

sculpture
~~a picture book~~

Michael Kos

very dangerous to stitch

wenn du einen Stein vernähst und

SCHLEBRÜGGE.EDITOR

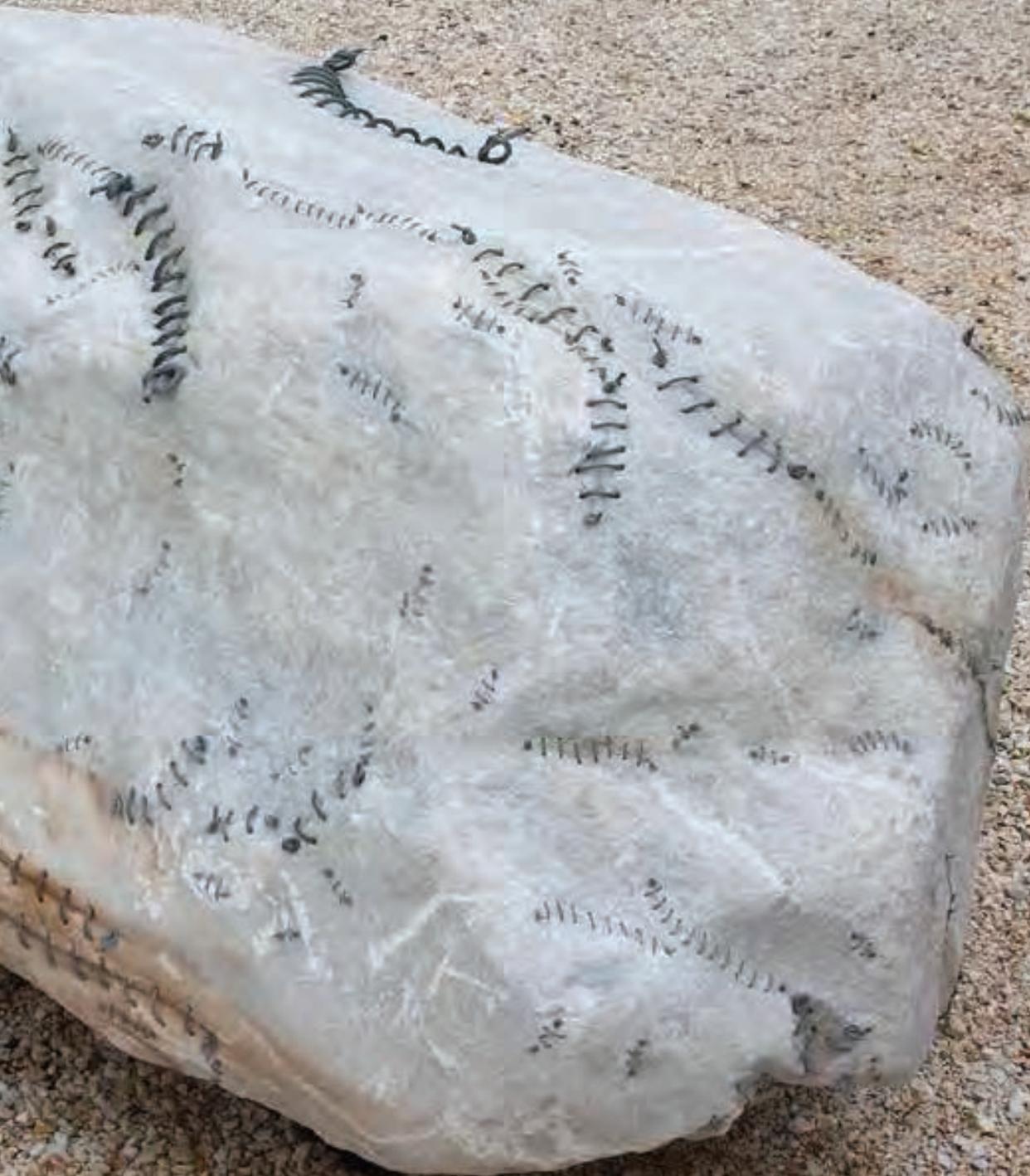
VERNÄHUNG / STITCHWORK

2005

Marmorfindling 4,5 ton
vernäht mit Stahlseilen

4,5-ton erratic boulder, marble
stitched with steel wires





WAS IST EINE SKULPTUR?

Es sind außergewöhnliche Objekte, mit denen uns Michael Kos konfrontiert. Kann man diese sonderbar vernähten, verletzt anmutenden Steine eigentlich als Skulpturen bezeichnen? Oder spielt der Künstler gerade mit diesem Gattungsbegriff, lässt ihn in einem neuen, bisher kaum durchleuchteten Blickwinkel erscheinen? Um das zu beantworten, muss einer grundsätzlicheren Frage Raum gegeben werden: Was ist überhaupt eine Skulptur?

Wenn in der postmodernen Kunstpraxis von Skulpturen die Rede ist, scheint oft ungeklärt, was darunter nun genau verstanden wird. Der traditionelle Gattungsbegriff bezeichnet ein körperbildendes Werk mit den spezifischen Merkmalen der Dreidimensionalität, der Positionierung im Raum und der haptischen Erfahrbarkeit. Doch im 20. Jahrhundert wird der traditionelle Skulpturbegriff von künstlerischer Seite aufgebrochen und entscheidend erweitert. War die Skulptur Jahrhunderte lang Abbild der menschlichen Gestalt, so wendet sie sich am Beginn des 20. Jahrhunderts vom Prinzip des Figuralen ab. In dieser Zeit beginnt einerseits der Prozess der Abstraktion, der Zertrümmerung der Gegenstandswelt in der abstrakten Malerei und Skulptur, andererseits kommt es mit dem Einzug gerade dieser Gegenstandswelt in die Kunst zu einer bis dahin nicht da gewesenen Vergegenständlichung der Skulptur (Stichwort *readymade*).

„Es ist die unbekannte Größe, von der ich ausgehen und zu der ich gelangen will.“¹ Mit diesem Statement über das Material-Experiment erschließt die Künstlerin Eva Hesse 1968 neue Wege in der Skulptur. Die für die Skulptur zur Verfügung stehenden und benutzten Materialien und Medien erweitern sich in dieser Zeit radikal: Verwendet werden oft unkonventionelle, ‚kunstfremde‘ Materialien, etwa Kunststoffe, Industrieprodukte und Gummi, aber auch Alltagsobjekte, wie Kleidung oder gar Spielzeug, finden ihren skulpturalen Gebrauch und machen ganz neue technische Kenntnisse erforderlich. Künstlerinnen und Künstler experimentieren mit unterschiedlichen Material- und Aggregatzuständen, sie beginnen, den traditionellen Skulpturenbegriff um die zeitliche Dimension zu erweitern und sich für das Sichtbarmachen des künstlerischen Prozesses sowie die dabei wirkenden Energien zu interessieren. Seit den 1960er Jahren dominieren multimediale Formen der Skulptur wie Performances, Installationen und Environments die Entwicklung der Skulptur. Aus Assemblagen und Akkumulationen entwickeln sich große, raumgreifende Installationen, die sich aller Medien bedienen, von der Malerei bis zum Film, vom Text bis zum Objekt. Anweisungen an das Publikum laden zur Partizipation ein, bisweilen werden erst mit der Konstruktion oder Bedienung der Objekte diese zu Kunstwerken. Manche konzeptionellen Ansätze gehen noch weiter: Eine Skulptur kann eine rein sprachliche Äußerung sein, ein Text an der Wand oder eine Anweisung. Sie kann ein Fotodokument sein, eine Installation oder eine Handlung, eine soziale Plastik, ein sozialer Prozess.²

¹ Eva Hesse zit. nach: Judith P. Fischer, *different.ways.2.SCULPTURES*, Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien und Klagenfurt 2009, S. 3.

² Einige Passagen sind an einen sehr informativen Aufsatz von Peter Weibel angelehnt. Für Weibel sind „Skulptur, Objekt, Medieninstallation, Handlung“ die vier großen Metamorphosen der Skulptur im 20. Jahrhundert. Peter Weibel, *Die Skulptur im 20. Jahrhundert. Zwischen Abstraktion, Gegenstand und Handlung*, in: Österreichischer Skulpturenpark Privatstiftung (Hg.), *Garten der Kunst. Österreichischer Skulpturenpark, Ostfildern 2006*, S. 13-26.

WHAT IS A SCULPTURE?

The objects with which Michael Kos confronts us are extraordinary. Can these oddly sewn, apparently wounded stones really be called sculpture? Or is the artist playing with the overall notion in order to bring out a new, rarely illuminated aspect? To answer that, a more fundamental question must be put forward: what exactly is a sculpture?

In postmodern art, whenever the topic turns to sculpture, what exactly is meant by the term is often not clear. The term traditionally is used to denote a three-dimensional work representing a body; its specific characteristics are a three-dimensional form, a positioning within a space, and the ability to be perceived haptically. However, during the 20th century, artists broke out of the traditional concept of sculpture and greatly expanded it. Whereas for centuries, sculpture served as a likeness of the human body, it turned away from the principle of figure representation at the start of the 20th century. The process of abstraction, a fragmentation of the world of objects, began in abstract painting and sculpture on one hand, and on the other, art made an unprecedented entry into this world of objects and an objectification of sculpture (key word: *readymade*).

