notions that are almost taboo these days and fraught with suspicions of naivety. In fact, beauty in all its forms is the conceptual cornerstone of his work.

Other implements that he uses in virtuoso ways and numerous variations are light and projections, starry skies, telescopes, lenses, mirrors, and disco balls, as well as everyday objects such as hamster wheels or cages. All these objects exert their very own visual attraction. Welcome to Vogl's cosmos.

*In his work, the artist often (re)uses perfectly anachronistic-analogue objects from a bygone era, expertly transposing the aura of their lost aesthetic into the present. In *O. T. (Untitled)* (2009), for instance, slide projectors from the 1950s to the 1990s are lined up on the floor. The image they cast onto the opposite wall is reminiscent of the skyline of a megacity at night. The playful illusion is created with the help of aluminum foil that has been perforated with a needle. It almost feels as if one were able to identify the flickering city lights: New York, Mumbai, Tokyo? The title of the work uses the German abbreviation for "Untitled," appropriating a common practice in the realm of contemporary art but also nodding to mythical city acronyms such as "L.A." or "NYC." The reflection on the floor in turn evokes the sea. In the era of JPGs and Photoshop, this elaborate tinkering with basic special effects is reminiscent of the pre-digital film era incarnated by the Californian Industrial Light & Magic studios: lovingly handmade visual effects.*

The appeal of these "film machines," as the artist calls them, derives from their play with light as

das Flirren über den urbanen Lichtern zu erkennen. New York, Mumbai, Tokio? Der Titel der Arbeit, der die insbesondere in der zeitgenössischen Kunst geläufige Abkürzung O. T. (für „Ohne Titel“) aufgreift, spielt zugleich auf mythische Stadtkürzel wie „L. A.“ oder „NYC“ an. Die Spiegelung am Boden evoziert ein Meer. In Zeiten von JPG und Photoshop erinnert dieses aufwendige Basteln von Effekten an die Zeit vor der Digitalisierung in den kalifornischen Filmstudios von Industrial Light & Magic: Visual Effects mit leidenschaftlichem Handeinsatz.

168

Seine „Filmmaschinen“ (Vogl) beeindrucken in der Lichtgestaltung ebenso wie mit ihrem Vintage-Sound. Der Künstler verwendet gerne wie auch in der Arbeit *Meer (Dia)* (2009) ältere Film- und Diaprojektoren, die vor noch nicht allzu langer Zeit Highend-Technik bedeuteten.

Die Verwendung der Technik geschieht bei Vogl dabei aus nahezu poetischem Antrieb und ist unpräzise, kein Show-off-Gefummel.

Alle Aspekte eines Gerätes beziehungsweise seines Materials werden integriert. So wird das Lüftungsgeräusch, das die Ventilatoren der Projektoren erzeugen, zu einem über der entfernten Stadt liegenden schwirrenden Geräusch: ein wahres Sehnsuchtsbild. Es entsteht ein ganz eigener Film, anders als ursprünglich für diese Technik vorgesehen. Die Arbeiten sind dabei klug und bis ins letzte Detail durchdacht. Nichts wird dem Zufall überlassen, jeder Prozess ist bis ans Ende gedacht und in seinen Möglichkeiten in alle Richtungen tastend erforscht.

well as from their vintage sounds. As in Meer (Dia) (Sea [Slide]) (2009), the artist often uses older film and slide projectors, which not so long ago were synonymous of high-end technology.

Vogl's use of technology is poetic and unpretentious, never fidgety or boastful.

All aspects of a given device or its material are taken into account. The sound produced by the fans in the projectors thus turns into a whirring noise floating over the distant city—a genuine image of longing. The result is a film of its own that runs counter to the original intention of the technology. Vogl's works are clever and planned down to the last detail. Nothing is left to chance, every process has been thought through to the end, all its possibilities explored.

