

Dorothea Frigo

Dorothea Frigo

Dokumentation der künstlerischen Arbeiten von
Dorothea Frigo, Teil II

Die Publikation ist erschienen anlässlich der Ausstellung
Dorothea Frigo in der Artothek München
vom 20. Juni bis 19. Juli 1997

© Dorothea Frigo/Karolina Breindl

Konzeption, Lektorat:

Karolina Breindl

Bildnachweis:

Angela Bröhan, München: S. 14

Dorothea Frigo, München: S. 10, 28, 29, 30, 32, 33, 35

Barbara Hinz, München: S. 6, 7, 8, 9, 13, 15, 19, 21, 23, 27

Heidi Mayer, München: S. 12

Gestaltung: Bettina Zenk, München

Litho: Marktsatz GmbH, München

Druck: Grafische Betriebe Walter Biering GmbH, München

Ausstellung und Publikation wurden gefördert von:

Kulturreferat der Landeshauptstadt München

Prinzregent-Luitpold-Stiftung

Vorwort

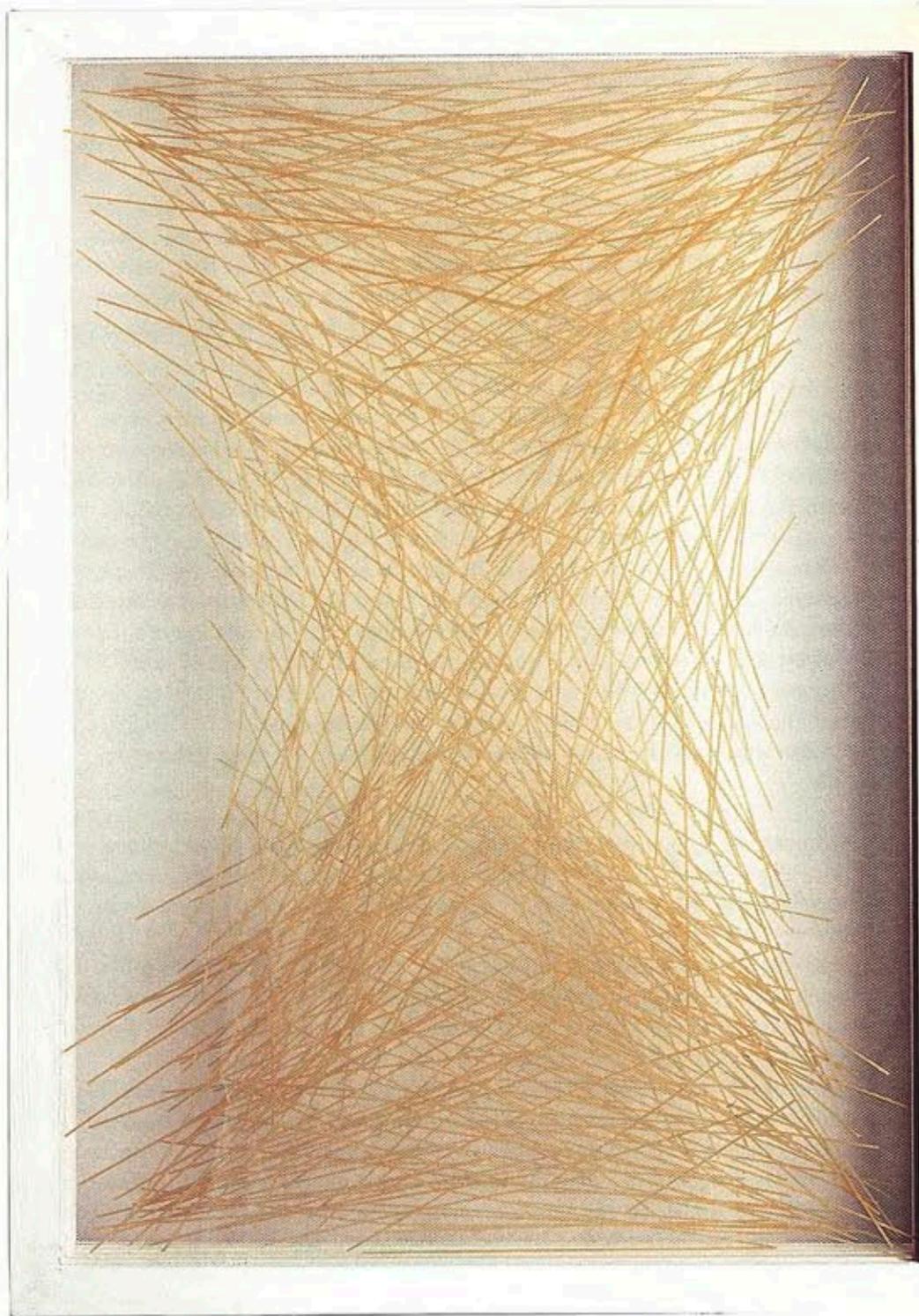
Gedacht ist dieser Katalog eigentlich als Teil 2 eines insgesamt 5-teiligen Dokumentationsvorhabens der gesamten künstlerischen Arbeiten von Dorothea Frigo.

Angesichts ihrer Ausstellung in der Artothek in München, in der sie Tafelbilder zum Thema 'Kunst und Lebensmittel' - präsentiert, wird Band 2 vorgezogen und als erster Teilband der Reihe veröffentlicht. Das Gesamtprojekt ist konzipiert nach dem Prinzip eines offenen und erweiterbaren Systems, das die einzelnen Arbeiten eben nicht chronologisch in ihrer 15-jährigen Entwicklungsgeschichte ordnet, sondern nach Werkkomplexen und immer wieder kehrenden thematischen Fragestellungen strukturiert. Auch wenn sich die einzelnen Werkkomplexe nicht immer eindeutig zuordnen lassen, Abgrenzungen von Dorothea Frigo im Gegenteil abgebaut und Überschneidungen durch ihr prozessual angelegtes Arbeiten angestrebt sind, haben wir uns für eine Präsentationsform der Arbeiten entschieden, die die Beziehung zwischen den Teilen und dem Gesamtoeuvre als lockere und variable Verknüpfung versteht.

