

NIVES WIDAUER



ARCHEOLOGY OF UNDEFINED FUTURE

NIVES WIDAUER

ARCHEOLOGY OF UNDEFINED FUTURE

ARCHEOLOGY OF UNDEFINED FUTURE

(Sabine Fellner)



Das barocke Palais Schönborn-Batthyány bietet den Rahmen für Nives Widauers Ausstellung *Archeology of undefined Future* mit Arbeiten ihrer letzten 30 Schaffensjahre. Die Auswertung historischer Zeugnisse, die Untersuchung kulturhistorischer Zusammenhänge, die Frage nach der Prägung durch die Vergangenheit und deren Relevanz für unsere Gegenwart sind grundlegende Themen, die ihre Arbeit bestimmen. Ganz in diesem Sinne reagiert Nives Widauer auf das historische Ambiente, die spätbarocke Ausstattung der vorgegebenen Räume: „Das Palais ist ja auch in gewisser Weise eine Projektionsfläche, in der sich Schichten und Geschichten abgelagert haben - und in die ich nun meine Schichten einschreibe. Ich reihe mich damit in eine Kette von Menschen ein, die hier ihre Spuren hinterlassen haben. Gerade dieses Wortspiel zwischen Geschichte und Schichten finde ich sehr spannend. Ich habe eine Art Präsenzzeit in diesen Räumen und in diesem Moment verbindet sich meine Geschichte mit der Geschichte dieses Ortes. Dadurch verändert sich der Ort aber auch ich mich selbst.“¹ Sie fügt in die Prunkräume des Palais einen von ihr gebauten Spiegelsaal ein und folgt damit zunächst scheinbar der tradierten Funktion, denn der Spiegel als Teil der Raumgestaltung erlebte seine Blütezeit im Barock. Schlösser wurden zur illusionistischen Steigerung der Pracht verschwenderisch damit ausgestattet, berühmtestes Beispiel ist der über 300 Jahre alte Spiegelsaal von Versailles.

Der Spiegel hat eine große kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung, aber auch eine jahrhundertealte Tradition als magisch-symbolisches Objekt. Seine metaphorischen Bedeutungen sind vielfältig und widersprüchlich. In antiken Kulturen stand der Spiegel für das Abbild der Seele, Keltinnen wurden mit ihrem Spiegel begraben. Im alten Ägypten waren die Worte Spiegel und Leben identisch. In der Verhaltensforschung gilt das Erkennen des eigenen Spiegelbildes als Zeichen von Intelligenz und Abstraktionsvermögen. Kulturhistorisch symbolisiert der Spiegel Selbsterkenntnis, Klugheit und Wahrheit.

All das schwingt bei Nives Widauers neunteiliger Rauminstallation mit. Doch ist ihr Spiegelsaal nicht nur Spiegelsaal, sondern gleichzeitig eine Ahnengalerie und verweist damit ein weiteres Mal auf die Geschichte des Ortes. Ahnengalerien als Bestandteil der Erinnerungskultur dokumentierten die Geschichte der Eigentümer, legitimierten ihre adelige Stellung und zierten in den herrschaftlichen Residenzen die Repräsentationsräume. Die von Nives Widauer geschaffene Ahnengalerie ist eine Porträtgalerie der Jahrhunderte. In *Portraits of Unknown Centuries* (2019) werden wir in diese Ahnengalerie eingeschrieben. Die Künstlerin macht den Spiegel zum Trägermedium ihrer Malerei, zum Hintergrund der mit blutroter Farbe hingeworfenen Visionen vergangener aber auch zukünftiger Jahrhunderte. Sie verknüpft so die jeweilige Betrachterin, den jeweiligen Betrachter unmittelbar mit dem Bildinhalt. Wir bewegen uns entlang einer imaginierten Zeitachse, werden zurückgeworfen in das Paradies des Goldenen Zeitalters, in die Vergangenheit des 15., 16. oder 19. Jahrhunderts, in die Stunde-Null, werden aber auch in eine Zukunft des 30. Jahrhunderts katapultiert, das janusköpfig ist, Symbol der Dualität, des Anfangs und des Endes.