162

One is almost tempted to think that the famous Zero Manifesto (1963) was written specifically for Vogl's work: "Zero is the silence. [...] Zero is round. Zero spins. Zero is the moon. The sun is Zero. [...] The sky above Zero. The night—. [...] Zero is beautiful. dynamo dynamo dynamo. [...] Gold and silver, sound and smoke [...] Zero is Zero."¹ But the appearance of Vogl's art is much more playful than most Zero works—nor does it take itself quite so seriously. It is almost baroque, yet never conceals its conceptual foundations. It does not rely on overpowering or Op Art effects, and it can only sporadically be described as "psychedelic." But it always allows spectators to immerse themselves in a haptic experience.

181 › *Room, shown in 2011 in the Golden Gallery at Charlottenburg Palace in Berlin, consists of a 15 cm convex lens in which the daylight falling in through a window creates constantly changing effects. Again, it is the phenomenon of mirroring and reflection that captures the artist's attention. His work is a subtly ironic pun on a venue that is redolent of another*

Beinahe scheint das *Zero-Manifest* (1963) für diese Arbeiten erdacht: „Zero ist die Stille. [...] Zero ist rund. Zero dreht sich. Zero ist der Mond. Die Sonne ist Zero. [...] Der Himmel über Zero. Die Nacht –. [...] Zero ist schön. dynamo dynamo dynamo. [...] Gold und Silber, Schall und Rauch [...] Zero ist Zero.“¹ Die Anmutung von Vogls Arbeiten ist dabei noch sehr viel verspielter als die der Zero-Arbeiten, sie nehmen sich allerdings nicht so ernst. Sie sind fast barock, wenngleich sie ihren konzeptuellen Unterbau nie verleugnen. Sie arbeiten weniger mit den Mitteln der Überwältigung oder mit Op-Art-Effekten, als „psychedelisch“ lassen sie sich nur in Einzelfällen bezeichnen. Immer aber erlauben sie ein genussvolles Sich-Verlieren und haptisches Erleben.

163

Room (Goldene Galerie, Schloss Charlottenburg, 2011) besteht aus einer im Durchmesser 15 Zentimeter großen konvexen Linse, in der im Laufe des Tages hereinfallendes Licht für sich stetig verändernde Effekte sorgt. Wieder ist es das Phänomen der Spiegelung und Reflexion, dem das Augenmerk des Künstlers gilt. Nicht ganz ohne Ironie nimmt er einen Ort ins Visier, der auch auf einen für elegante Spiegelung schlechthin stehenden Spiegelsaal verweist, den im Schloss von Versailles. Vogl hat das Linsenprinzip auch auf sein Atelier angewandt, mit ähnlich reizvollem Ergebnis.

Während die Linsen zwar mit dem Verlauf von Zeit arbeiten, aber ortsunabhängig vor jedem Fenster aufgestellt werden können, wird das ortsspezifische Moment in einer anderen Serie verstärkt, auch hier ist das Prinzip Zeitbasiertheit: Eine einfache Projektion auf einen Spiegel mit einem Gitter aus Klebestreifen sowie davor arrangierten Ästen wiederum genügt, im Schattenbild ein nahezu romantisches Fenstermotiv

“hall of mirrors” known for elegant reflection—that of Versailles. Vogl has also applied the lens principle to his own studio, with a similarly captivating result.

*While the lenses work with the passage of time and can be installed in front of any window regardless of the location, another of the artist's time-based series puts the emphasis on site-specificity: with a simple projection onto a mirror with a cross taped on it and an arrangement of branches he manages to create the outline of a quasi-romantic window motif, swaying gently in the wind produced by a fan. The plants are sourced from the area around the venue and continuously replaced over the duration of the exhibition. These “windows” are created for a wide variety of locations around the world, each identified in the title of the work: *Window**

047 › *Thessaloniki* (2010/2011), *Window Tel Aviv*
181 (2010/2012), *Window Katowice* (2010/2015),
043 › *Window Seoul* (2018), or the artist's studio.