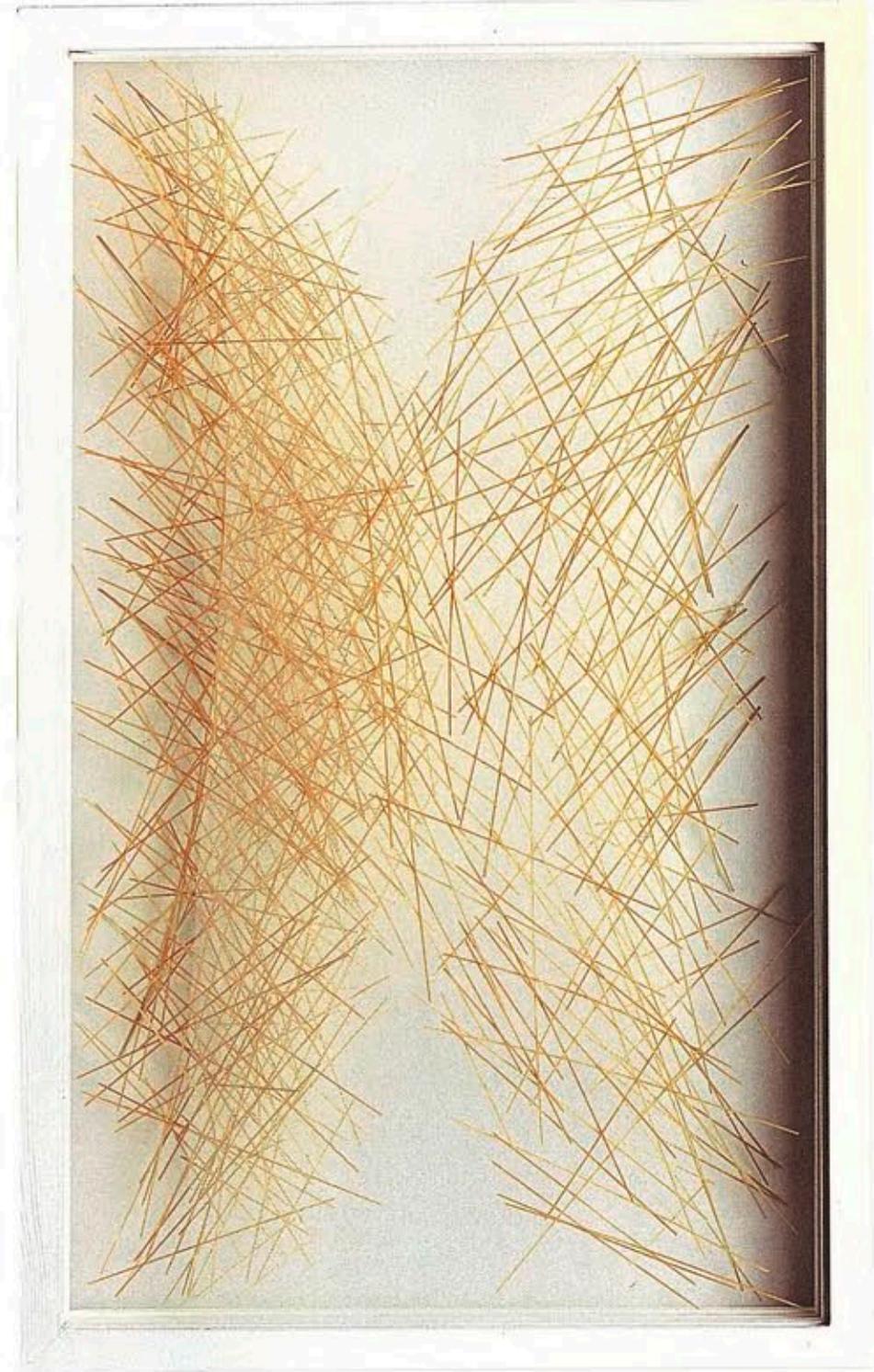
So steht dieser Band unter dem Leitmotiv Kunst und Lebensmittel - Lebensmittel als Kunst. Fragile Spaghetti gehören neben bunten Federn, wie man sie von der Schießbude her kennt, durchsichtigem Tüll, Schlangen von Ton- und Videobändern und Plastikfolie zu Frigos bevorzugten Materialien. Sie benutzt z.B. Spaghettistäbe im Rohzustand als skulpturale Elemente und verwebt sie variantenreich in Tüllbahnen zu immer neuen Formen und Strukturen. Wesentlich im Umgang mit dem für BildhauerInnen untypischen Material ist, daß sie es in ihrer konkreten Dinglichkeit bewahrt und nicht verfremdet durch Eingriffe wie z.B. Beschichten, Bedrucken, Pressen, Brechen, Verformen, Zerlegen und ähnliches. Statt dessen fügt sie die Materialien nach meist additiven Prinzipien des Schichtens, Reihens, Einwebens, Überlagerns und Wiederholens zu strengen, doch rhythmischen Kompositionen, die eine sehr haptische Qualität erhalten, zusammen. Dieses Vorgehen führt insbesondere in den letzten Jahren zu seriellen Arbeiten, basierend auf einer reduzierten Ästhetik.

Zur Besprechung der künstlerischen Arbeiten haben Dorothea Frigo und ich als Textform einen Dialog gewählt, alternativ zu der sonst üblichen Trennung in kunstwissenschaftlicher Erläuterung hier und künstlerische Werke dort. In dem die Arbeiten kommentierenden und gleichzeitig analysierenden Gespräch versuchen wir ganz bewußt den wissenschaftlichen Jargon weitestgehend zu vermeiden ohne die wichtigen Bezugsrahmen, in welche die künstlerischen Arbeiten eingespannt sind, zu vernachlässigen, und trotzdem die Themen zu besprechen, die in Kunst und Wissenschaft virulent sind. Wichtig erscheint uns beiden der konkrete Lebenszusammenhang als entscheidende Bedingung künstlerischer Produktion: biographische Bezüge werden dadurch, je näher man hinsieht, weniger subjektiv als sozial konnotierbar. Künstlerisches Arbeiten wird weder im Bereich des authentischen Selbstaudrucks der Kulturschaffenden angesiedelt noch soll das schöpferische Subjekt geleugnet werden. Diskutiert wird die künstlerische Produktion vielmehr als Auseinandersetzung der Künstlerin mit der aus ihrer Sicht der Erfahrung interpretierten Wirklichkeit, die im künstlerischen Prozeß visuell umgesetzt wird. Zu fragen gilt es für uns als RezipientInnen, inwieweit wir selbst in die von ihr stellvertretend thematisierte Lebensrealität involviert sind?

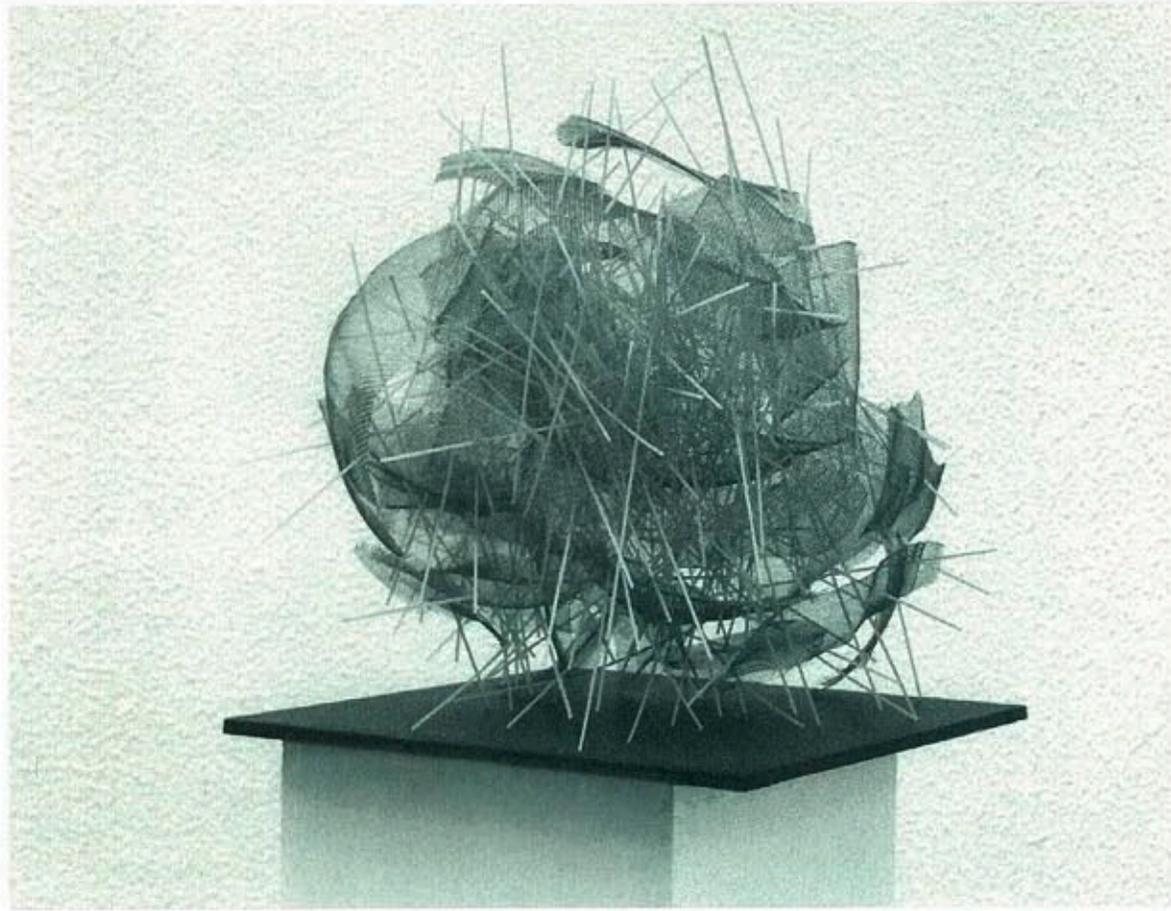
Karolina Breindl



SK 4, 1994
Spaghetti, Tüll, Assemblage
82 x 59 cm



SK 3, 1994
Spaghetti, Tüll, Assemblage
96 x 59 cm



Modell, 1992
Spaghetti, Metallnetz
ø 30 cm

IM GESPRÄCH:
KAROLINA BREINDL UND DOROTHEA FRIGO

K. B.: Ein wichtiger Werkkomplex innerhalb Deines Gesamtœuvres sind die in der Münchener Artothek präsentierten Spaghetti-Arbeiten. Es handelt sich dabei um unterschiedlich große Objektkästen, in denen Du eßbare Spaghetti wie Stäbe als bildnerisches Material benutzt. Eine wichtige Arbeit ist sowohl das aus dem Jahre 1992/93 stammende Triptychon als auch die aus 5 Kästen zusammengesetzte Spaghetti-Serie „Rhythmische Reihung“ aus dem Jahre 1994/95. Vom Erscheinungsbild her bewegen sie sich zwischen dem, was man als Tafelbild, Bildrelief oder auch als Objekt bezeichnen könnte. Du selbst wählst den Begriff der Assemblage, der weniger eine kunsthistorische Klassifikation meint als vielmehr auf einen künstlerischen Vorgang anspielt. Kannst Du die Art und Weise des Umgangs mit dem Material Spaghetti genauer beschreiben?