“It is the unknown dimension that I want to start with and that I want to get to.”¹ With her 1968 declaration on experimentation with materials, artist Eva Hesse opened up new approaches to sculpture. During that time, the range of materials and media employed in sculpture expanded radically. Unconventional, ‚non-artistic‘ materials, such as plastic, industrial products, and rubber, as well as everyday objects like clothes or even toys, were taken into sculptural practice and made knowledge of new techniques necessary. Artists experimented with different materials and states of matter; they began to enlarge upon the traditional notion of sculpture within the temporal dimension, and to interest themselves in the visualization of the artistic process, as well as the energies involved. Since the 1960s, new forms of multimedia sculpture such as performance art, installations, and environments have dominated its development. Assemblages and collections are incorporated into large-scale installations that make use of all types of media, from painting to film, from texts to objects. Instructions are given to the public, inviting its participation in making the objects, or in operating them, in order to make them into works of art. Some conceptual approaches go even further: a sculpture may be a purely linguistic expression, a text on the wall, or a declaration. It may be a photo documentation, an installation, or an action, social sculpture, or social process.²

THE ESSENCE OF STONE

The vast range of materials, shapes, techniques, and also theoretical approaches and concepts that emerge under the rubric of *sculpture* in contemporary art raise the question of how much room remains for such ‚traditional‘ materials as bronze, wood, or marble. Is carving wood or stone too indebted to the academic tradition? Has it lost touch with contemporary art making and its expanded concept of sculpture, or can

¹ Eva Hesse, quoted by Judith P. Fischer, *different.ways.2.SCULPTURES*, exhibition catalog, Künstlerhaus Wien and Klagenfurt 2009, p. 3.

² A few passages rely on a very informative essay by Peter Weibel. For Weibel, “Sculptures, objects, media installations, and actions” are the four great transformations of sculpture in the 20th century. Peter Weibel, *Die Skulptur im 20. Jahrhundert. Zwischen Abstraktion, Gegenstand und Handlung*, in: *Garten der Kunst. Österreichischer Skulpturenpark, Österreichischer Skulpturenpark Privatstiftung, Ostfildern 2006*, pp. 13-26.

DAS WESEN DES STEINES

Das enorme Angebot an Werkstoffen, Formen, Techniken aber auch theoretischen Ansätzen und Konzepten, das in der zeitgenössischen Kunst unter dem Begriff *Skulptur* in Erscheinung tritt, wirft die Frage auf, inwieweit in diesem Kontext noch Platz für die ‚traditionellen‘ Materialien wie Bronze, Holz oder Marmor besteht. Ist die Holz- oder Steinbildhauerei zu sehr einer akademischen Tradition verpflichtet? Hat sie den Anschluss an die zeitgenössische Kunstpraxis mit ihrem erweiterten Skulpturenbegriff verpasst oder kann sie diesem womöglich gar nicht Folge leisten? Es mag solche Fälle geben, gleichzeitig führen uns aber Künstler wie Michael Kos eindrucksvoll vor Augen, dass in der Steinbildhauerei noch lange nicht alle technischen wie kreativen Möglichkeiten ausgeschöpft sind. Im Gegenteil. In seinen *Vernähungen* hinterfragt Kos den Marmor als Werkstoff der Kunst und erkundet dessen Materialität auf raffinierte Art und Weise. Sucht der Bildhauer normalerweise nach einem ‚gesunden‘ Stück Stein, möglichst rein, makellos und unversehrt, sind es bei Kos gerade ‚verletzte‘ Gesteinsbrocken, die den Ausgangspunkt seiner Arbeit bilden. Der Künstler wählt unvollkommene Marmorsteine aus, beschädigte Blöcke, Findlinge mit Rissen und Narben, und vernäht ihre Wunden mit einer dicken schwarzen oder roten Gummischnur, bisweilen auch mit Niro-Seilen. Das verstärkt einerseits die Verletzungen, andererseits erfährt der Stein dadurch eine wundersame Verwandlung zum fragilen Kunstobjekt, das seine haptisch wie sinnliche Qualität gerade aus dem Kontrast zwischen hartem Stein und stofflich anmutenden Schnüren erfährt.

Kos möchte nichts Verborgenes aus dem Inneren des Steines herausholen (im Sinne des bekannten Ausspruchs Michelangelos, die Skulptur sei schon da, man müsse sie nur erkennen und freilegen), sondern vielmehr dessen Wesen ergründen. „Einen Stein zu vernähen bedeutet, einen Stein zu sehen“, so der Künstler, „seine Prozesshaftigkeit, seine Zeitlichkeit, seine Intimität, ja, sein Sein.“ Den Stein als eine abgeschlossene Entität zu betrachten, als eine Ganzheit, die ‚einen Hauch von Ewigkeit‘ versprache, lehnt Kos ab: „Der Gedanke seiner zeitlosen Materialität erweist sich als Illusion.“ Nichts ist von Dauer. Auch das Gebirgsmassiv, der Berg, der Fels sind der Vergänglichkeit ausgesetzt. Gesteinsbrocken brechen ab, Steine bekommen Risse und werden, von Erosion zermahlen, zu Kieseln und Sand. An die Stelle des auratischen Marmorsteines, in der Bildhauerei der Antike und Renaissance Sinnbild von Einheit und Vollkommenheit, treten bei Kos „arme Steine“ (siehe seine Installation *How to stitch a stone*). Es sind Findlinge und bildhauerisches Abfallmaterial wie z. B. rissige Quader, beschädigt und ohne besonderer Wertigkeit. Durch die neuartige künstlerische Verwendung des Steines ändert sich die Wahrnehmung seiner Materialität. Denn gerade durch die *Vernähungen* verliert er seine massive Gestalt, erscheint brüchig und vergänglich. Notdürftig mit Fäden zusammengehalten, einer Sisyphusarbeit gleich, wird er früher oder später auseinander bröckeln, sein Zerfall ist unaufhaltbar. Der Stein wird nicht geheilt, die Verletzungen bleiben. Doch nun erst können wir sie erkennen. Natürlich ist es eine Illusion, ‚verletzte‘ Steine zu vernähen. Das weiß auch Kos. Die Naht überliste unsere Vorstellung nur, „weil das Auge nicht unter die dichte Oberfläche blicken kann.“ Doch hat nicht gerade der Künstler die Macht und das Privileg, sich seine Welt zu imaginieren, in der eigene Gesetze und Regeln gelten? Eine Welt, die aber auch zurückstrahlt auf unser Leben, auf unsere Existenz? Künstler sind Illusionisten, Magier, Weltenerfinder. Spannend für den Betrachter wird es besonders dann, wenn diese Welt so glaubhaft erscheint wie bei Kos' *Vernähungen*.

it perhaps not even keep up? Such instances occur, but at the same time artists like Michael Kos impressively demonstrate to us that sculpture has by no means exhausted all of its technical or creative possibilities. On the contrary. With his *Stitches* work, Kos questions marble's potential as a substance for making art and explores its materiality in a refined way. Normally, a sculptor looks for a ‚healthy‘ piece of stone that's as pure, pristine, and unblemished as possible, but for Kos, it's the ‚wounded‘ chunks of rock that serve as the starting point. The artist selects imperfect pieces of marble, damaged blocks, irregular fragments with cracks and scars, and stitches their wounds with thick string made of black or red rubber, or sometimes stainless steel cable. On one hand, this reinforces the idea of wounds, and at the same time, the stone is miraculously transformed into a precious object of art whose haptic and sensory qualities arise directly from the contrast between the hard stone and textile-like strings.

Kos does not want to retrieve something hidden from the interior of the stone (in the sense of Michelangelo's famous dictum that the sculpture is already there, one has only to recognize it and lay it bare), but rather penetrate its essence. „To sew up a stone means to see a stone,“ says the artist, „Its processuality, its temporality, its intimacy; yes, its being.“ Kos refuses to regard the stone as a closed entity, a single whole that promises ‚a breath of eternity‘. „The idea of its materiality being timeless proves to be illusion.“ Nothing is permanent. Even the mountain range, a mountain, the rocks, are subject to transience. Boulders break off, stones crack and are worn away by erosion, becoming gravel and sand. „Lowly stones“ take the place of the auratic marble block, symbol of unity and perfection in the sculpture of antiquity and the Renaissance (see his installation, *How to Stitch a Stone*). They are erratic boulders and sculptural fragments such as cracked blocks, damaged and of no special value.

Through this innovative artistic use of the stone, the perception of its materiality changes. The stitches cause it to lose its massive form and appear fragile and perishable. Barely held together with threads, like a Sisyphean effort, it will break apart sooner or later; its decay cannot be stopped. The stone will never heal, the wounds will remain – only now we can recognize them.

Of course, it's an illusion to stitch up ‚injured‘ stones. Kos knows this. The seam only outwits our imagination „because the eye cannot see beneath the dense surface.“ But doesn't an artist have the power and the privilege to imagine a world of his own, governed by his own laws and rules? A world that also reflects upon our lives, upon our existence? Artists are illusionists, magicians, and world explorers. For the viewer, it's especially exciting when that world appears so very believable, as with Kos' *Stitches*.

Günther Oberhollenzer

VERNÄHUNGEN

2009-2011

Marmorfindlinge 50 - 800 kg

vernäht / verspiegelt



STITCHES

2009-2011

50 - 800 kg erratic boulders, marble
stitched, metallized



DIE EINFACHHEIT DER FORM

„In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt.“ Ein wunderbarer Satz von Friedrich Schiller und wohl auch zutreffend auf die minimalistisch-präzise Formensprache der Laibskulpturen von Michael Kos. Die Gestalt der Scheibe nimmt eine zentrale Rolle in seinem bildhauerischen Werk ein: „Es ist vor allem die Grundform des runden Brotlaibs, die diese Skulpturen inspiriert hatte“, so der Künstler. In handwerklicher Perfektion entstehen linsenförmige Steinskulpturen, Scheiben und Kreisel. Letztere sind bisweilen auch aus Holz und werden von Kos als *MEMO* bezeichnet, da er sie als Erinnerungsfragmente von Kinderspielzeug und Maschinenteilen versteht.