*In this theatrical installation of the window series, interior and exterior are intertwined to the point of merging into one another. Vogl uses a similar device in *Pool* (2010/2018), which exists in two sizes.*

154

Here, a white rectangular wooden box, a mirror, water, a plant, a fan, and a lamp are all it takes to evoke a swimming pool—a social mark of distinction and a symbol of sun-drenched prosperity.

{1} Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker, „Zero-Manifest“, 1963.

entstehen zu lassen, zart bewegt im Luftstrom eines Ventilators. Die am jeweiligen Ausstellungsort vorgefundenen Zweige werden im Laufe der Ausstellungszeit immer wieder mit frischen Gewächsen ausgetauscht. Solche ‚Fenster‘ entstehen für verschiedenste, über die Welt verteilte Orte, die jeweils im Titel erscheinen, so unter anderem **Fenster Thessaloniki** (2010/2011), **Fenster Tel Aviv** (2010/2012), **Fenster Katowice** (2010/2015), **Fenster Seoul** (2018) oder das Studio des Künstlers selbst.

Innen- und Außenraum werden in dieser bühnenartigen Installation der Fensterreihe zusammengebunden und verschwimmen ineinander. Mit ähnlichen Mitteln operiert Vogl auch bei seiner Arbeit **Pool** (2010/2018), die in zwei Größen existiert.

Es genügen ein eckiger weißer Holzkasten, ein Spiegel, Wasser, eine Pflanze, ein Ventilator und eine Lampe, um einen Swimmingpool aufzurufen, gesellschaftliches Distinktionsmerkmal und Symbol für sonnendurchfluteten Wohlstand.

Als solcher wird er in unendlich vielen Filmen und Kontexten aufgerufen, beinhaltet aber zugleich eine unrühmliche Geschichte der Segregation, der Ausgrenzung der Arbeiterklasse und insbesondere von Schwarzen in den USA. Er ist so nicht selten Ausdruck einer (auch kolonialen) Besitz- und Machtdemonstration. Erst langsam schiebt sich in unsere Wahrnehmung ein Bewusstsein

While this is its function in countless films and contexts, it simultaneously refers to a shameful history of segregation in the USA, the exclusion of the working class and, more particularly, of black people. It is therefore not infrequently the expression of a (colonial) demonstration of wealth and power. These exclusions gradually make their way into the viewer's awareness. In John Updike's novels, the orphaned swimming pool in the context of prosperity becomes a metaphor for dissolving relationships.¹ The water muddies, as it were. Spectators can ponder these issues—or simply and simultaneously admire the play of light reflections on the water.

*Vogl's works function at every scale and in public contexts as well: his monumental **Rheinrad (Rhine Wheel)** (2016), with its near-Wagnerian title, was developed from the small-format work **Film** (2012/2014), which operated with a mere hamster wheel and where only the projection of light onto the slanted rotating wheel evoked the illusion of a film reel. In 2017, the artist combined several of these hamster wheels into the installation **Newsroom**, set in a nightclub-like space within the Kindl brewery in Berlin. The shadows of the spot-lit wheels on the wall and ceiling created an almost psychedelic setting that evoked a both magic and sinister atmosphere.*

*The four-meter-large **Rhine Wheel**, in turn—an official part of the events marking the 600th anniversary of the Council of Constance—hangs on the Constance Rhine Tower, which stands exactly at the Rhine-kilometer zero, where the river becomes navigable—at least according to legend or the corresponding Wikipedia entry. While this work too evokes the mechanism of a "film machine," the absurd size of the **Rhine Wheel** on the medieval tower is also compellingly creepy and reminiscent of fairytales. If Rapunzel were to let down her hair here, it would certainly become entangled in the wheel. Vogl's wheel works, both large and small,*

{1} See John Updike, "The Orphaned Swimming Pool," *The New Yorker*, June 20, 1970.

dieser Ausschlüsse. Bei John Updike wird der verwaiste Swimmingpool im Rahmen dieses Wohlstands zur Metapher einer sich auflösenden Beziehung.² Das Wasser trübt sich gleichsam ein. Man kann sich bei der Betrachtung solchen Gedanken hingeben oder einfach und zugleich das Spiel der Wasserlichtreflexionen bewundern.