Einer der Spiegel trägt die Frage „Que sais-je?“ des skeptischen Philosophen Michel de Montaigne. Die vielschichtige Arbeit visualisiert deutlich, dass unsere Utopie der Zukunft geprägt ist durch die tradierten Bilder der Vergangenheit, die selbst Utopie sind. Der Spiegel dient so als Möglichkeit der Bewusstseinerweiterung, wird Membran zwischen der realen und einer virtuellen Welt.

Dieser Spiegelsaal illustriert anschaulich die Arbeitsweise der Künstlerin, die scheinbar rein intuitiv Fundstücke vielfältigster Ursprünge verbindet, schichtenweise Geschichte übereinanderlegt, in einen neuen Kontext setzt und damit Zusammenhänge entlarvt, Verbindungen verdeutlicht, kulturelle Referenzen aufzeigt. Diesem Prozess gehen oft in-

[ANYTHING, ANYWHERE, ANYHOW, ANYWHO, 2019, stand, metal, heads: 60 cm]

1

Silvie Aigner, Nives Widauer. *Archeology of undefined Future* in: *Parnass* 1/2019, S. 62

tensive Recherchen voraus. Durch gezielte, oft medienübergreifende Interventionen überlagert sie historische Bezüge und tradierte Inhalte aus unterschiedlichen Zeitschichten und bindet sie an Gegenwärtiges an, dabei verschiebt sie Gattungsgrenzen, arbeitet gegen herrschende Sehgewohnheiten an. Es ist ihr Blick, der Verborgenes freilegt, der von ungeahnten neuen Möglichkeiten die Welt zu betrachten erzählt, die abseits konventioneller Zwänge und kultureller Prägungen liegen. Humorvoll, geistreich, kritisch aber auch poetisch, versonnen, tiefgründig bis abgründig sind die Bilder, die mittels unterschiedlichster Medien entstehen, oft auch durch deren Kombination miteinander – sei es Video, Skulptur, Installation, Malerei, Zeichnung oder Collage.

So fügt die Werkserie *Subcultures* (2017) collagenartig historische Stiche von antiken Göttern mit geschnitzten Masken unterschiedlichster Kulturkreise zusammen. Auf diese Weise werden Abbilder früher Kulturen, die vorgelagert sind jener Referenzkultur der Griechen und Römer, die die europäische Kulturgeschichte bestimmen, aus der Tiefe der Erinnerung geholt und auf die Bilder griechischer Götter- und Heldengestalten aufgesetzt, wieder sichtbar gemacht, aus dem Schatten ans Licht geholt. Nives Widauer verbindet, was auf den ersten Blick nicht zusammengehört und visualisiert damit, dass Geschichte eine Konstruktion ist, ebenso wie unsere Vorstellung von der Zukunft. *Megaphone* (2019), eine in der Mitte des Raumes positionierte Installation, deren Kernstück ein Sprachrohr aus dem 19. Jahrhundert bildet, begleitet diese Arbeiten der Serie *Subcultures*, unterstreicht deren Wirkung. Ein babylonisches Sprachgewirr fremder Kulturen entströmt diesem Megafon, das zugleich Fernrohr in eine ungewisse Zukunft ist.

Nives Widauer verschränkt aber auch ihre inneren Bilder, oft Bruchstücke von Träumen, mit der äußeren Welt. Dabei wird Analoges und Digitales oft verbunden, wie in der Videoarbeit *El Sueño de Blanca II* (2019), in der das Raster eines Teppichs mit Pixeln aus dem Beamer überlagert wird. Das entstehende Bild katapultiert uns in eine andere Wirklichkeit. Der kaleidoskopartige Farbhintergrund des gezeigten Videos weckt Assoziationen mit einem prächtigen Garten und doch ist ein Raum gemeint, eine Art Hotellobby. Verloren und orientierungslos wandeln vier Protagonisten in Bademänteln gehüllt durch eine Halle, die wie aus der Zeit katapultiert erscheint, sie sind auf der Suche – wonach? An der gegenüberliegenden Wand dieser Arbeit, gleichsam als Antwort, hängt ein riesiges Ziffernblatt ohne Zeiger. „Jede dieser Stunden könnte deine erste sein“ ist der Titel dieser Arbeit.