D. F.: Ich verwende Spaghetti im Rohzustand und verwebte sie in Tüllbahnen, die in eigens dafür konstruierten weißen Objektkästen schichtweise hintereinander verspannt und mit einer Glasplatte geschützt werden. Es interessieren mich dabei sowohl die fragilen zartgelben Stäbe in ihrer konkreten Form, als auch der künstlerische Umgang mit einem alltäglichen Gegenstand. Durch das Überlagern des textilen Gewebes sowie durch das Aneinanderreihen der Stäbe bildet sich ein dichtes Gefüge, das sich nach und nach von der Fläche in den Raum entwickelt. Das Resultat gleicht einem leichten schwebenden Gebilde, welches insbesondere durch den Lichteinfall und die dadurch bedingte Schattenbildung eine weitere räumliche Komponente erhält. Obwohl das Zusammenwirken der Spaghettistäbe einerseits eine gelbe Fläche zu erzeugen scheint, bleiben die einzelnen Stäbe andererseits in ihrer konkreten, plastischen Dinglichkeit bestehen. Wichtig ist es mir, in der ästhetischen Erscheinung diese Balance zu artikulieren.



K. B.: Die künstlerische Technik des „Einwebens“ der Spaghetti in den durchsichtigen Tüll veranlaßt mich von einer „skulpturalen Prozedur“ zu sprechen. Im fortschreitenden Procedere entsteht eine sehr klare Bildordnung. Doch obwohl die mehr oder weniger dichte waagrechte Anordnung der Stäbe klare Strukturen herstellt, ist trotzdem kein eindeutiges Ordnungsmuster erkennbar. Verweist die sorgsam gesteckte Bildordnung im übertragenen Sinne auf ein Beziehungsgeflecht, beispielsweise auf die Vorstellung des menschlichen „Mit- und Ineinanderverobenseins“, vielleicht sogar „Verstricktseins“ in die verschiedenen Ordnungs- und Bezugssysteme?

D. F.: Dieser Auffassung menschlicher Verbindungen, angefangen von der persönlichen Beziehung bis hin zur globalen Vernetzung, stimme ich grundsätzlich zu und insofern würde ich diese Deutung nicht verneinen. Die sich daraus ergebenden Spannungen und alltäglichen Zwänge, die sich maßgeblich auf unsere menschliche Existenz auswirken, sind unter anderem auch Triebfedern meines künstlerischen Tuns. Auf spielerische Weise beschäftige ich mich auch bei den Spaghettiarbeiten mit Ordnungs- und Bezugssystemen. Und trotzdem geht es mir nur bedingt darum, mit den Spaghettistäben, die nach wie vor konkrete skulpturale Elemente bleiben, eine Methapher dafür zu schaffen. Vielmehr arbeite ich daran, das Material in einen Zustand der Abstraktion zu versetzen und im Durchspielen elementarer Bildformen eine lebendige, keinesfalls statische Bildordnung herzustellen. Die Arbeiten „Rhythmische Reihung“ und „Streuung“ sind für mich wie musikalische Kompositionen, nicht unähnlich der Musik von Philip Glass, in der sich kurze, melodische Fragmente wie in einen Klangteppich hinein- und gleichsam herausweben. Auch er beschränkt sich bei der Auswahl des Tonmaterials gewöhnlich auf wenige Elemente, die er mittels der Prinzipien von Überlagerung und Wiederholung einem Transformationsprozeß unterwirft.



Triptychon, 1992/93
Spaghetti, Tüll, Assemblage
168 x 211 cm

K. B.: Nahezu alle Arbeiten, die Du entwickelst, sind in Serien oder als mehrteilige Objekte konzipiert, so als hat man den Eindruck, daß sie sich wie Varianten eines immer wieder kehrenden Themas verhalten.

D. F.: Das stimmt. Nachdem ich ein Thema in der Regel über lange Zeiträume hinweg bearbeite, entstehen fast immer Gruppen oder Serien, vergleichbar entwickelten ausformulierten Gedanken. Auch wenn mein seit über 15 Jahren entstandenes Werk nicht auf den ersten Blick einen stilistisch homogenen Eindruck erweckt, sind die Beziehungen der Arbeiten untereinander in bezug auf Themenstellung, Materialumgang und Arbeitsweise, ausgeführt an elementaren Grundformen, doch sehr stringent. Beispielhaft dafür ist die Methode des Verwebens in Tüll, die ich sowohl bei den Spaghetti- als auch bei den Federobjekten anwende. In der Serie der Spaghettistreuungen überkreuze ich die Stäbe im Unterschied zu den Reihungen derart, daß das plastisch wirkende Lineament des Materials sehr körperhafte Assoziationen hervorzurufen vermag. Die Spaghetti und auch andere Materialien erprobe ich fast immer in einem anderen Medium, indem ich z.B. über die Fotokopiertechnik fotogrammähnliche Graphiken herstelle. In gewisser Weise könnte man die gelben Spaghettistäbe auch als Fortsetzung des aus gold-eloxierten Aluminiumstäben konstruierten Würfels mit dem Titel „Der goldene Käfig“ sehen, einem Environment auf dem Kunstpfad der Universität Ulm.

Bei all den unterschiedlichen Vorgehensweisen geht es mir immer darum, eine Ästhetik zu formulieren, die aufgrund der meist additiven Verfahren des Schichtens, Reihens, Überlagerns und Wiederholens auf offene und erweiterbare Strukturen verweist. Diese Absicht läßt sich durch ein serielles Vorgehen am besten einlösen.

K. B.: Bei einigen Spaghetti-Arbeiten verwendest Du die Triptychon- und Polyptychon-Form, die zumindest im westlichen Kulturkreis als Verweis auf die christliche Tradition zu lesen ist. Die Objekthaftigkeit der Kästen und der Reliefcharakter der Schichtungen entspräche demzufolge - obwohl ich den Vergleich nicht überstrapazieren möchte - dem Typus geschnittener, aufklappbarer Flügelaltäre. Einer Retabel jedoch lag immer eine hierarchische Komposition zugrunde, basierend auf

einem theologischen Programm mit der Zentralaussage in der Mitte und den erläuternden Nebenschauplätzen auf den Seitenflügeln.

D. F.: Den Spaghettiarbeiten liegt weder eine hierarchische Bildordnung noch ein Erzählmuster zugrunde. Die einzelnen Objektkästen sind gleichwertig, die Ordnung in der Komposition ist keine geometrische Symmetrie, sondern lebendige Form, die sich rhythmisch unendlich fortsetzen kann wie ein lautloser Klang. Und dennoch beziehen die Arbeiten, wenn auch in sehr profaner Weise, religiöse Aspekte mit ein. Schon allein ihre zeitintensive Herstellung verlangt Ruhe und Konzentration. Neben der Präsentation von Lebensmitteln in Objektkästen, die an sakrale Schreine erinnert, verweise ich in der Verwendung realer Nahrung auf in den verschiedenen Kulturen unterschiedlich praktizierte Rituale wie z.B. der Nahrungsmittelopferungen an die Götter, Fruchtbarkeitsbräuche, Erntedank oder eben das christliche Abendmahl.

Mit der Farbe Gelb als Gold-Ersatz interpretiere ich das Symbol für das Göttliche und Absolute schlechthin in nicht ganz unironischer Weise, gleichwohl die Qualität von Leichtigkeit und Transparenz, nicht zuletzt von Transzendenz, die diese Farbe Gelb in meinem Arbeitszusammenhang bekommt, von Bedeutung ist.