Dem Künstler gelingt es, der Schwere des Materials mit großer Leichtigkeit zu begegnen, die Reduktion auf klare, einfache Formen (neben der Scheibe und dem Kreisel findet sich auch der Kubus) lässt keine spielerische Detailverliebtheit zu. Im Kontrast zwischen der meist glänzenden Marmoroberfläche und den widerspenstigen Borsten überzeugen die Arbeiten durch haptische Präsenz und klare Eleganz.

Günther Oberhollenzer



BORSTENLAIBE / BRISTLED LOAVES

2007 / 2008

Marmor $\varnothing = 70$ cm, Besenborsten, Aluminiumsockel
marble, broom bristles, aluminum bases







THE SIMPLICITY OF FORM

"In a truly beautiful work of art, the content should do nothing, and the form everything; for the form affects all of a man, while by contrast, the content affects only certain strengths." This wonderful statement by Friedrich Schiller also aptly applies to the minimalistic, precise formal language of Michael Kos' sculpted loaves. The shape of the slice takes on a key role in his sculptural piece. "The basic form of a round loaf of bread was the main source of inspiration for these sculptures," says the artist. Perfectly handcrafted lens-like sculpted stone discs and rotors take shape. Some of the latter are made of wood, dubbed *MEMO* by Kos, who sees them as memory shards of childhood toys and machine parts.

The artist succeeds in handling the weight of the material with great ease, avoiding any playful tendencies for detail by reducing it down to clear, simple shapes (in addition to the disc and rotor there is also a cube). Through their haptic presence and clear elegance, the works of art form an appealing contrast between the mostly polished surfaces of the marble and the unruly bristles.

Günther Oberhollenzer

BORSTENLAIB / BRISTLED LOAF

2004 / 2005

Marmor \varnothing = 110 cm, Besenborsten
marble, broom bristles

Sammlung Museum Essl
Museum Essl Collection

DER GEGENSATZ DES MATERIALS

Wie bereits bei den *Vernähungen* deutlich geworden, wendet sich Kos gegen eine konservative Rezeptionsgewohnheit von Steinskulpturen. Seine Arbeiten haben kaum etwas mit einer herkömmlichen Skulptur gemein. Waren es bei den *Vernähungen* Gummischnüre und Seile, sind es bei den *Laiben* und *Boxen* nun Reisigborsten, die in einen spannungsgeladenen Antagonismus zu dem – hier nun glatt polierten – Marmor treten. Gegensätzliche, in der Kunst bisher kaum kombinierte Materialien ziehen sich in Kos' Arbeiten an. Der Künstler kennt die Kunstgeschichte und auch die Fallen, in die gerade auch der Bildhauer tappen kann: „Die Borsten nehmen dem Stein ein bisschen von seinem Pathos.“ Doch sie gehen keine Symbiose ein, Reisig wie Marmor behalten ihre Eigenständigkeit. Die Kunsthistorikerin Silvie Aigner spricht in diesem Zusammenhang sehr treffend von einer „additiven Steinskulptur“¹. Die Grenzen zwischen Skulptur und Plastik verschwimmen. Eine Plastik wird, so ihre Definition, in einem additiven Verfahren geschaffen, also aus bestimmten Materialien zusammengesetzt oder durch Gussformen modelliert. Das Material ist auf gewisse Weise formbar. Im Gegensatz dazu wird die (herkömmliche) Skulptur aus einem bereits bestehenden Material herausgearbeitet. Kos arbeitet eine Form aus dem Stein und ergänzt additiv Materialien wie Reisigborsten, Gummi und Metall.

Gleichzeitig ist die Arbeit an und mit dem Material von entscheidender Bedeutung. In dieser Hinsicht ist Michael Kos ein ‚traditioneller‘ Bildhauer. Künstlerisches Konzept und persönliche Umsetzung sind untrennbar miteinander verbunden, Fertigung in einem Steinmetzbetrieb oder gar mit der Fräse kommt für ihn nur in Ausnahmefällen in Betracht. Er ist es selbst, der in Schwerarbeit die Formen schneidet, die Oberflächen rundet und die Kanten glatt schleift. Dabei kann sich auch Kos nicht ganz der auratischen Versuchung des Materials und seines Oberflächenglanzes entziehen. Und das ist gut so.

Günther Oberhollenzer

¹ Silvie Aigner, in: *Wiedergutmachungen*, Werkkatalog Michael Kos, Wien 2005, S. 3





BERLIN BOX

2003, 140 x 100 x 140 cm
geteilte Granit-Grabplatte, Sandstein, Stahlkatafalke
original Bronze-Lettern, umgestellt zu:
Berlin / Ost / Freier Fall 1989
split granite tomb plate, sandstone, steel catafalque
original bronze letters, replaced with:
Berlin / East / Free Fall 1989

Abb./photo: Ausstellung/exhibition *City Stones Park*, Wrocław, PL, 2011





MEMO

Kunst am Berg, Zell am See 2001 / 2002

∅ = 310 cm

Holzschindeln, lackiertes Stahlrohr

wooden shingles, painted steel tube

MATERIAL DICHOTOMY

As already made clear by the *Stitches*, Kos turns away from the typical conservative reception of stone sculpture. His work hardly has anything in common with conventional sculpture. Whereas in *Stitches* it was rubber cord and cable, in *Loaves* and *Boxes* the bristles of brushwood engage the marble in this piece, here polished smooth, in tension-laden antagonism. In Kos' work, contrasting materials that are rarely combined in art attract one another. The artist knows art history and the traps into which the sculptor may fall: "The bristles detract from the stone's pathos a bit." Yet they do not enter into a symbiosis; the twigs and marble alike retain their independence. Art historian Silvie Aigner very aptly refers to an "additive stone sculpture" in this regard.¹ The lines between sculptural works and conventional sculpture become blurred. According to her definition, a work of sculpture is created through an additive process, composing it with certain materials, or modeling it by casting a mold. The materials may be formed in some way. In contrast, (conventional) sculpture is worked from an existing material. Kos' method is to work one form in stone, and supplement it with additive materials like the twigs of underbrush or rubber and metal.

At the same time, working on and with the material is decisive. In this sense, Michael Kos is a 'traditional' sculptor. Artistic concept and personal engagement are joined together inseparably. Very rarely will he ever consider fabrication in a stonemason's shop or even using a milling machine. He does the hard work of cutting the shapes, rounding the surfaces, and smoothing the edges himself. In the process, Kos cannot completely withdraw from the auratic temptation of the material and its shiny surface – and that's a good thing.

Günther Oberhollenzer

¹ Silvie Aigner, in: *Wiedergutmachungen*, Catalog, Michael Kos, Wien 2005, p. 3

PUBLIC SPACE

„Die Skulptur wartet auf die Intuition, die Subjektivität und die Willkür des schöpferischen Betrachters, der eingeladen ist, ihre Vakanz auszufüllen, als sei zu glauben, alles hänge von uns ab, wir seien alles und sie sei nichts. Still, nicht autoritär, ohne anekdotisches Geschwätz und ohne Aufforderung, ist dieses Werk dem betrachtenden Subjekt offen, das es offenbaren wird.“ (Rémy Zaugg, *Die List der Unschuld. Das Wahrnehmen einer Skulptur*, 1982)

Den öffentlichen Raum für ein zeitgenössisches Kunstprojekt zu wählen ist immer eine besondere Herausforderung. Viele Menschen kommen hier das erste Mal mit Gegenwartskunst in Kontakt. Die skulpturalen oder installativen Arbeiten wenden sich also nicht in erster Linie an ein Publikum, das mit einem zeitgenössischen Kunstdiskurs vertraut ist. Es ist unbestritten ein großer Unterschied, ob Kunst in einer Galerie bzw. im Museum oder im öffentlichen Raum gezeigt wird. Eine Galerie oder ein Museum für Gegenwartskunst sind klar definierte, hermetisch ausgerichtete Räume, die der kunstinteressierte Betrachter bewusst aufsucht. Er weiß, was ihn erwartet. Er hat die Möglichkeit, sich auf die Ausstellungen vorzubereiten, er kann vor Ort ein Vermittlungsprogramm in Anspruch nehmen oder sich nach dem Besuch anhand eines Ausstellungskataloges in die Materie vertiefen. Wenn hingegen zeitgenössische Kunstwerke im öffentlichen Raum ausgestellt werden, erscheinen sie in der alltäglichen Lebenswelt der Menschen, in einem ungewohnten, nicht als Kunstraum definierten Umfeld, und eine viel größere Bevölkerungsgruppe kommt mit ihnen – oft auch ungewollt – in Berührung. Das kann bei manchen Betrachtern Neugierde und auch Interesse wecken, bei anderen aber auch Verstörung auslösen oder zu aggressiven Reaktionen führen. Daneben ist die Wahrnehmung von Kunst im öffentlichen Raum vielen Einflüssen und Interessen ausgesetzt, seitens der Politik und Interessenvertretungen, der Medien oder des Tourismus. Die Autonomie und Freiheit der Kunst muss, auch gegen vorgefasste Meinungen, immer wieder erkämpft werden. Michael Kos ist ein Künstler, der mit seinen Skulpturen und Installationen den öffentlichen Raum nicht scheut. Im Gegenteil. Es scheint fast so, als begehrten seine Arbeiten einen breiten Dialog, vielleicht auch manch fruchtbaren Konflikt im sogenannten „public space“.