Nives Widauers Arbeiten sind Initialzündungen, die vielfältig Raum geben für ein Neudenken, Weiterdenken, Weiterträumen. Für ein Einweben ganz persönlicher Assoziationen und Erfahrungen, denen man sich – geführt an der Hand der Künstlerin – überantworten kann. So auch in einer Werkserie deren Kernstücke Luxusaccessoires sind, sogenannte Hermestücher. Diese seit 1937 vom französischen Mode-Unternehmen Hermès hergestellten, quadratischen Seidentücher sind Kult- und Prestigeobjekt. Sie sind die Bausteine, das Grundmaterial einer Serie großformatiger Arbeiten von subtiler Farbigkeit, die sich mit den sieben Todsünden beschäftigt: Superbia, der Stolz, Avaritia, die Habsucht, Invidia, der Neid, Ira, der Zorn, Luxuria, die Ausschweifung, Gula, die Unmäßigkeit und Acedia, die Trägheit. Diese Hauptsünden, die von der katholischen Kirche als besonders schwerwiegend eingestuft werden, haben eine lange Bildtradition, die bis ins Mittelalter zurückreicht. Die Künstlerin kennt diese Bildtraditionen, lässt sich jedoch davon in ihrer Imagination nicht beeinflussen, entwickelt ihre ganz eigene, subtile Sicht auf dieses Sujet.

Am Beginn steht ein versöhnlicher Titel, der den Todsünden ihre Unerbittlichkeit nimmt: *Seven Very Human Things* (2017) widmet sich den allzu menschlichen Schwächen, verknüpft sie mit dem hier und jetzt, verbindet sie mit unserer unmittelbaren Lebenswelt. Im prächtigen seidenen Hermès-gewand treten die Unzulänglichkeiten auf, assoziativ, durchaus spielerisch deutet Nives Widauer dabei die gegenständlich, dekorativ gestalteten Seidentücher durch Zuordnung zu einer der Sünden inhaltlich radikal um. Emsig Nüsse sammelnde, harmlose Eichhörnchen erscheinen in Zusammenhang mit der Habsucht diabolisch, dekorativ zu Mustern verknüpfte Peitschen und Gerten, die die Ausschweifung illustrieren, setzten plötzlich kühne Assoziationen frei und unzählige kostbare Parfümflakons werden, gekoppelt an die Unmäßigkeit, obszön in ihrer Eleganz und Pracht.

Die Arbeit von Nives Widauer ist zweifellos intellektuell doch niemals belehrend. Mit leichter Hand lässt sie ein Wissen um historische Zusammenhänge und Bezüge einfließen und kreiert Werke von bestechender Sinnlichkeit und träumerischer Schönheit. Bisweilen blitzt in ihnen Schalk auf, stets geben sie Anregung vertraute Dinge völlig neu zu sehen, Geschichten und die Schichten der Geschichte neu zu interpretieren. So nimmt die Künstlerin voll Witz und Ironie die Tradition des Duells aufs Korn. Die Installation *Floretta* besteht aus einem auf einem Sockel montierten senkrecht aufgerichteten Florett, aufgespießt auf dessen Spitze ein spinnewebzarter Damenhandschuh – und – es ist der Mittelfinger

des Handschuhs, der dem Betrachter entgegenweist. Oder sie untersucht die unseren Kulturkreis prägende christliche Leidensgeschichte. Die feine, subtile Installation *Das kleine Leiden* besteht aus einem kostbaren scharfkantigen Empire-tischchen mit gefährlichen Ecken, auf dem eine Briefwaage steht, auf deren Waagschale ein samtenes Kissen ruht – auf dieses Kissen ist eine kleine Dornenkrone positioniert – wie viel wiegt das Leid?