Vogls Arbeiten bestehen dabei in jeder Größe und auch im öffentlichen Raum: So entwickelte sich sein monumentales **Rheinrad** (2016) mit wagnerianisch anmutendem Titel aus der kleinformatischen Arbeit **Film** (2012/2014), die noch mit einem Hamster-rad operierte und in der alleine die Lichtprojektion auf das sich drehende querhängte Rad die Illusion eines Filmrades evozierte. 2017 verspannte der Künstler zahlreiche dieser Hamsterräder in einem clubartigen Raum der Kindl-Brauerei in Berlin zu der Arbeit **Newsroom**. Durch die mit Spots angeleuchteten Räder entstanden Projektionen an Wand und Decke, mit denen Vogl eine nahezu psychedelische Inszenierung zwischen Magie und einer gewissen Unheimlichkeit gelang.

Das **Rheinrad** wiederum – offizieller Teil der Veranstaltungen zum 600-jährigen Konstanzer Konziljubiläum – hängt mit vier Metern Durchmesser am Konstanzer Rheintorturm. Dieser steht exakt am Rheinkilometer Null, wo der Rhein schiffbar wird – so zumindest die Legende oder der Wikipedia-Eintrag. Auch in dieser Arbeit wird der Mechanismus einer ‚Filmmaschine‘ aufgerufen, zugleich bekommt die absurde Größe des **Rheinrads** am mittelalterlichen Turm auch etwas faszinierend Gruseliges und Märchenhaftes. Wirft Rapunzel hier ihr Haar herunter, wird es sich schmerzhaft im Rad verfangen. Im großen wie im kleinen Maßstab laden die Radarbeiten die

{2} Siehe John Updike, „Der verwaiste Swimmingpool. Erzählungen“ Rowohlt, Hamburg 1989.

encourage viewers to project their own fantasies and films.

*Vogl obviously loves all things time-based and anachronistic. In the age of Google Earth and Google Maps, he applies his principle of reflection, refraction, and mystification also to maps. In **Alpen – halb restauriert (The Alps—Half Restored)** (2017), all traces of human life—cities, villages and roads—have disappeared from one half of the map. In reality, they were painstakingly covered up by conservator Claartje van Haften using classic painting restoration techniques—an operation that required more than 150 hours of manual work. Here, the destructive traces of humans and the so-called Anthropocene have been cleaned up, leaving only the Earth's surface: Vogl's answer to this new era so fundamentally marked by mankind.*

*In **Entfärbt (Decolorized)** (2018), one part of a map of Norway has been rubbed off. Here, unlike in **Alps—Half Restored**, the artist has worked with quick gestures. To my knowledge, this is the first process-based approach of this kind in Vogl's work. A rag with the rubbed-off green paint hangs laconically on a nail next to the map. The English title sounds almost like "decolonized"—a coincidence? This simple "trick" enables the artist to unsettle our view of the world for a moment and direct our attention towards its essence.*

*In **The Land Beyond the Sea** (2017), a monochrome white map stands out from the white wall.*

The wall en passant turns into the sea, the thrown-on plaster into a detailed map.

It is ultimately left up to the viewer to decide whether Vogl's maps, from which all human traces on this planet have been erased, are utopian or dystopian.

028 ›

082 ›

030 ›

070 ›

036 ›

020 ›

Betrachter*innen ein, ihre jeweils eigenen Fantasien und Filme zu entwickeln.

Der Künstler liebt ganz offensichtlich das Zeitbasierte und Anachronistische. In Zeiten von Google Earth und Google Maps wendet Vogl sein Prinzip der Spiegelung, Brechung und Verrätselung auch auf Landkarten an. In **Alpen – halb restauriert** (2017) sind alle Spuren des Menschen, Städte, Dörfer und Straßenverläufe auf der einen Hälfte verschwunden. Tatsächlich wurden sie von der Restauratorin Claartje van Haaften mit klassischen Gemälderestaurierungstechniken überdeckt. Immerhin 150 Stunden Handarbeit flossen in dieses Werk. Die zerstörerischen Spuren des Menschen und des sogenannten Anthropozän sind hier gleichsam bereinigt, nur die Weltoberfläche ist noch da: Vogls Antwort auf diese neue, fundamental vom Menschen geprägte Erdepoche.