K. B.: Demnach sind nicht die Spaghetti in ihrer Materialität Dein Thema, sondern der Versuch, einem banalen Alltagsgegenstand wie z.B. einer Spaghetti so etwas wie Immaterilität oder - wie Du sagst - Transparenz abzugewinnen. Das Material ist dann lediglich der Ausgangspunkt, anhand dessen Du einen Akt der Transformation darstellst. Dein Verhältnis zum Material ließe sich singemäßig mit Worten Ingeborg Bachmanns vergleichen, wenn sie über das Verhältnis des Schriftstellers zur Sprache schreibt, daß er sich in seiner literarischen Produktion eben nicht der vorgefundenen Sprache, also der Phrasen zu bedienen habe, sondern genau diese zerschreiben muß, indem er sein Material, die Sprache, oder auch nur ein einzelnes Wort, eingehend studiert, das, je näher er hinsieht, von um so weiter her zurück schaut. Wenn ein Schriftsteller nur noch die Phrasen im Mund hat, die alle anderen auch sprechen, dann verzichtet er auf seine spezifische Möglichkeit des Ausdrucks, der sich

eben nicht auf die Kundgebung einer Meinung beschränkt.

D. F.: Ingeborg Bachmanns Worte kann man in der Tat auf mein Verhältnis zum Material übertragen. Jeder Umgang mit einem Material, das spezifische Eigenheiten hat, bestimmten kulturellen Zuschreibungen unterliegt, und das eben nicht in jedem Kontext beliebig verwendbar ist, ist eingebunden in die Produktion von Bedeutungen. Am konkreten Material versuche ich über ästhetische Praktiken einen Transformationsprozeß sichtbar zu machen, der den Raum zwischen den Polaritäten auslotet. So kann schwerer Ton leicht erscheinen, leichte Federn schwer, banale Objekte können kostbar gemacht werden, geschützte Gegenstände gefangen wirken, stabile Zeitungssäulen ins Wanken geraten, durchsichtige Kuben undurchsichtige Informationen speichern, gespannte Seile im gleißenden Licht ihre Materialität verlieren und nur noch als Schattenraster sichtbar sein.

K. B.: Als Bildhauerin verwendest Du im Unterschied zur traditionellen Auffassung, wonach meist harte Materialien wie Stein, Marmor, Stahl, Eisen usw. bevorzugt werden, sehr untypische Materialien wie Folie, Luft, Wasser, Federn, Ton, Tonbänder oder Spaghetti. Du gehst in den Supermarkt, kaufst billige Spaghetti, um sie hinterher - der Pflicht jeder Hausfrau zum Trotz - gerade nicht im Kochtopf als Mahlzeit zuzubereiten, aber in nicht weniger hausfraulicher Manier und mit besonderer weiblicher Akkuratess in einen textilen Stoff einzuarbeiten. Ähnlich verfahrst Du mit Ton- und Videobändern, die Du in Plastikfolie einschweißt oder vernähst. Insofern reflektiert Deine künstlerische Arbeitsweise einige Aspekte des weiblichen Lebens- und Arbeitszusammenhangs, zu dem sowohl das Organisieren und Verwalten des häuslichen Arbeitsbereiches wie Einkaufen, Kochen etc. gehört als auch das, was man als Handarbeiten bezeichnet, wie z.B. Nähen, Weben, Flechten. Indem Du ein eßbares, wenn auch ungekochtes und daher schwer verdauliches Nahrungsmittel als Arbeitsmaterial wählst, und den Spaghettistab gebrauchst wie eine lange Näh- oder Stecknadel, greifst Du doch wohlüberlegt auf sogenannte weibliche Traditionen der Koch- und Textilkunst zurück, oder?



Rhythmische Reihung 1-5, 1995
Spaghetti, Tüll, Assemblage
210 x 340 cm



D. F.: Die konkrete Auseinandersetzung mit meiner Lebens- und Arbeitssituation Ende der 70er Jahre führte zu einer ästhetischen Praxis, die mich das Naheliegende bearbeiten ließ.

Auslöser war die Geburt meiner Tochter Antonia im Jahre 1979 während des Studiums. Die klassische Bildhauerei als überwiegend männliche Domäne war in meine Lebensrealität als Künstlerin und Mutter nicht integrierbar. Aufgrund dieses Konfliktes mußte ich eigene künstlerische Wege suchen. Immer stärker fing ich an, mich für das Weiche, Fragile, Leichte und Transparente zu interessieren, wandte mich gezwungenermaßen Dingen und Materialien des alltäglichen Lebens zu, die leicht zugänglich und mengenmäßig erschwinglich waren.

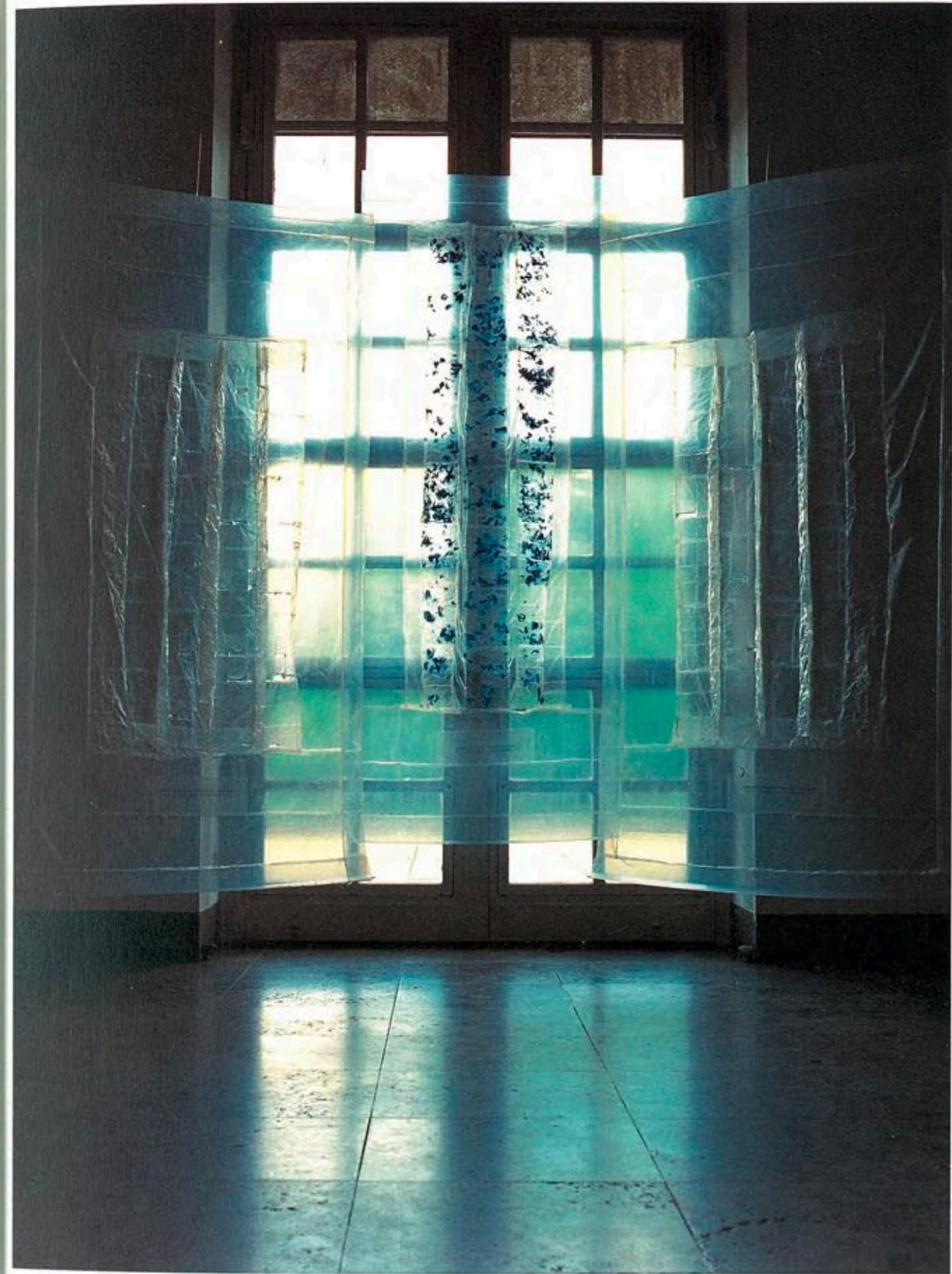
Mit den klassischen bildhauerischen Materialien wie Marmor und Bronze verbinden sich nicht nur repräsentative Werte, sondern ebenso solche der Unvergänglichkeit und Ewigkeit des künstlerischen Werkes einerseits und die Vorstellung von der Kraft und Macht dessen, der es produziert. Obwohl es zu dieser Zeit schon viele Künstlerinnen gab, die diese Zuschreibungen mithin das traditionelle Künstlerselbstverständnis in Frage gestellt haben, war die Information Ende der 70er Jahre in den Bildhauerklassen der Münchner Akademie keineswegs präsent. Durch das Einschleusen hausfraulicher Methoden in den künstlerischen Produktionsablauf konnte ich meinem Widerstand gegen die vorherrschenden künstlerischen Wertvorstellungen Ausdruck verleihen und mir gleichzeitig Distanz zu den enorm absorbierenden, häuslichen Tätigkeiten verschaffen. In dieser Situation wurden für mich Fragen relevant wie z.B. die Qualität der Lebensmittel, Nahrungszubereitung und -aufnahme sowie der Zustand der Ressourcen allgemein. Berichte in der Presse über den Zustand des Wassers führten zu dem großen Triptychon „Münchner Leitungswasser, Luft und Federreste“, in der ich Leitungswasser in Tiefkühlbeutel einschweißte, um es symbolisch zu schützen und gleichzeitig zu konservieren.