Die Verknüpfung von historischen Prägungen mit aktuellem Geschehen, von individuellem Erleben mit gesellschaftlichen Fragestellungen, ist in den Werken der Künstlerin stets mehrdeutig zu lesen, lässt unterschiedliche Interpretationen zu. Die Videoarbeit *El Sueño de Blanca I* (2018) zeigt eine scheinbar leblos auf dem Boden liegende Frau, die sich plötzlich erhebt und den Blick freigibt auf ihre mit Kreide auf den Boden gezeichnete Silhouette. In einem Akt der Selbstermächtigung greift die Protagonistin zum Staubsauger, um die Begrenzung aus Kreide zu entfernen. Wofür steht sie? Für die Grenzen die ihr gesellschaftliche Normen, Erziehung, die herrschenden Geschlechterverhältnisse oder aber persönliche Zwänge auferlegt haben? Es ist wohl kein Zufall, dass die Kreidebegrenzung am Boden einer Tatortmarkierung gleicht.

(E →)

The Baroque Palais Schönborn-Batthyány provides the setting for Nives Widauer's exhibition *Archeology of undefined Future* with works of her last 30 years of creative output. The evaluation of historical evidence, the examination of cultural-historical connections, the question of the imprint of the past and its relevance to our present are basic themes that shape her work. It is entirely in this spirit that Nives Widauer reacts to the historical ambience, the late Baroque décor of the rooms provided: 'The Palais is, after all, to a certain extent a projection surface, too, upon which layers and histories have been deposited – and on to which I now inscribe my layers. In this way, I take my place in a chain of people who have left their traces behind here. It is precisely this wordplay in German between history ('Geschichte') and layers ('Schichten') which I find very exciting. I have a kind of attendance time in these rooms and at this moment my history joins up with the history of this place. Thus, the place changes, but so do I.'¹ She incorporates a hall of mirrors that she has built into the Palais' ceremonial rooms and thus seems to follow initially the traditional function, for the mirror as part of a room's design reached its apogee during the Baroque period. To heighten the illusion of splendour, palaces were wastefully equipped with the same, the most famous example being the Hall of Mirrors at Versailles, now over 300 years old.

The mirror has great significance in terms of art and cultural history, yet also a centuries-old tradition as a magical, symbolic object. Its metaphorical meanings are varied and contradictory. In ancient cultures, the mirror stood for the depiction of the soul; Celts were buried with their mirror. In ancient Egypt the words mirror and life were identical. In behavioural research, recognition of one's own mirror image is considered a sign of intelligence and the capacity for abstraction. In cultural-historical terms, the mirror symbolises self-knowledge, wisdom and truth.

All this resonates through Nives Widauer's nine-part room installation. Yet her Hall of Mirrors is more than just that; it is also an ancestral gallery and thus refers one more time to the history of the place. As an element of the culture of memory, ancestral galleries documented the owners' history, legitimising their aristocratic

¹ Silvie Aigner, Nives Widauer. *Archeology of undefined Future in: Parnass 1/2019*, p. 62

status and decorating the state rooms in the grand residences. The ancestors' gallery created by Nives Widauer is a portrait gallery of the centuries. In *Portraits of Unknown Centuries (2019)* we are written into this ancestral gallery. The artist turns the mirror into the medium that transfers her painting, to the background of visions covered with blood-red paint of centuries past and to come, as well. In this way, she connects the viewer concerned directly with the pictures' content. We move along an imaginary time axis, are thrown back into the paradise of the Golden Age, into the past of the 15th, 16th or 19th century, back to zero hour, yet are also catapulted forward into a future of the 30th century, which is Janus-faced, a symbol of duality, of the beginning and the end. One of the mirrors carries the question 'Que sais-je?' posed by the sceptical philosopher Michel de Montaigne. The multi-layered work clearly visualises that our utopia of the future is shaped by the traditional images of the past, which themselves are utopian. The mirror thus serves as a chance to extend our awareness, becoming a membrane between the real world, and a virtual one.