Die Beschäftigung des Künstlers mit Kunst hat, ebenso wie die Erfahrung des Kunstbetrachters, nicht in einer geschützten Werkstatt zu passieren, sie soll auch nicht nur einigen wenigen Menschen vorbehalten sein. Museen, Kunsthallen oder Galerien sind bedeutende Orte der Kunst, aber es ist auch von entscheidender Bedeutung, dass die Kunst immer wieder diesen vorgegebenen institutionalisierten Rahmen verlässt und sich zu den Menschen hinaus begibt. Kunst im öffentlichen Raum hat es schon immer gegeben. Doch entgegen der aus der Vergangenheit bekannten, bisweilen bis in die Gegenwart verwendeten Muster – nämlich vor allem Monumente, Denkmäler oder Büsten aller Art – setzen sich Künstlerinnen und Künstler wie Kos heute mit neuen Themenfeldern auseinander. Diese sind durch ein hohes Maß an Flexibilität ausgezeichnet, durch ein Aufgeben des elitären Kunstbegriffes ebenso wie durch die Einsicht, dass es nicht genügt, Skulpturen aus dem Atelier in den Freiraum zu stellen. Die Erweiterung des Skulpturenbegriffes in den letzten Jahrzehnten erschließt dem Medium neue Handlungsräume, Repräsentationsformen und zeitspezifische Ausformungen. „Offensichtlich manifestiert sich hier Skepsis gegenüber einem als hermetisch empfundenen, introvertierten Werkbegriff, den die ausschließlich für den von der

Public Space

“The sculpture awaits the intuition, the subjectivity, and the whim of the creative observer, who is invited to fill its void, as if to say, everything depends on us, we are everything and it is nothing. Quiet, not authoritarian, without anecdotal nonsense and without prompting, this work is open to the observing subject who will reveal it.” (Rémy Zaugg, *Die List der Unschuld. Das Wahrnehmen einer Skulptur*, 1982)

Choose a public space for the site of a contemporary work of art is always a special challenge. It is a place where many people will come into contact with contemporary art for the first time. The sculptural works or installations are therefore not primarily oriented to a public acquainted with the contemporary art discourse. There is undisputedly a great difference between art shown in a gallery or museum, versus art in a public space. Galleries or museums of contemporary art are clearly defined, hermetically organized spaces deliberately visited by a public interested in viewing art. Such observers know what awaits them. They have the opportunity to prepare themselves for exhibitions; they can take advantage of a special museum program or can use the exhibition catalog to delve deeper into the material after the visit. On the other hand, when contemporary works of art are displayed in public space, they enter people's everyday world. They appear in a context that is unfamiliar and not defined as a space for art, with a much larger demographic coming into contact with them – often involuntarily. For some, this can awaken curiosity and even interest; for others, however, it can trigger disturbing irritations or lead to aggressive reactions. At the same time, the perception of art in public space is subject to many influences and interests, whether through politics and advocacy groups, through the media, or even tourism. The battle for the autonomy and freedom of art is an ongoing one, up against pre-defined expressions of opinion. Michael Kos is an artist unafraid of placing his sculptures and installations in public space. On the contrary. It's almost as if his projects long for open dialogue, perhaps even a few fruitful conflicts, within public space.

The artist's study of art, as well as the viewer's experience of art, does not have to take place in a protected studio, and it shouldn't be reserved only for a select few. Museums, art galleries, and private galleries are meaningful sites of art, but it is also crucial that art leaves this prescribed institutional framework and goes out to meet the people. There has always been art in public space. But contrary to known historic patterns, some of which continue to be used in the present – especially in regard to monuments, memorials, and busts – artists like Kos are now addressing new kinds of themes. They are characterized by a high degree of flexibility, a departure from the elitist notion of art, and the realization that it is not enough to simply take a sculpture out of the studio and place it in an open space. The expansion of the overall notion of sculpture in recent decades has opened the medium up to encompass new action spaces, modes of representation, and temporally specific formations. “Obviously, there is skepticism about a concept perceived to be hermetic and introverted, that embodies the ‘autonomous sculpture’ created exclusively for the museum exhibition space, divorced from the outside world,” stresses Ute Riese. “This new understanding of the artistic role is expressed through the inclusion of public space, confrontation with modern urbanity (urban spaces, open spaces, and marginal interstitial spaces), as well as the staging of situational communication models and

Außenwelt getrennten, musealen Ausstellungsraum geschaffene ‚autonome Skulptur‘ verkörpert“, betont etwa Ute Riese. „Ein neues Rollenverständnis des Künstlers äußert sich sowohl im Einbezug des öffentlichen Raumes, der Auseinandersetzung mit moderner Urbanität (Stadträumen, exponierten Orten, marginalen Nebenschauplätzen), wie ebenso der Inszenierung exemplarischer Kommunikationssituationen und dem Einbezug breiterer Adressatenschichten, die über das spezielle Kunstpublikum hinausgehen.“¹

Deutlich wird somit immer mehr ein Bedürfnis, tradierte Ausstellungs- und Vermarktungsmechanismen aufzubrechen oder neu zu öffnen. Das schließt den Wunsch nach mehr sozialer Einbindung der Kunstwerke und gesellschaftlicher Intervention mit künstlerischen Mitteln mit ein. Dabei muss sich der Künstler des jeweils besonderen Ortes bewusst sein. Sensibilität und Gespür in der Umsetzung und Vermittlung sind unabdingbar. Beeindruckend gelungen ist das Michael Kos mit der Arbeit *Le Jeu du Saint* (2012) für den Garten der Wohnwelt St. Antonius in Spittal an der Drau. Kos reagiert auf das Haus und seine Bewohner, der Kugelbogen sowie die im Gelände verteilten Marmorkugeln binden diese Menschen mit besonderen Bedürfnissen einfühlsam mit ein. Die Kunstwerke wirken nicht wie Fremdkörper oder von oben oktroyiert, stimmig und unaufdringlich erscheinen sie vielmehr wie ein immer schon dagewesener Teil dieser besonderen Lebenswelt.

Im öffentlichen Raum neue künstlerische Wege zu gehen scheint Kos ein Anliegen zu sein. Aber vor allem macht es ihm auch ungeheuren Spaß, abseits von ‚Repräsentationskunst‘ Menschen mit außergewöhnlichen Arbeiten und Projekten zu irritieren oder zum Nachdenken zu bringen. Wenn etwa Landeshauptmann Erwin Pröll in einem Brief aufgefordert wird, im Zuge der Eröffnung einer Installation namens *jung.FERNSPRUNG* (2009) auf der Staatzer Klippe von einem 5-m-Sprungbrett einen Sprung in den Abgrund zu wagen, ist das wahrlich ein wagemutiges Unterfangen – gleichzeitig aber ziemlich witzig und voller Ironie. *jung.FERNSPRUNG* war auch ein Sprachspiel, das den „Anfang einer örtlichen Surrealisierung“ markierte, so der Künstler.

Noch hintergründiger und wohl auch bitterer war der Humor bei dem Kunstprojekt *Busy Bank* auf der Schmittenhöhe in Zell am See (2009/2010). Ein temporäres Werk im wahrsten Sinne des Wortes, handelte es sich doch um eine Kunstintervention rund um ein Bankgebäude aus Eis und Schnee. Zusammen mit seinen Künstlerfreunden Michael Printschler und Max Seibald installierte Neobankdirektor Michael Kos ein beängstigend nahe an der Realität angesiedeltes Bankenmodell, dem natürlich das Wohl der Kunden und eine möglichst hohe Rendite ein großes Anliegen sind. Konsequenter wurden alle Register einer investitorientierten Bank durchgespielt – inklusive der sensationellen Wertanlage Frozen Chips. Mit dem Frühling und dem Schmelzen des Schnees war der Spuk vorüber...

Viele Projekte von Michael Kos charakterisiert eine ganz direkte Begriffsverwendung: Wort, Sprache und Begrifflichkeit bilden eine inhaltliche wie konzeptionelle Klammer in seiner skulpturalen Arbeit. Das Wort konditioniert seine Werke und umgekehrt. „Ich sehe bei all diesen Arbeiten ein ähnliches Weben am Konzept, das nebst material-, orts- und situationsspezifischen Fragen vor allem durch Sprachlichkeit initiiert wird“, erzählt der Künstler.

¹ Ute Riese, *Skulptur 2000*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Wilhelmshaven, Wilhelmshaven 2000, S. 4.

the inclusion of broader audiences that extend beyond the specialized artistic public.”¹

This makes the need to break away from traditional mechanisms of exhibiting and marketing clear, as well as the need to open up new ones. It encompasses the desire for a greater social integration of works of art and the use of art as a means of social intervention. For this, the artist must be conscious of the specific place in question. Sensitivity and finesse are essential to execution and mediation. Michael Kos’ 2012 work *Le Jeu du Saint* for the grounds of the St. Anthony Living Community in Spittal an der Drau is an impressive achievement. Kos responded to the building and its residents with special needs by empathetically creating a bonding experience with the arc of spheres and marble balls distributed on the grounds. The works of art seem neither like foreign objects nor deposited from above, but are instead coherent and unobtrusive, parts of this special environment that seem to have always been there.

It seems that breaking new ground in public art is very important to Kos. But above all, he has a lot of fun going beyond ‚representational art‘ and creating unusual pieces and projects that provoke people and make them think. For instance, it is truly a bold proposition – and at the same time quite funny and full of irony – to send a letter to Governor Erwin Pröll inviting him to jump off a five-meter-long diving board into an abyss at the opening of a 2009 installation named *jung.FERNSPRUNG* at the cliff in Staatz. *jung.FERNSPRUNG* (Maiden’s Leap) was also a word game that marked the “beginning of a surrealization of place,” according to the artist.