K. B.: Es sind nicht nur die Materialien, die innerhalb des kulturellen Wertesystems geschlechtsspezifischen Zuschreibungen unterliegen, sondern ebenso die Tätigkeiten. Sobald Du auf kunsthandwerkliche Tätigkeiten, die in der häus-

lichen, traditionellerweise der Frau zugeschriebenen Sphäre praktiziert werden, zurückgreifst, für die Frauen aufgrund ihrer Sozialisation nicht nur besonders talentiert, weil trainiert sind, sondern auch von Natur aus dafür prädestiniert sein sollen, läufst Du doch Gefahr, aus dem hehren ästhetischen Wertekanon ausgeschlossen zu werden. Solche tendenziösen Arbeiten werden auch im zeitgenössischen Kunstdiskurs zum Teil noch immer als unkünstlerisch diskreditiert, mangelnder Qualität und Banalität bezichtigt. Indem du diese sogenannten weiblichen Fertigkeiten als ästhetische Verfahrensweisen zur künstlerischen Produktion einsetzt, knüpfst Du an feministisch orientierte Kunstrichtungen insbesondere der 80er Jahre an, die diese Referenz als strategisches Moment benutzt haben, um erneut die Frage nach einer Ästhetik zu stellen, welche die Kategorie des Geschlechts in ihre Definition einbezieht.

D. F.: Na klar! Diese Vorurteile und Ausgrenzungen habe ich über die Jahre hinweg immer wieder erfahren. Vor genau diesem Hintergrund funktioniert meine künstlerische Arbeit. Die Gratwanderung zwischen Kunst- und Kunsthandwerk, die sich wie ein roter Faden durch mein ganzes Werk zieht, bezieht seine Brisanz aus dem Widerspruch der Trennung in freie und angewandte Kunst und der damit einhergehenden, geschlechtsspezifischen Polarisierung von gut und schlecht, wahr und falsch. Diese Grenzen zu benennen und die Definitionsmacht in Frage zu stellen, gehört zu meinen künstlerischen Zielen.

K. B.: Die Art und Weise, wie Du generell mit Materialien umgehst, führt im Ergebnis zu sehr einfachen, elementaren Formen. Der auf Grundformen reduzierte bildnerische Ausdruck, der auf dekorativ-schmückendes Beiwerk verzichtet, erinnert mich, obwohl es sich z.B. bei den Spaghetti weniger um dreidimensionale, plastische Arbeiten handelt, an Arbeiten von Post-Minimalisten und ihren Vorgängern, den Minimal-Artisten. Anhand ihrer ästhetischen Praxis der seriellen Reihung eines modularen Prinzips oder der Kombinatorik verschiedener mathematischer Ordnungssysteme strebten sie Gestaltungen an, die die Betrachter mit möglichst objektivierbaren, ästhetischen Formkonstellationen konfrontieren sollten. Die Rezeption der Minimal Art basiert auf wahrnehmungsästhetischen, phänomenologischen



Münchner Leitungswasser, Luft und Federreste, 1989
Triptychon aus Polyäthylenfolie
300 x 400 cm



Kunstverein Bad Aibling, 1995

Grundvoraussetzungen mit klaren Definitionen des Raumes und vorstrukturierten Betrachtungsanweisungen. Einige Minimalisten wie z.B. Donald Judd gehen sogar soweit zu behaupten, daß ein ästhetisches Gebilde ein autonomes Ding an sich ist, das weder in einen Kontext eingebunden, noch durch ihn verfremdet sein sollte. Diese Verbindung zur Minimal Art stelle ich deswegen her, weil Deine Arbeiten (ich denke insbesondere an Deine Quaderobjekte, ortsbezogenen Installationen und Kunst am Bau-Projekte) oberflächlich gesehen in Zusammenhang damit zu bringen sind und Du, wie ich finde, mit Deinen ästhetischen Praktiken dieses Konzept in fast allen Punkten nicht nur kritisch befragst, sondern ihm offensichtlich widersprichst.

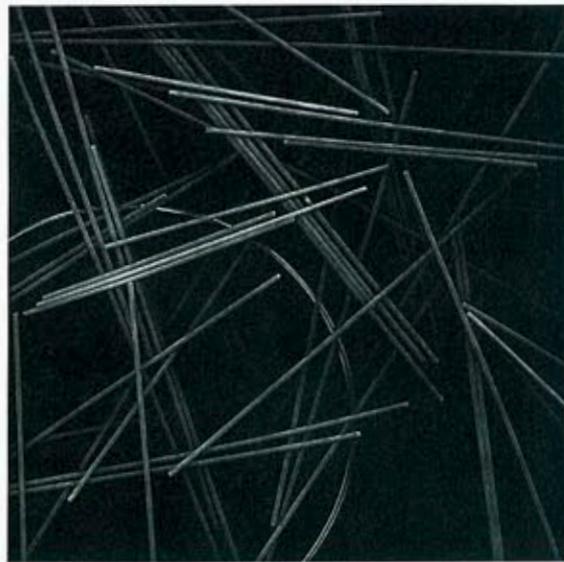
Du verweigerst die modernistische Selbstreferenz der Zeichen, die Kontextlosigkeit, den Materialfetischismus. Deine Arbeiten verstehe ich vielmehr als eine wenngleich lautlose, doch subtil ironische Geste auf dieses Denken. Wie siehst Du diesen Zusammenhang?

D. F.: Der Minimalismus entstand in einer Zeit, die dem Fortschrittsoptimismus verpflichtet war und in der die Devise „alles ist machbar“ mitunter zu übertriebener Wissenschaftsgläubigkeit führte. Das Bedürfnis nach Erklärbarkeit wissenschaftlicher und künstlerischer Phänomene führte oft zu vereinfachten, linearen Denkmodellen. Im Falle der Minimal Art wurde das, was nicht ins intellektuell ausgeklügelte Kunstkonzept paßte, einfach ausgeklammert.

Obwohl ich mit einfachen Formen arbeite, interessiert mich weder die l'art pour l'art-Ideologie der Minimalisten noch ihr naiver, zu Industrieheroismus neigender Materialfetischismus.

Mich interessieren vielmehr die Implikationen, die entstehen im Beharren darauf, künstlerisch tätig zu sein und diese Erfahrungen als ein Moment von Wahrnehmung an den Objekten und Skulpturen an den dafür geeigneten Orten sichtbar zu machen. Bei all meinen Installationen ist der Kontext entscheidend für die Konzeption der Arbeit. Ein Ort ist nie nur dekoratives Rahmenwerk oder neutrale Präsentationsfläche im Sinne des „White Cube“, sondern ich strebe an, daß eine Installation vor Ort Erfahrungsraum und Projektionsfläche sein kann.

Die Einbindung von Menschen spielt als ästhetische Strategie gerade im öffentlichen, für die Kunst reservierten Raum eine wesentliche Rolle.