This Hall of Mirrors illustrates vividly the artist's working method, which apparently connects purely intuitive found objects of the most varied origins, superimposes history in layers over each other, places it in a new context and thus uncovers new connections, explains links, points out cultural references. Intensive research often precedes this process. Through targeted, often media-spanning interventions, it overlays historical references and traditional contents from various layers of time and connects them to the present, thereby shifting borders between genres, working against prevailing viewing habits. It is her view that exposes what is concealed, that tells of unimagined new possible ways of viewing the world, which lie apart from conventional restraints and cultural imprints. Full of humour, witty, critical yet also poetic, pensive, ranging from profound to unfathomable: all words to describe her pictures, which are created in the most varied of media, often in combination with one another, too – whether video, sculpture, installation, painting, drawing or collage.

Thus, the work series *Subcultures (2017)* pieces together, like a collage, historical engravings of ancient gods with carved masks from the most varied cultural backgrounds. In this way, depictions from early cultures, which preceded the referential culture of the Greeks and Romans who have determined European cultural history, are retrieved from the depths of memory and placed over the images of Greek gods and heroes, made visible again, brought out from the shadow into the light. Nives Widauer joins together what at first sight does not belong together and so visualises the way in which history is a construct, just as our notion of the future is. *Megaphone (2019)*, an installation positioned in the middle of the room, whose central element is formed by a mouthpiece from the 19th century, accompanies these works from the Subcultures series, emphasising their impact. A Babylonian linguistic babble flows from this megaphone, which is simultaneously a telescope into an uncertain future.

But Nives Widauer also interlaces her inner images, often fragments of dreams, with the outer world. In this, the analogue and digital are often combined, such as in the video work *El Sueño de Blanca II (2019)*, in which the pattern of a carpet is overlaid with pixels from the beamer. The resulting picture flings us into another reality. The kaleidoscope-like colour background of the video shown evokes associations with a splendid garden and yet a room is meant, a kind of hotel lobby. Four protagonists, lost and directionless, wrapped in dressing gowns, walk through a hall, which seems as if catapulted out of time. They are looking for something – but what? On the wall opposite this work, as it were a response, there hangs a giant clock face without a hand. 'Every one of these hours could be your first' is the title of this work.

Nives Widauer's works are initial impulses that offer space in multifarious ways for rethinking, for expanding ideas, for dreaming more. For weaving together highly personal associations and experiences, to which one can surrender – guided by the artist's hand. Likewise, in a work series, at the core of which lie luxury accessories, so-called Hermès scarves. These square-shaped silk scarves, which have been manufactured by the French fashion company Hermès since 1937, are cult and prestige objects. They are the building blocks, the basic material for a series of large-format works of subtle colouring, which deal with the seven mortal sins: Superbia, pride, Avaritia, greed, Invidia, envy, Ira, wrath, Luxuria, excess, Gula, immoderation, and Acedia, sloth. These cardinal sins, which are classified as particularly grave by the Catholic Church, have a long pictorial tradition which reaches back to the Middle Ages. The artist knows these pictorial traditions, yet does not let them influence her in her imagination, developing rather her own, quite unique, subtle take on this subject.

At the outset we have a conciliatory title which robs the mortal sins of their implacability: *Seven Very Human Things (2017)* is devoted to the all-too human weaknesses, tying them to the here and now, joining them up with our immediate life as experienced. Inadequacies arise in the splendid silk Hermès apparel; associatively, certainly in a playful manner, Nives Widauer reinterprets the representationally, decoratively designed silk scarves by reallocation to one of the sins. Harmless squirrels eagerly gathering nuts appear in relation to greed; whips and switches, which illustrate excess, and which are diabolically, decoratively linked to patterns, suddenly release bold associations; countless precious perfume flasks, coupled with immoderation, become obscene in their elegance and finery.

Nives Widauer's work is undoubtedly intellectual, yet never didactic. With a light touch, she allows her knowledge of historical connections and references to flow in, creating works of striking sensuousness and dreamy beauty. Occasionally there is the flash of a prank in them; they always stimulate us to see familiar things in an entirely new way, to re-interpret histories and the layers of histories anew. Thus, the artist lampoons with wit and irony the tradition of the duel. The installation titled *Floretta* consists of a vertically erected foil which has been mounted on a base; through its tip a lady's glove delicate as a spider's web is impaled – and – it is the middle finger of the glove that points towards the viewer. Or she examines the Christian story of suffering that has shaped our cultural environment. The fine, subtle installation *Das kleine Leiden* consists of a small, precious Empire table with sharp edges, on which a letter scale stands, on the weighing pan of which rests a velvet cushion. Positioned on this cushion is a small crown of thorns – how much does suffering weigh?