The humor underlying the *Busy Bank* project on Schmittenhöhe in Zell am See (2009/2010) was even stronger, though also more bitter. A temporary work in the truest sense of the word, it was an artistic intervention made of ice and snow in the vicinity of a bank building. Together with artist friends Michael Printschler and Max Seibald, the new bank director Michael Kos installed a frighteningly realistic model of a bank, for which client prosperity and the highest possible yield was of great concern. All of the registers of an investment bank were consistently played through – including a sensational investment in “frozen chips”. The spectre vanished with the advent of spring and the thawing of the snow...

Many of Michael Kos’ projects are characterized by a direct application of concept – words, language, and conceptuality bracket the content and concept of his sculptures. Words condition his projects and vice-versa. “In all these projects, I see a similar interweaving of concept that is initiated linguistically as well as by questions of materiality, site, and situation,” explains the artist.

The 2008 installation *Kaltes Feld* (*Cold Field*, a joint project with Max Seibald) is an imposing construction of white anti-tank barricades (used for military blockades) welded together at the Wurzenpass border crossing from Austria to Slovenia near Carinthia. In large black letters, words like AUFMARSCH (deployment), BUNKERNETZ (bunker system), OSTSPIONAGE (east espionage), and WEHRBÜRGER (armed citizens) are written on the barricades – terms taken from the military jargon of the Cold War era, when this border was still part of the dividing line between NATO and the Warsaw Pact. On the road to the Wurzenpass, this is contrasted by the second part of the monumental installation,

¹ Ute Riese, *Skulptur 2000*, Kunsthalle Wilhelmshaven exhibit catalog, Wilhelmshaven 2000, p. 4.

Am Kärntner Wurzenpass, dem Grenzübergang von Österreich nach Slowenien steht die Installation *Kaltes Feld* (2008, gemeinsam mit Max Seibald), eine imposante Konstruktion aus weißen, miteinander verschweißten Panzerriegeln (die für militärische Barrieren verwendet werden). In großen schwarzen Lettern stehen auf ihnen Wörter wie AUFMARSCH und BUNKERNETZ, OSTSPIONAGE und WEHRBÜRGER – Begriffe aus dem militärischen Jargon des Kalten Krieges, als diese Grenze noch Teil der Trennlinie zwischen NATO und Warschauer Pakt war. Im Kontrast dazu steht auf dem Weg zum Wurzenpass der zweite Teil der monumentalen Installation, das LEXIKON DER BERÜHRUNG. Wieder sind es weiße Panzerriegel, wieder sind sie mit Begriffen versehen, doch nun mit ganz anderem Inhalt. In deutscher, italienischer und slowenischer Sprache stehen Wörter wie EINLADUNG, AUSTAUSCH und BESUCH, NEUGIERIG, UMARMUNG, oder LIEBKOSUNG. Der militärische Jargon ist überaus freundlichen und liebevollen Vokabeln gewichen. Der Kontrast zwischen der abweisenden, harten Metallkonstruktion und den einladenden Wörtern irritiert. Das Ende des Kalten Krieges und die Erweiterung der Europäischen Union haben das Friedensprojekt eines vereinten Europas vorangetrieben, die militärische Doktrin hat ausgedient, die offenen Grenzen laden zum Austausch ein. Doch Europa hat noch einen langen Weg vor sich. So sind die „positiv besetzten Signalworte aus der Beziehungssprache“, wie der Künstler sie nennt, umgemünzt auf das Zusammenleben in Europa oftmals noch Utopie. Zu den Sperrriegeln innerhalb Europas will wohl hoffentlich niemand mehr zurück. Es bleibt aber zu wünschen, dass diese nicht noch stärker an den EU-Außengrenzen aufgebaut werden. Die Arbeit von Kos erinnert uns auch daran.

Günther Oberhollenzer

titled LEXIKON DER BERÜHRUNG (Dictionary of Touch). Once again, it is white anti-tank barricades, again labeled, but now with totally different meanings. Words like EINLADUNG (invitation), AUSTAUSCH (exchange), BESUCH (visit), NEUGIERIG (curious), UMARMUNG (embrace), and LIEBKOSUNG (caress) are written in German, Italian, and Slovenian. The military jargon gives way to a very friendly and loving vocabulary. The contrast between the tough defensive metal structures and the inviting words is irritating. The end of the Cold War and the expansion of the European Union have advanced the peaceful project of a united Europe. The military doctrine has had its day; open borders invite one to engage in exchange. But Europe still has a long road ahead. Thus the “positively connoted signal words from the language of relationships,” as the artist calls them, are often still utopic when applied to the common life of Europe. Hopefully nobody wants to see the return of barriers within Europe, but it remains to be seen whether they will be built up even stronger on the outer border of the EU. Kos’ work reminds us of this.

Günther Oberhollenzer



GESCHLICHTETE WAND / LAYERED WALL

Landeskliniken-Holding, St. Pölten 2008

800 x 310 cm

Kunststoffstreifen, Acrylfarbe

plastic strips, acrylic paint

aus dem Katalog / from the catalog *Random Noise*, Michael Kos, Wien 2012

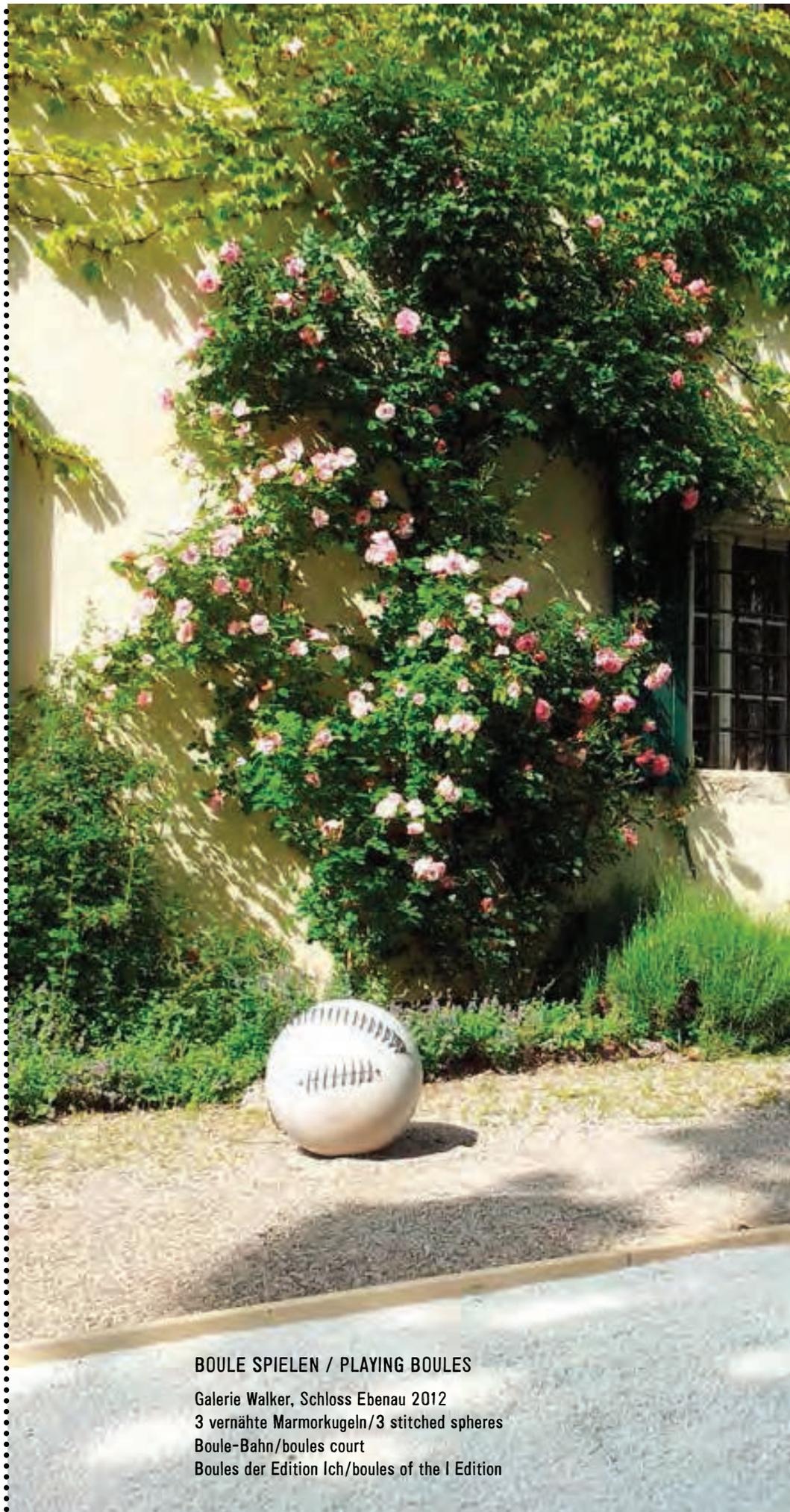
EDITION ICH

Im Frühjahr 2012 wurde im Schlosspark Ebenau der Kärntner Galerie Walker Boule gespielt. Doch es waren keine gewöhnlichen Boule-Kugeln, mit denen die Spieler gegeneinander antraten: In die jeweils drei silbrigen Pétanque-Kugeln eines Spielsets ließ Michael Kos Wörter eingravieren wie: NUR ICH – NUR ICH NICHT – NICHT NUR ICH oder auch WARUM ICH – WARUM ICH NICHT – WARUM NICHT ICH.