Ohne Titel I – V
Fotokopie je 21 x 21 cm

K. B.: Der soziale Raum, in dem Du als Künstlerin agierst, der konkrete Ort, in dem Du Deine künstlerischen Arbeiten plazierst, wie auch die Personen, die sich im Kunstrahmen bewegen, sind also wichtige Elemente Deiner ästhetischen Praxis. 1989 hast Du eine Pizza dell'Arte-Aktion in der Heilbronner Galerie Babel veranstaltet. Was war der Anlaß dieser Kunst-Küche-Aktion?

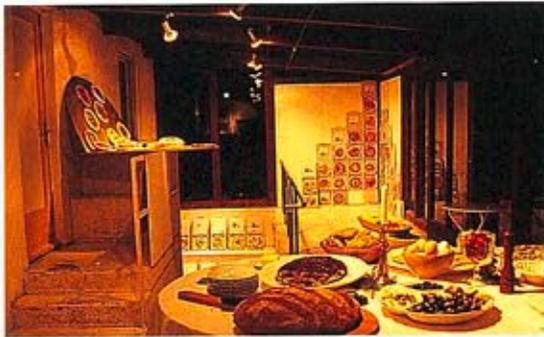
D. F.: Anlaß war das 25jährige Jubiläum der Galerie. Da sich sowohl Künstler/innen als auch Kunstvermittler/innen ständig im Spannungsfeld überzogener Kunstansprüche und alltäglicher Sachzwänge befinden, bot es sich mit meiner zuvor gegründeten Kunstküche an, darauf Bezug zu nehmen. Witzigerweise konnte ich für das „Firmenlogo“ auf ein Familienwappen mit zwei gekreuzten Kochlöffeln zurückgreifen. Im Speiseplan waren Pizze del' Arte vorgesehen, angekündigt als Augenschmaus für Kunsthungrige zum Mitnahmepreis von 90 Mark, frisch von der Wand weg zu haben. Doch während das mit köstlichen Speisen hergerichtete italienische Büffet heiß begehrt war und reißenden Absatz fand, konnten die Kunsthungrigen den nicht weniger Genuß versprechenden Plastikpizzen in ihren fröhlich schrillen Farben nicht viel abgewinnen. Manch einer hatte Probleme, diese Objekte als Kunst zu identifizieren, die Art der Zurschaustellung, der Warencharakter, der Billigpreis, das Geschäftsgebaren, die Kaufaufforderung, die Entscheidung, vor der die Konsumenten gestellt wurden, all dies ließ Zweifel am Angebot aufkommen. Ist die Kunstproduktion frei von dem herrschenden Marktmechanismus, daß die Nachfrage das Angebot regelt? Einige Mutige, darunter vor allem Künstlerkollegen/innen und Freunde/innen, haben trotzdem die Gelegenheit beim Schopf gepackt und eine Nahrungsmittelikone unserer Zeit erworben.

K. B.: Du sagst, Du hast viele Pizzen auf dem Kunstmarkt angeboten, aber die Nachfrage war spärlich. Hast du denn eine Original-Pizza nach Art des Hauses kreiert oder gibt es für die unterschiedlichen Geschmäcker unterschiedliche Sorten?



Tabula magna, 1990
Objektkasten mit 24 Pizze dell'Arte
Federn und Polyäthylenfolie
165 x 112 cm

D. F.: Nein. Zwar ist jede Pizza von Hand gemacht, aber es existiert kein Original, das einzigartig ist, um dann reproduziert zu werden. Es sind Multiples. Bei der Pizzaidee geht es mir - wie man unschwer erkennen kann - um die Tabuzone von Kunst und Geld in einem genau dafür vorgesehenen Raum, der

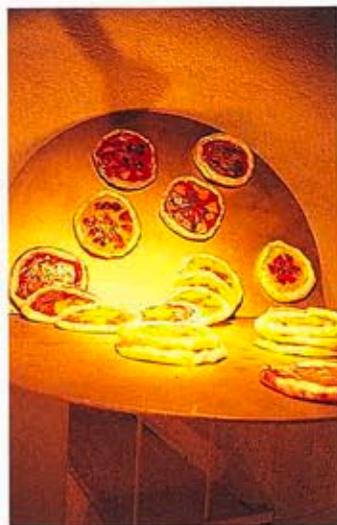


Galerie, deren Hauptaufgabe es ist, Kunstwerke auszustellen, um sie zu verkaufen oder an museale Einrichtungen weiter zu vermitteln. Die entweder als provokante Geste emp-

fundende oder aber als etwas naiv belächelte Aktion stellte das Faktum öffentlich zur Diskussion, daß ich als Künstler/-in eine Ware herstelle und sie wie eine Marktfrau feilzubieten habe. Faktum ist ferner, daß wenn die Kunst billig ist, auch ihr Status als niedrig gilt. Ist die Kunst teuer, hat man als Künstler/-in vorher den Preis in Form von Anpassung, Abhängigkeit oder erkennbarem Stil und entsprechender Imagepflege zu bezahlen. Mittlerweile ist es ja zur Genüge bekannt, daß nur ein verschwindend geringer Prozentsatz von Künstlern und Künstlerinnen, sofern sie nicht am Verteilungsapparat des Kunstmarktes partizipieren, mit der künstlerischen Produktion seine Brötchen verdienen kann - ich auch nicht. Ohne die Unterstützung meines Sammler- und Freundeskreises hätte ich manch schwierige Phase nicht durchgestanden.

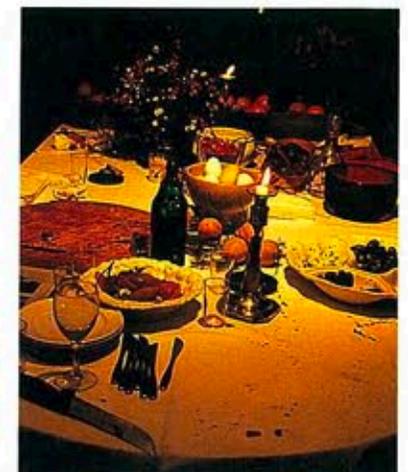


K. B.: Essen ist für jeden Menschen ein lebensnotwendiger, existentieller Akt, den er tagtäglich mit mehr oder weniger Genuß verrichtet. Angesichts der ungenießbaren Plastikfolie und der ebensowenig nahrhaften Federn, die, zusammen kombiniert, eine Pizza im illusionistischen Sinn vor-