The linking of historical imprints with current events, of individual experience with social issues, can always be read in ambivalent ways in the artist's works, permitting different interpretations. The video work *El Sueño de Blanca I (2018)* shows a woman lying on the floor, apparently lifeless, who suddenly gets up and takes a look at her silhouette drawn on the floor with chalk. In an act of self-empowerment, the protagonist reaches for the vacuum cleaner in order to remove the chalk delineation. What does it stand for? For the borders that have been imposed on her by social norms, upbringing, prevailing gender relations or by personal constraints? Presumably it is no coincidence that the chalk delineation on the floor resembles the marking found at a crime scene.

DIE UNDEFINIERTER ZUKUNFT AUSGRABEN

(Meinhard Rauchensteiner)



[EL SUEÑO DE BLANCA I, 2018, video installation, carpet, video loop, 290 x 210 cm]

Die undefinierte Zukunft ausgraben, das weiße Blatt aus der Tasche ziehen, auf dem noch ein Entwurf möglich ist.

Ach, schön wäre das!

Stattdessen ist der Terminkalender schon wieder voll; die ganze Zukunft definiert. Der Mann von den Stadtwerken, der Friseur, eine Teamsitzung. Alles notiert, alles programmiert. Und Kunden, die diesen Artikel gekauft haben, kauften auch. Alles Tun und Machen verstellt den Blick, vermüllt die Perspektive, so dass wir gerade noch das Nächste zu sehen vermögen, als diene die Barriere des gehetzten Handelns zum Schutz vor etwas Ungewissem.

Es ist, als wollten wir vor etwas fliehen. Dem Unerwarteten, dem Neuen, dem radikal Neuen fliehen. Und vor uns selbst. Vor der Gefahr, wir könnten uns neu erfinden. Unerhört. Auf Sturm und Drang hat die Klassik zu folgen und mit ihr ein Insichruhen, das Gesetzte, die definierte Zukunft.

Es gilt, fest vertraut zu sein, vielfach im Alltag verankert, in jeder Sekunde gütig-streng daran erinnert, der zu bleiben, der man ist.

Diese mahnende Geste gerinnt in Kleinigkeiten, mit denen jede Fuge, aus der das Grün der Unvorhersehbarkeit wuchern könnte, ausgefüllt zu sein scheint. Nur ja nichts leer lassen. Nicht nur in Kalendern, an jedem Möbelstück haftet dieses Memento. Auf Kommoden sammelt sich Nippes, Kühlschrankschrauben strotzen vor Magneten und Sinnsprüchen, selbst den Bösendorfer zieren Augarten und Andenken an Nizza und Capri.

Das alles findet sich bei Nives Widauer freilich nicht. Denn sie widmet sich dem Palais Schönborn-Batthyány, das seiner Würde wegen solch banale Geste schlichtweg verunmöglicht. Doch zeugen die Räume selbst schon vom aristokratischen, letztlich auch bürgerlichen horror vacui, dem herrschaftlich mit Damast und Kristall, Keramik und Intarsien begegnet wird. Nur keine Nüchternheit.

Womit aber bevölkert Nives Widauer diese üppigen Zimmerfluchten, die in wachen Momenten eben genau die Flucht, das Fliehen so überdeutlich werden lassen?

Es ist gehobener Nippes, ganz so, wie man es in solchen Räumen erwarten darf: Madonnen aus Wahnussholz, exotische Masken indigener Völker, Kupferstiche griechischer Gottheiten, Perserteppiche, Tücher von Hermès. Fast könnte man meinen, das Readymade wäre eine Erfindung der exklusiven Salons, lange bevor es das Museum mit avantgardistischer Geste okkupierte.