Der Künstler verknüpft ein Gedankenspiel mit einem echten Outdoor-Spiel. Man spielt hier mit dem Ich, wenn man Boule spielt. Kos ist ein Meister solcher Wortspiele. Die immer wiederkehrende Liebe zum Wort in seiner skulpturalen Arbeit ist wohl damit zu begründen, dass der Künstler auch schriftstellerisch arbeitet und diese literarische Erfahrung, dieses feine Gespür für das Wort und seine Bedeutung in die skulpturale Arbeit mit einfließen. „In der Skulptur muss man aber“, so betont der Künstler, „noch viel präziser sein, damit Begriffe Sinn machen – nämlich einen Sinn, der dann auch mehr zulassen soll als eine rein literarische Rezeption.“ Mit kleinen Wortverschiebungen ändern sich Bedeutungen völlig. Der Künstler selbst dazu: „NUR ICH ist subjekt-hermetisch, es schließt alle Anderen aus. NUR ICH NICHT inkludiert wiederum alle Anderen, aber exkludiert das ICH. NICHT NUR ICH aber stellt eine kommunitaristische Brücke zwischen dem ICH und den Anderen dar, hier öffnet das ICH eine Tür für das dialogische Prinzip. (Martin Buber: *Ich und Du*)“.

Das Ich spielt in der Erkenntnistheorie von René Descartes bis Immanuel Kant eine große Rolle, es ist einer der zentralen Begriffe in der Subjektphilosophie von Johann Gottlieb Fichte und in der Psychoanalyse Sigmund Freuds. Kos nähert sich diesen gewichtigen philosophischen und erkenntnistheoretischen Überlegungen auf ‚leichte‘, nämlich spielerische Art und Weise.

Günther Oberhollenzer



BOULE SPIELEN / PLAYING BOULES

Galerie Walker, Schloss Ebenau 2012
3 vernähte Marmorkugeln/3 stitched spheres
Boule-Bahn/boules court
Boules der Edition Ich/boules of the I Edition



THE I EDITION

In the spring of 2012, visitors to the Ebenau Castle Park of the Carinthian art gallery Walker could be seen playing boules. Yet these were no ordinary pétanque balls the players were pitching on the lawn. Michael Kos had each of the three silvery balls of a game set engraved with words such as (in German): "I ALONE – ALL BUT I – NOT I ALONE" or "WHY ME – NOT WHY ME – WHY NOT ME", and so forth.

The artist ties a mental game with a real outdoor game. Here, people play with their ego while playing boules. Kos is a master of this type of word game. The foundation of his recurring love for words is rooted in the fact that the artist also works as a writer, and this literary experience, this fine feel for words and their meanings, flows freely into his sculptural work. "In sculpture," emphasizes the artist, "one has to be much more precise if the words are to make sense, and have a meaning that conveys more than a purely literary interpretation." His slight word shifts change the meaning entirely. The artist explains: „NUR ICH (I alone) is hermetically subjective, excluding all others. NUR ICH NICHT (all but I) includes all the others yet excludes oneself. NICHT NUR ICH (not I alone), however, creates a communitarian bridge between the I and the others, with the I opening the door to the dialogic principle of Martin Buber (*I and Thou*).“

The I, or ego, plays a very important role in cognitive theories of René Descartes to Immanuel Kant, as well as being a central concept in the continental philosophy of Johann Gottlieb Fichte and Sigmund Freud's psychoanalysis. Kos approaches these substantial philosophical and cognitive theories in an 'easy' way and with a playful manner.

Günther Oberhollenzer

EDITION TRINITY

Die menschliche Identität ist „durch einen spielerischen Habitus gekennzeichnet, der die Grundlage der beiden Bereiche Kunst und Spiel bildet“, schreibt Oliver Zybok. Ihm zufolge ist das Spiel der entscheidende Konstruktionsmechanismus sowohl personaler wie auch kollektiver Identitäten.¹ Dabei könnten die Kriterien des Spiels verschiedener nicht sein: Die bestimmenden Elemente heißen Regel und Zufall. Glaubt man Manfred Eigen und Ruthild Winkler, so war der Zufall zuerst vorhanden. Erst die Regel versuchte, ihn zu ordnen, doch nicht im Sinne einer starren Ordnung, sondern als „Ordnung des Lebendigen“. Regel und Zufall sind keine einander negierenden Elemente, sondern stehen in einem Wechselverhältnis zueinander. Man könnte sogar sagen, dass das Regelgefüge aus einer Dialektik des Zufalls hervorging. Es ist „das Spiel und nur das Spiel, das den Menschen vollständig macht“.²

„Begreifen kann gerade in der Kunst in spielerischer Form stattfinden“, meint Kos und verweist auf Friedrich Schiller, der in seinen *Ästhetischen Briefen* den *Spieltrieb* als die Domäne der Kunst bezeichnet hat. Und Kos treibt sein Spielvergnügen noch weiter. In der *Edition Trinity* bei der in jedes einzelne Boule-Set eine typische Begriffs-Trias eingraviert ist, werden besonders ‚hehre‘ Trinitäten ins Spiel gebracht. Kos dazu: „Das Reizvolle daran ist die spielerische Zerstörung ihrer Bedeutsamkeit, die wohl längst nur mehr eine abgegriffene Chiffre darstellt.“ Es bereitet jedenfalls ein intelligentes Vergnügen, mit GLAUBE – LIEBE – HOFFNUNG nach der Zielkugel zu werfen...

Günther Oberhollenzer

¹ Oliver Zybok, *Die Inszenierung von Körperlichkeit und Bewegung*, in: Seven Drühl und Oliver Zybok (Hg), *Kunstforum International*, Bd. 169: *Kunst und Sport*, S. 35-63, hier S. 40f.

² Manfred Eigen und Ruthild Winkler, *Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall*, 1975, S. 40.





THE TRINITY EDITION

Oliver Zybok writes that human identity is “characterized by a playful habitus, something which creates the basis of art and play alike.” He goes on to say that play is a crucial constructive mechanism for individual as well as collective identities.¹ And this, although the main criteria of play couldn’t be more different from one another: the key elements are rules and chance. If one agrees with Manfred Eigen and Ruthild Winkler, then the element of chance came first. Only then did rules arise in an attempt to create order, not in the sense of a stringent regime, but more of an “order of the living”. The elements of rule and chance do not cancel each other out, but are interdependent of one another. One could even say that the rule structure emerged from a dialectic of coincidence. It is “the game and only the game, that makes a person complete.”²

“Particularly in the field of art, comprehension can be a playful process,” says Kos, and refers to Friedrich Schiller, who designated the *Spieltrieb* (the play drive) as being the domain of art in his *Aesthetic Letters*. And Kos takes the joy of play even further. In his *Trinity Edition*, each set of boules is engraved with a triad of typical terms, bringing particularly “noble” trinities into the game. “The attraction is the playful destruction of their meaningfulness, which must have become nothing more than a worn down cipher long ago.” No matter, it remains an intelligent pleasure to aim for the target ball with “BELIEF – LOVE – HOPE”, and so on...

Günther Oberhollenzer

¹ Oliver Zybok, *Die Inszenierung von Körperlichkeit und Bewegung*, in: Seven Drühl und Oliver Zybok (Hg), *Kunstforum International*, Bd. 169: *Kunst und Sport*, p. 35-63, here p. 40f.

² Manfred Eigen and Ruthild Winkler, *Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall*, 1975, p. 40.

CHRONISCH ICH

In der Installation *Chronisch Ich* sind unter drei großen Uhren kleine Leuchtkästen mit schwarzen Aufschriften angebracht: „ICH bin mir nur zeitweise möglich“, „ES kann mich jeden Moment überfallen“ und „ÜBER-ICH beschattet mich chronisch“.

Was Fichte noch als Dualismus zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Subjekt und Gegenwelt begreift, wird bei Sigmund Freud in die drei Sphären des Ich, Es und Über-Ich unterteilt. Die drei Grundbegriffe der Psychoanalyse stehen für die unterschiedlichen Erfahrungs- und Reflexionsqualitäten des Bewusstseins: das Ich als realisierte Subjektivität (Vernunft, Ratio) steht zwischen dem Es (Affekte, Emotionen, Unvernunft) und dem Über-Ich (gesellschaftliche Prägung, Moral, Übervernunft). Michael Kos verbindet diese drei Subjektbegriffe mit der Zeit: „Da sich jede Erfahrung innerhalb einer chronologischen Dimension abspielt, könnte man hier auch von unterschiedlichen Erfahrungszeiten sprechen, die in einer kognitiven Gleichzeitigkeit zusammenfallen. Letztere ermöglicht dem ICH, sich nicht als geteiltes Subjekt, sondern als kontinuierliche Identität zu empfinden.“

Wieder gelingt es dem Künstler, einen künstlerisch-spielerischen (deshalb aber nicht weniger ernsthaften) Zugang zu einem überaus komplexen Thema zu finden. Die drei Uhren, bei denen jeweils nur ein Zeiger kreist, sind für ihn ein „Erlebnisäquivalent“ dieser Begriffe: „Das ES kommt unvermittelt, unbewusst und mit Gewalt – repräsentiert als Sekundenzeiger. Das ÜBER-ICH steht für eine fast unverrückbare Instanz – repräsentiert als Stundenzeiger. Zwischen diesen diametralen Geschwindigkeiten pendelt sich das selbstbewusste ICH ein und schafft sich seine eigene Sphäre – repräsentiert als Minutenzeiger.“