Bei der Arbeit **Entfärbt** (2018) ist ein Teil der zu sehenden Landkarte – es handelt sich um Norwegen – weggerieben. Der Künstler hat hier anders als in **Alpen – halb restauriert** in schneller Geste agiert. Dies ist meines Wissens der erste prozessuale Ansatz dieser Art in seinen Arbeiten. Lakonisch hängt ein Lappen mit der abgeriebenen grünen Farbe an einem Nagel neben der Landkarte.

Der englische Titel klingt hier fast wie „decolonized“. Ein Zufall? Durch diesen einfachen „Kunstgriff“ gelingt es dem Künstler, unsere Sicht auf die Welt einen Moment zu irritieren und auf Wesentliches zu lenken.

In **The Land Beyond the Sea** (2017) erhebt sich eine monochrom weiße Landkarte aus weißer Wand.

*Hollow Flags (2018/2019), a wonderfully delicate installation made of pastel-colored strips of fabric attached to wooden beams, lets the power of attribution and definition associated with national states dissolve into thin air, both formally and through its colors and title (at least that is my reading of it). Nation states here appear as what they really are: constructs based on claims of power and ownership, and ultimately “imagined communities” that ascertain their existence through borders and mechanisms of exclusion.*²

*In Vogl’s studio in Berlin in 2019, I came across a campy-queer tutu-like tulle ball with an object inside, stuck to the wall: **Käscher (Wire Scoop)** encompasses everything that defines Vogl’s art, the enchantment provoked by the simplest of objects, the play with light and shadow, delicate colors bordering on kitsch. I was once again thrilled—or as Vogl put it: I had been “scooped up” [German: gekäscht].*

166

{2} See Benedict Anderson, „Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism“ (London: Verso, 1983).

Die Wand wird dabei en passant zum Meer, hingeschmoddeter Putz zur detaillierten Karte.

Eine Wertung als Utopie oder aber Dystopie, nach der Auslöschung aller menschlichen Spuren auf diesem Planeten, bleibt in diesen Landkartenarbeiten Vogls jedem selbst überlassen.

Auch **Hollow Flags** (2018/2019), eine wunderbar leichtfüßige Installation aus pastellfarbenen, an einem Holzbalken angebrachten Stoffbahnen, löst – so zumindest meine Lesart – die meist für Staaten verwendete Zuschreibbarkeit und Definitionsmacht formal, farblich wie auch im Titel ins Luftige auf. Nationalstaaten erscheinen hier als das, was sie recht eigentlich sind: auf Macht- und Besitzansprüchen basierende Konstrukte und letztendlich „imagined communities“³, die sich durch Grenzen und Ausschlussmechanismen ihrer selbst versichern.

In Vogls Berliner Studio 2019 dann ein campy-queerer Tutu-artiger Tüllwuschel mit Objekt im Inneren, an der Wand klebend: **Käscher** enthält alles, was Vogls Kunst ausmacht, die Verzauberung einfachster Gegenstände, das Spiel mit Licht und Schatten, zarte, nahe am Kitschigen operierende Farben. Ich bin ein weiteres Mal hingerissen – Vogl sagt: „gekäscht“.

167

{3} Siehe Benedict Anderson, „Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism“, Verso, London 1983.



O. T.

O. T. (Untitled)

2010

Diaprojektoren › Dias mit
Alufolie | Slide projec-
tors › slides with tinfoil
› 3,4 × 1,8 m › Version 1 / 3

↳ Das leise Rauschen der Ventilatoren der Diaprojektoren erinnert an
die entfernten Geräusche einer Stadt.

*The whirring sound of the fans in the slide projectors is reminiscent of
distant city sounds.*