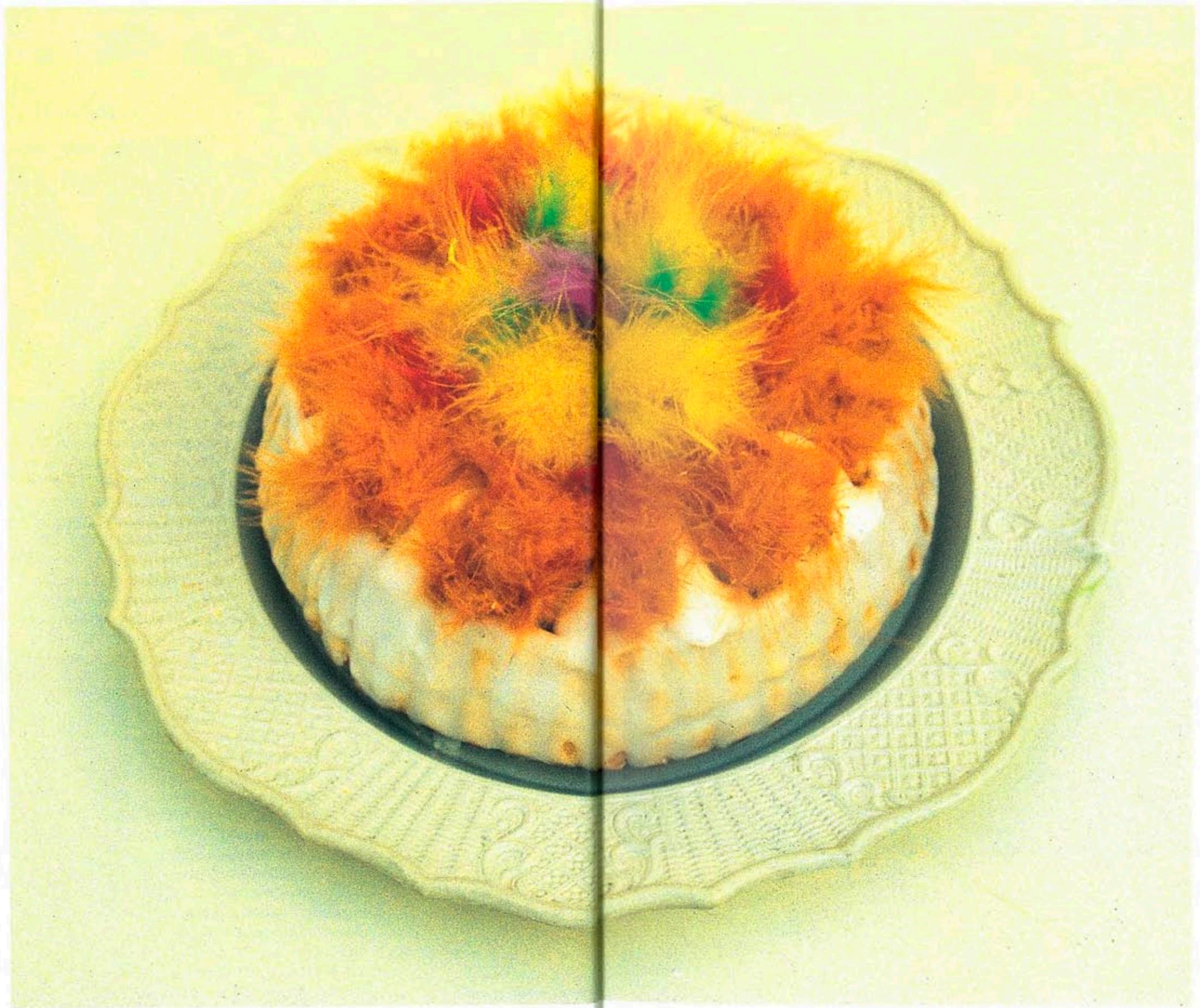


zutauschen imstande sind, liegt das Thema der Arbeit meiner Ansicht nach wieder in dem ästhetisch transformativen Akt des Materialumgangs. Obwohl die Pizza mit den künstlichen Zutaten lecker aussieht, aber leider unverdaulich ist, wird dem Objekt infolge des Materialumgangs ein sinnbildhafter Charakter einbeschrieben. Dieser emblematische Aspekt ist zu unterscheiden von einem inszenierten Prozeß wie ihn etwa Diter Rot Ende der 60er Jahre anhand von realen Speiseresten vornahm, die allmählich verwesend, üblen Abfall, sozusagen Kunst-Müll hinterließen, der dann eingeschweißt, verpackt, oder als Konserve verglast aufbewahrt wurde. Deine einzelnen Pizza-Objekte hingegen, vor allem aber die zur Schautafel arrangierte Pizza-Kollektion, werden zum modernen, fast stillebenhaften Sinnbild dafür, was man als 'Nahrung aus zweiter Hand' bezeichnet. Es erzählt ebenso wie Deine Arbeit „Kunstsaftfrüchte“ oder Deine Installation „Münchener Leitungswasser“ von einer Lebensrealität, in der Kunststoffe und künstliche Zusatzstoffe die natürlichen Ressourcen mehr und mehr verdrängen und die Qualität der Nahrungsmittel verschlechtern. Eine mit dem bloßen Auge zu treffende Unterscheidung in natürlich und künstlich hebt sich angesichts der genmanipulierten Lebensmittel heutzutage nahezu auf.

D. F.: Ende der 90er Jahre sind wir im Zeitalter der „Virtual Realities“ und der Genmanipulation gelangt. Gesundheit und Krankheit werden politisch und wirtschaftlich nur noch als Kostenfaktor gehandelt. Die Zugriffe auf den Körper jedes Einzelnen werden ebenso wie die sozialen Einschnitte nicht nur nicht weniger, sondern immer subtiler. Anfang der 80er Jahre erhielt ich durch meinen engsten Freundeskreis Einblick in die unsere Gesundheit gefährdenden und die natürlichen Ressourcen zerstörenden Produktionsmethoden der modernen Landwirtschaft und die Widerstände in Wissenschaft und Politik, sich gegen die Interessen der chemischen Industrie durch- und für Alternativen einzusetzen. Konzepte der Lebensmittel-, Müll- und Verpackungsindustrie wurden diskutiert, Themen wie Fast Food und



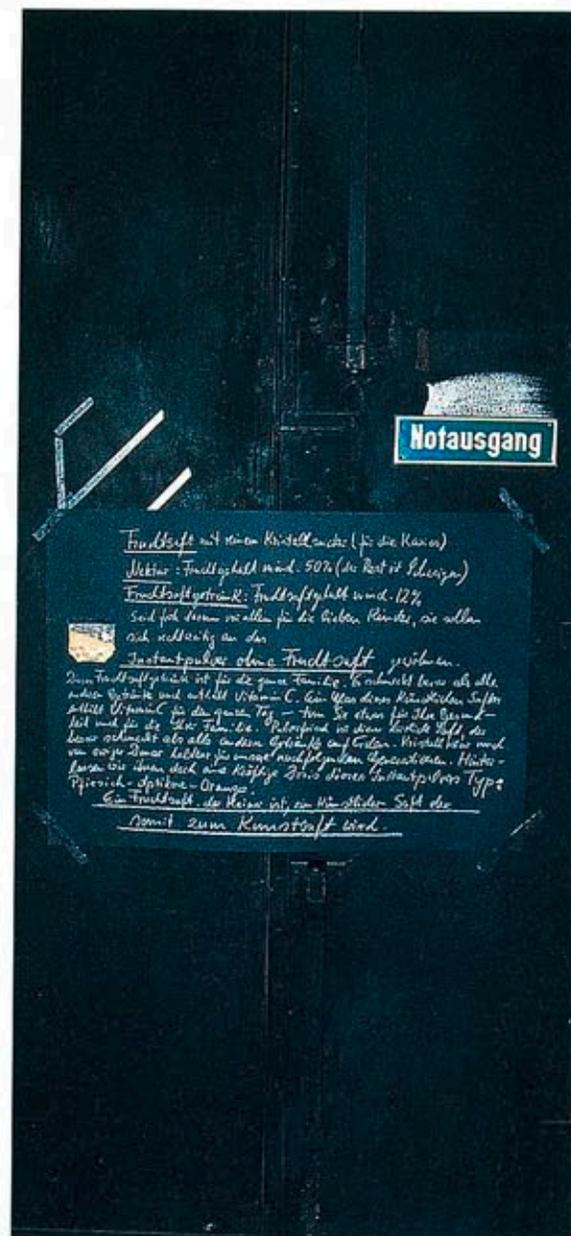
Pizza-Aktion, 1989
Galerie Babel, Heilbronn



Hochzeitsdauertorte, 1982
Salzteig, Daunen, Zuckerguß
ø 40 cm

Biokost waren an der Tagesordnung. Schwangerschaft, Heirat und Kindererziehung zogen mich in die Verantwortung, mich mit dem Thema Ernährung ernsthaft auseinanderzusetzen. Als ich mit der Verarbeitung von Federn, Folien und Salzteig begann, wollte ich auf die Veränderung der Nahrungsressourcen hinweisen. Dabei eigneten sich die grellen Farben der Federn vorzüglich, Nahrung und Künstlichkeit zueinander ins Verhältnis zu setzen. Ich beteiligte mich an Ausstellungsprojekten wie 'Kunst von / und / mit Frauen' und 'Fruchtsaft und Kunst'. Farbige Daunen, in einen Stapel Obstkisten gefüllt (Kunstsaftfrüchte), präsentierte ich zusammen mit einem Pamphlet. Die Illusionen über die Institution der Ehe wurden in eine Hochzeitsdauertorte verbacken und die Träume, dem Alltag zu entrinnen, fanden in Objekten wie Keksreise ihren Ausdruck.