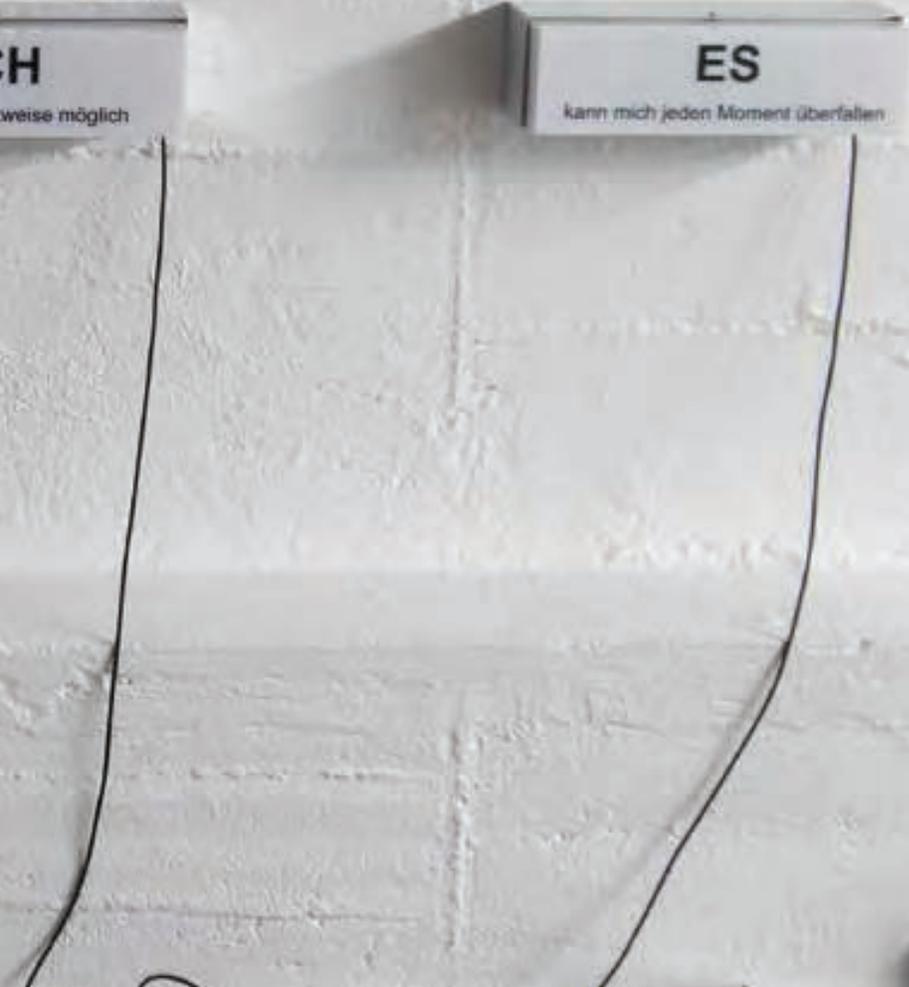
Günther Oberhollenzer





CHRONISCH ICH / CHRONIC I

Abb./photo: Galerie Freihausgasse, Villach 2012
Uhren mit getrennten Zeigern, Leuchtkästen
clocks with a single circling hand, lightboxes



CHRONIC I

In the *Chronic I* installation, small illuminated boxes with black writing are set beneath three large clocks. They read (in German): "I am only sometimes possible," "IT can overcome me at any moment," and "SUPER-EGO shadows me chronically".

What Fichte sees as the dualism of I and Not-I, between subject and counterworld, is separated by Sigmund Freud into the three spheres of id, ego, and super-ego. These three underlying psychoanalytic terms designate the different experiential and reflective qualities of the consciousness. The ego is realized subjectivity (reason, rationality) and thus stands between the id (emotion, libido, unreason), and the super-ego (societal mores, conscience, overreason). Michael Kos ties all three of these terms to time, "Since all experiences take place within a chronological dimension, one could now also mention the varying times of experience, which fall together in cognitive simultaneity. The latter enables the EGO to see itself not as a divided subject, but as a continuous identity."

The artist once again successfully creates a playfully artistic (but none the less serious for it) approach to an exceedingly complex subject. The three clocks, each with only a single circling hand, are for him an "experiential equivalent" of these terms, "The ID, which arrives abruptly, unconsciously, and with force, is represented by the second hand. The SUPER-EGO stands for almost immovable authority – it is represented by the hour hand. The self-confident EGO oscillates between these diametrical speeds, creating its own scope represented by the minute hand."

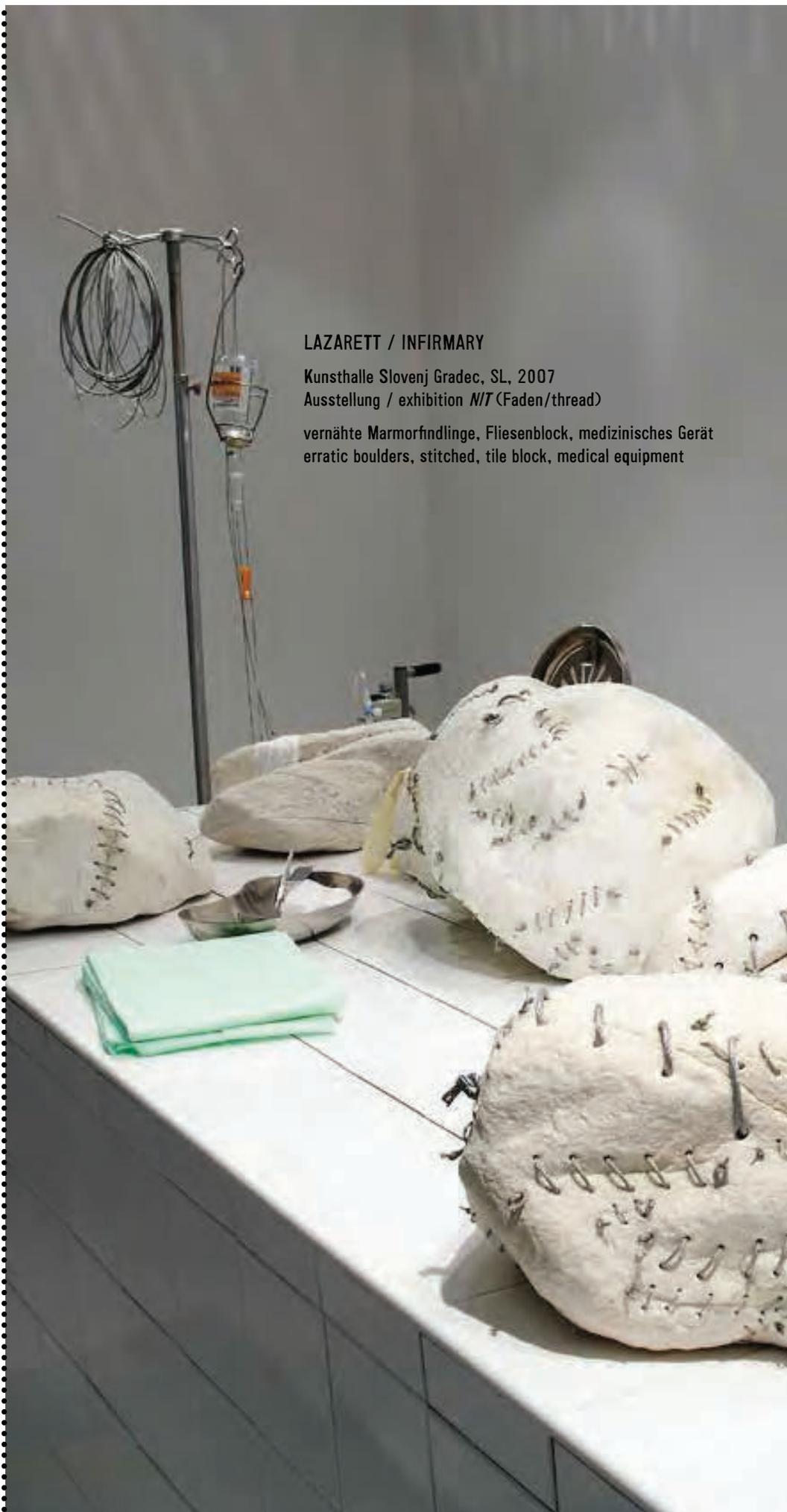
Günther Oberhollenzer

LAZARETT

Immer wieder verweist Michael Kos in seinen Skulpturen auf den Menschen. Selten macht er es direkt, wie durch anthropomorphe Formen etwa bei seinen *Schädelsteinen* oder den *Körperkreuzungen*. Meist geht dieser Verweis mit einer Transformation einher: Schon bei den *Laiben*, *Scheiben* und *Boxen*, insbesondere aber bei den *Vernähungen* macht er aus der toten Materie etwas Organisches, fast Lebendiges. Besonders augenfällig wird dies in der Installation *Lazarett* von 2007. Die unheimlich anmutende Anordnung erinnert in ihrer cleanen Sterilität an einen Krankenhausraum ebenso wie an ein Versuchslabor. Die ‚kranken‘ und ‚verletzten‘ Steine übernehmen in dieser surrealen Inszenierung eine Stellvertretungsfunktion für das Menschliche, indem sie unausweichlich das persönliche Empfindungsrepertoire des Betrachters abrufen. Silvie Aigner in ihrem Katalogtext: „Der künstlerische Eingriff wird solcher Hand zur Reparatur, zur Operation und Chirurgie. Zuvor war der Stein nur ein Brocken, hinsichtlich seiner Wahrnehmungsattribute in allen Richtungen offen. Doch durch die Vernähungen hebt sich plötzlich in der Rezeption eine Richtung aus allen anderen hervor, wie eine Furche auf der zuvor wenig differenzierten Oberfläche. Sie zwingt einem das Folgen-Müssen auf, sowohl mit den Augen als auch mit den Gedanken. So entstehen Bilder aus einer Begegnung zwischen Sinnlichem und Erinnerungem und es stolpert Vergangenes in die Gegenwart.“¹

Günther Oberhollenzer

¹ Silvie Aigner, in: *Wiedergutmachungen*, Werkkatalog Michael Kos, Wien 2005, S. 3-4



LAZARETT / INFIRMARY

Kunsthalle Slovenj Gradec, SL, 2007
Ausstellung / exhibition *NIT* (Faden/thread)

vernähte Marmorfindlinge, Fliesenblock, medizinisches Gerät
erratic boulders, stitched, tile block, medical equipment



INFIRMARY

Michael Kos frequently refers to humans in his sculptures. Rarely does he do it directly, as in the anthropomorphic shapes in his *Skull Stones* or *Body Crossings*. A transformation accompanies most of these references: in such works as *Loaves*, *Slices* and *Boxes*, and especially in *Stitches*, he makes an organic, almost living thing out of dead matter. This is particularly evident in the installation *Infirmary* from 2007. The clean sterility of this scary-looking arrangement is reminiscent of a hospital room or a testing laboratory. In a surreal scenario, "sick" and "injured" stones take on a surrogate role for the human, by ineluctably accessing the beholder's personal range of sensations. In her catalog text, Silvie Aigner describes how "The artistic intervention becomes an instrument of repair, of operations and surgery. Before, the stone was just a chunk of rock, open to all directions of perceived qualities. But thanks to the stitches, one direction of reception suddenly stands out among all others, like a groove on a surface that was barely differentiated before. It compels one to follow with the eyes as well as with the mind. In this way, images form from an encounter between the sensual and the remembered, and the past stumbles into the present."¹

Günther Oberhollenzer

¹ Silvie Aigner, in: *Wiedergutmachungen*, Catalog, Michael Kos, Wien 2005, p. 3-4

KÖRPERKREUZUNGEN

Das Kreuz ist eines der ursprünglichen Symbole der Menschheit und eines der Hauptsinnzeichen des Christentums. Der gekreuzigte Körper – der Corpus Christi – ist über 2000 Jahre hinweg längst zu einem interkulturellen Superzeichen geworden. In der Installation *Körperkreuzungen* (2012) analysiert Kos die traditionelle Form des christlichen Kreuzes: „Wo der Körper ans Kreuz kommt, stoßen nicht nur zwei morphologische Welten aufeinander, sondern auch zwei Seinsformen: eine abstrakt-zeitlose und eine fleischlich-chronische. Wo genau der Körper ans Kreuz kommt, ist insofern nicht unwesentlich: im Schnittpunkt der Achsen.“ Sowohl Kreuz als auch Corpus werden aufgesplittert und ähnlich einer Metamorphose in überraschenden Konstellationen neu zusammengesetzt. Dabei verschwinden Teile des gekreuzigten Körpers, sie verschmelzen mit den Aluminiumbalken und gehen neue Verbindungen ein. Das Kreuz wird aufgeklappt, der Raum vom Symbolraum in den Echtraum erweitert. Das Zentrum verliert sich und die Einschreibung des Corpus Christi in die entstehenden Raumwinkel muss diesen konsequent zerstückeln. Kos lässt eine originäre Körperlichkeit entstehen und hinterfragt damit nicht nur den tradierten skulpturalen Charakter des Kreuzes, sondern weitaus mehr: „Besteht nicht das Postulat dieser körperlichen Apotheose darin, durch den Mittelpunkt des Koordinatenraumes den Mittelpunkt der Welt und damit auch jenen der geistigen Orientierung einzunehmen? Was aber, wenn die Welt – räumlich und geistig betrachtet – gar keinen fixen Mittelpunkt hat?“

Günther Oberhollenzer



BODY CROSSINGS

The cross is one of the original symbols of mankind and one of the most important signs of Christianity. Going back over 2000 years, the crucified body – the Corpus Christi – has long since become an intercultural mega-symbol. In the 2012 installation titled *Body Crossings*, Kos analyzed the traditional form of the Christian cross: “Where the body meets the cross, there is a collision not only of two morphological worlds, but also of two modes of being: an abstract, timeless mode, and a fleshly, chronic one. In this sense, exactly where the body meets the cross is not insignificant: the intersection of the axes.” Both cross and corpus are split apart, and reassembled in surprising constellations, similar to a metamorphosis. Parts of the crucified body disappear, merge with the aluminum bar, and enter into new connections. The cross is opened up, and the space of the symbol space expands into real space. The center is lost and the enrollment of Corpus Christi in the resulting solid angle must systematically dismember it. Kos creates an original physicality and questions not only the traditional sculptural character of the cross, but much more: “Does not the postulation of this physical apotheosis consist in taking up the center of the spatial coordinates in order to occupy the center of the world, and with it, that of the intellect? But what happens if the world – viewed spatially and mentally – has no fixed center?”

Günther Oberhollenzer

KÖRPERKREUZUNGEN / BODY CROSSINGS

Abb./photo: Galerie Freihausgasse, Villach 2012
Alu-Konstruktion, beschichtet
coated aluminum construction
Corpus Christi, in Teile zersägt / sawn into pieces

VOLKSAUSGABE

Eine Lampe, ein Schreibpult und darauf liegend das Buch *Mein Kampf* von Adolf Hitler: Kos' Installation *Volksausgabe* ist von einer unheimlich-beklemmender Präsenz und mutet „wie eine Zeitinsel aus den Dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts an“, wie der Künstler selbst formuliert. Erst bei genauerem Betrachten fällt auf, dass das Buch aus Stein ist, sein Titel eingraviert, also ein Aufblättern unmöglich ist.

Eine Provokation? Vielleicht. Aber die eigentliche Provokation liegt woanders. Es ist das Buch selbst. *Mein Kampf*, 1924/1925 entstanden, ist eine propagandistische und politische Kampfschrift, in der Hitler seinen Werdegang zum Politiker verkündet und seine antisemitische und nationalsozialistische Gesinnung kundtut. Das Buch hatte in den 1930er und 1940er Jahren astronomische Auflagen (bis 1945 waren es insgesamt 9,8 Millionen Exemplare) und fand eine enorme Verbreitung. Ab 1936 wurde es deutschen Brautpaaren anstatt einer Bibel auf Staatskosten geschenkt (das Format dieser Volksausgabe war bewusst an jenes der Hausbibel angepasst), es wurde von Parteimitgliedern erworben und Schülern im Unterricht auf das Pult gelegt. Nach Ende des Krieges in Deutschland verboten, erscheinen etwa im angelsächsischen Raum oder in Skandinavien immer wieder Nachdrucke. Im Jahr 2016 (70 Jahre nach dem Tod Hitlers) verliert der Freistaat Bayern die Urheberrechte, danach wird sich eine Veröffentlichung durch andere Anbieter wohl nicht verhindern lassen. Die gegenwärtig geführte Debatte, ob *Mein Kampf* ein gefährliches Buch ist und weiter verboten bleiben sollte, war dem Künstler auch Anlass zu seiner Installation.

Das Buch in der Installation von Michael Kos kann man nicht lesen. Das Schreibpult ist ein originales Stück aus den 1930er Jahren, eine große Lampe verleiht der düsteren Lichtsituation des Kellerraumes einen beinahe dokumentarischen Charakter. „Für das Funktionieren der Installation ist die Verwendung von historischem Material wichtig“, so der Künstler. Pult und Buch erscheinen auf den ersten Blick wie historische Objekte, gleichzeitig ist die Inszenierungsabsicht unübersehbar. Alles scheint echt zu sein, das steinerne (oder versteinerte?) Pamphlet aber irritiert und verstört. „Spätestens mit dem Anfassen ‚begreift‘ man, dass hier eine besondere Fährte gelegt wird.“

Günther Oberhollenzer

VOLKSAUSGABE

Abb./photo: Galerie Freihausgasse, Villach 2012
Steinbuch mit Gravuren / stone book with engravings:
Reichsadler (Imperial Eagle), Adolf Hitler, *Mein Kampf*
Schulbank und Lampe von ca. 1934
writing desk and lamp ca. 1934





POPULAR EDITION

A lamp, a writing desk, and on it, a copy of *Mein Kampf* by Adolf Hitler: Kos' *Popular Edition* installation has an eerie, oppressive presence, and according to the artist himself, it looks "like an island of time out of the 1930s." At second glance, it becomes clear that the book is made of stone, with the title engraved on it, and it's impossible to open the pages.

A provocation? Maybe. But the real provocation lies elsewhere – the book itself. *Mein Kampf*, which was published in 1924-25, contains the political propaganda of war with which Hitler proclaimed his career as a political leader and made known his anti-Semitic and national socialist sentiments. It went through astronomical printings in the 1930s and 1940s (a total of 9.8 million copies by 1945), and was widely distributed. After 1936, registry offices would give newlyweds a copy of it instead of the customary bible, at government expense (in a specially published format resembling a typical family bible); and party members bought copies to place on the desk of pupils in every classroom. Banned in Germany after the war, new editions continue to turn up in Anglo-Saxon countries and in Scandinavia now and then. In 2016 (70 years after Hitler's death), the state of Bavaria will lose the copyright, after which others will no longer be hindered from publishing it. The recent debate about whether *Mein Kampf* is a dangerous book and should remain banned was the occasion that led to the artist's installation.

You cannot read the book in Michael Kos' installation. The writing desk is an authentic piece of furniture from 1930s; the big lamp lends an almost documentary atmosphere to the dimly lit cellar space. "The use of historic material is important in order for the installation to work," says the artist. At first glance, the desk and book look like some historic objects, and at the same time, the intent of the staged scene is quite obvious. Everything appears to be genuine, but the stone (or petrified?) pamphlet seems dazed and confused. "At the very latest, with a touch, people finally 'grasp' that a special trail is being laid."

Günther Oberhollenzer