K. B.: Wenn von Kunstküche die Rede ist, ist der Name Daniel Spoerri, der mit dem nicht ganz unironischen Image des Gastrosophen operierte, nicht weit entfernt. An den Namen Spoerri denke ich auch deshalb, weil er von 1983-89 als Professor an der Münchener Akademie der Bildenden Künste gelehrt hat, in einer Zeit, in der auch Du diese Akademie besucht hast. Neben der von ihm ins Leben gerufenen Eat Art Galerie waren vor allem seine happeningartigen Aktivitäten im Restaurant Spoerri in Düsseldorf und sein damit verbundenes Konzept der Fallenbilder von Belang. Danach wurden die Reste einer Mahlzeit in genau der Situation, in der eine Mahlzeit beendet wurde, auf dem Tisch befestigt und mit dem



Kunstsaftfrüchte und Pamphlet, 1982
Obstkisten, farbige Daunen
100 x 55 x 35 cm

Tisch an einer Wand aufgehängt und zum Bild erklärt. Die aus dem realen Gebrauch stammenden Gegenstände benötigen jedoch - anders als es bei Deinen Pizza- und anderen Lebensmittelobjekten der Fall ist - als Lesart die dazugehörige Anekdote, die durch die kulinarischen, nicht mehr appetitlichen Abfall-Reliquien auf das vorangegangene gesellschaftliche Ereignis und den vergangenen Genuß verweisen. Waren bzw. inwieweit sind in Deiner künstlerischen Auseinandersetzung die Ansätze aus der Eat Art von Bedeutung?

D. F.: Spoerris Fallenbilder dokumentieren in epischer Weise ein vorangegangenes Ereignis im Sinne von 'nature morte', etwas eklig und morbide, ein Schauer für die Bildungsbürger. Sein griechisches Kochbuch hingegen schätze ich und habe es in meiner Sammlung. Zeitlich gesehen war es so: Daniel Spoerri wurde berufen und ich verließ die Akademie. Als er kam, feierte die Akademie gerade ihr 175-jähriges Bestehen. Er verband das Jubiläum mit seinem Entree und inszenierte ein monumentales Tierkreiszeichenessen, das „Astro Gastro“, dessen abgeessene Tische er hinterher - soweit ich weiß - in einem eigens ausgehobenen Graben im Garten der Akademie wieder verschwinden ließ. Es war ein sehr opulentes Fest, das ganz in der Tradition der Künstler-

festen des 19. Jahrhunderts stand und dem Künstlertypus des Entertainers und Bohémiens alle Ehre erwies. Wir Studentinnen waren damals natürlich die dienstbaren Geister in der Küche. Im allgemeinen jedoch hat mir die Eat Art Bewegung wenig geistige Nahrung serviert.

Meine künstlerischen Vorgehensweisen, die ich über lange Zeiträume hinweg entwickelt habe, sind arbeitsaufwendig und zeitintensiv. So unterliegt meine Arbeit in unserer schnelllebigen Zeit einem anderen Zeitmaß. Mein Anliegen ist nicht - um auf Deine Frage zurückzukommen - das Erzählen von geselligen Geschichten oder das Dokumentieren von gesellschaftlichen Ereignissen. Es geht auch nicht um die Präsentation von Nahrungsmitteln unter dem Aspekt ihrer Verderblichkeit oder ihres Verfalls, wie es bei vielen Eat Artisten der Fall war. Ich möchte meine künstlerischen Arbeiten eher als skulpturale Ereignisse oder Situationen bezeichnen. In gewisser Weise sind es für mich Tafelbilder, so etwas wie Sinnbilder leiblicher und geistiger Nahrung. Künstlerisch halte ich einen Zustand fest, vielleicht sogar einen Moment der Perfektion, in dem alles Unbedeutende, Zufällige, und Unverbindliche getilgt ist. Ich fixiere einen Moment der Bewegung in ihrem Ablauf so, daß das Davor und Danach in dieser ästhetisch verdichteten Situation mitgespeichert ist.



Keksreise, 1982
Salzteig, Spiegel
80 x 52 cm

DOROTHEA FRIGO

1949 geboren in Burk bei Dinkelsbühl/Bay.

1977 - 1983 Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München, Diplom

1994 Stipendium der Akademie der Bildenden Künste München, Hochschulsonderprogramm II

1995 Stipendium des Goetheinstituts Hyderabad, Indien
Artist in Residence Programme

1997 Stipendium der Prinzregent-Luitpold-Stiftung, München

Literatur

Caius Burri, Karl-Heinz Reisert (Hg.), Kunstpfad Universität Ulm, Ulm 1991

Barbara Schellewald, Dorothea Frigo, Rauminstallationen in NIKE, Nr. 42, 1992

Andrea Kluge, Gerhard Dechant, Textile Kunst, Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbevereins München (Hg.), 1993

Eva Marina Froitzheim (Text: Goldener Käfig) Kunst an Staatlichen Bauten in Baden Württemberg 1980 - 1995, Hg. Finanzministerium Baden Württemberg (Hg.)

Rezensionen (Auswahl)

Elisabeth Müller: Kunst und Fruchtsaft, Münchner AZ, 9.5.82

Gert Gliewe: Kunst '86, Münchner AZ, 26.5.86

Peter M. Bode: Förderkandidaten, Münchner AZ, 14./15.3.87

Anette Freudenberger: Aus Jagdtrophäen des Jahrmarkts; Federinstallationen Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn, Bonner Rundschau 14.11.89

Petra Kollros: Kunst auf neuen Pfaden, Süd-West-Presse Ulm, 28.9.90

Andreas Sommer: Das Zeitmaß im Kohle-Quadrat, Heilbronner Stimme, 14.11.91

Andrea Heinzinger: Vom Aufbrechen männlicher Machtstrukturen - Evangelische Akademie Tutzing, Süddeutsche Zeitung, 26./27.6.93

Claudia Jaeckel: Kunstvolles Würfelspiel, Süddeutsche Zeitung, 21.2.94

Claudia Niklas: Mit Kunstwerken ein Haus für Kunstwerke bauen, Süddeutsche Zeitung, 28.10.96

Videofilme

Boris Schafgans:
Erdzeit 12 x 12, Heilbronn 1991

Nils Bergmann, Christian Ablinger, Christian Frania:
Dokumentation Kunstverein Bad Aibling, Sendung RFR 24.3.95

BR Fernsehen, „Espresso“: Interview 3.3.97
Moderation: Karin Schubert

Einzelausstellungen / Installationen / Environments

1988 Rauminstallationen mit Federn in zwei Brunnenhäusern - Kunstwoche Heilbronn a.N.

1989 Rauminstallation Federn und Ton
Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn

Pizze dell'Arte, Aktion
Galerie Babel Heilbronn a.N.

1990 Goldener Käfig - Environment auf dem Kunstpfad der Universität Ulm
Ankauf des Landes Baden-Württemberg

1991 Erdzeit „12 x 12“, Raumarbeit mit Steinkohle
Neue Kunst im Hagenbucher, Heilbronn a.N.

1992 Leichtigkeit und Schwere - Federn und Tonobjekte, Kunsthof Bonn

1993 Wastepaper or the Nine Pillars of Wisdom,
Installation Goethe-Institut Hyderabad, Indien

Zeitsäulen, Installation, Evangelische Akademie, Tutzing/Bay.

1994 Kunst im Quader (Fockner, Frigo, Ströbel)
Kunstpavillon im Alten Botanischen Garten, München

1995 Galerie des Kunstvereins Bad Aibling

Time Squares, Installation
Goetheinstitut Hyderabad, Indien

1997 Artothek München

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

1981 - 1983 Fruchtsaft und Kunst, Kunst von/und/mit Frauen, Edition Wende, Akademie der Bildenden Künste, München

1985 Fläche/Volumen, Rathaushalle München (Gedok)

1986 Kunst '86, Haus der Kunst, München
Bildwelten '86, Kulturzentrum Gasteig, München
Kunstkleider, Frauenmuseum Bonn

1987 Kunst '87, Haus der Kunst München

1988 Kunst '88, Haus der Kunst, München
Labyrinth, Rathaushalle München (Gedok)

1989 Kunst '89, Haus der Kunst, München
Umwelt/Mitwelt/Lebenswelt, Kulturzentrum Gasteig München

1990 V. Triennale 1990/91 für zeitgenössisches Kunsthandwerk, Museum für Kunsthandwerk Frankfurt a.M., Grassi Museum Leipzig, Kestner Museum Hannover

1991 In Progress, Europäisches Künstler/innen Projekt, Künstlerwerkstatt Lothringerstraße, München

1991 Natura Forte, Künstlerwerkstatt Lothringerstraße München, Städt. Museum Paderborn
Skulptura Ulm, Universität Ulm

1992 A-Z, Galerie der Künstler, München

1994 Die Augen essen mit, Kunst im Schloß Neuhausen a.d.F., Baden-Württemberg

1996 Raumkonzept Kubus, Pasinger Fabrik, München
Künstler fördern die Pinakothek der Moderne, Haus der Kunst München

1997 Raumsequenzen I, Ganserhaus Wasserburg/Inn