Doch streng genommen handelt es sich bei den Objekten Nives Widauers nicht um Readymades. Denn sie, Großmeisterin der Kombinatorik, arrangiert neue Ordnungen und ermöglicht sinnverändernde Begegnung der Gegenstände unter- und miteinander. Speed Dating der Dinge. Die edlen Tücher werden zum Register der Todsünden montiert, die Gottheiten des westlichen Bildungskanonns tragen die Masken der als primitiv Diffamierten, den Perserteppich reinigt eine projizierte Putzfrau, die Madonna ist unter einen Glassturz gestellt.

So mutieren die Staubfänger betuchter Interieurs zu Ready-Dates, die kritisch Kulturgeschichte wie Gesellschaftspolitik befragen. Wollte man durch diese Zimmerfluchten vor sich selbst fliehen, wird dem abrupt Einhalt geboten. Und mit einem Mal steht das gehetzte Subjekt vor einem riesigen Ziffernblatt, das einst wohl an einem

Kirchenturm geprangt haben mag. Aus seiner Mitte entspringen
keine Zeiger, nur ein riesiger Baumschwamm ist hier zu sehen – der etwas ratlos macht.

Ratlos? Einmal keine Antworten parat?

In Anlehnung und Umkehrung eines Spruches, der sich um eine burgenländische Kirchturmuhre schlängelt, heißt die Arbeit: „Eine von diesen wird deine erste sein“. Nicht „deine letzte“, wie im Original. Nein, die erste, deine erste Stunde.

Achja, da saugt er, mitten in unserer Lebenszeit, der Baumschwamm, der Parasit. Saugt uns mit all den unaufschiebbaren Terminen unserer durchgetakteten, allzu definierten Zukunft eben diese Zukunft auf. Die abwesenden Zeiger entpuppen sich als Schwamm, der uns aussaugt, jedoch unser Funktionieren garantiert, uns berechenbar macht. Wir wissen immer, was zu tun ist. Oder?

Ja, einmal ohne Antwort dastehen. Einfach dastehen. Und sich fragen, ob es nicht Zeit wäre, für das weiße Blatt, für die Verwandlung, für das Sich-Neuerfinden, für das Neue. Zeit, für eine undefinierte Zukunft.

Excavating the undefined future, drawing the white sheet out of one's pocket on which a design was still possible. Oh, how lovely that would be!

Instead of which the appointment diary is full yet again; the whole future defined. The man from the utilities company, the hairdresser, a team meeting. Everything noted down, everything set. And customers who have bought this article, have also bought. Everything we do and make blocks the view, litters prospects with trash, so that we can only just see what is right next to us, as if the barrier of rushed action served as protection against something uncertain.

It's as if we wanted to run away from something. Flee from the unexpected, the new, the radically new. And from ourselves. From the danger that we could re-invent ourselves. Outrageous. The classics have to follow on from Sturm und Drang, and with it a 'resting-within-oneself', that which is set, the defined future. What matters is to be firmly familiar, to be anchored in many ways in daily life, to be reminded in every second, in a kind yet strict way, that one should remain who one is.

This admonishing gesture congeals in minor details, with which every gap from where the greenery of unpredictability could grow rampantly seems to be filled in. Above all: leave nothing empty. And this memento is not only found in every appointment diary; it's stuck to every piece of furniture. Bric-a-brac gathers on chests of drawers; fridge doors abound with magnets and aphorisms; even the Bösendorfer is decorated with Augarten porcelain and souvenirs of Nice and Capria.

Of course, none of this can be found in the case of Nives Widauer. For she devotes herself to the Palais Schönborn-Batthyány, which makes such banal

gestures simply impossible due to its dignity. Yet the rooms themselves do bear witness to the aristocratic, then eventually bourgeois, horror of empty spaces, which is grandly met with damask and crystal, with ceramics and inlays. Just no austerity. But what does Nives Widauer populate this lavish suite of rooms with, which in alert moments allow this sense of flight, of running away to become so blatantly obvious?

She does so with grand bric-a-brac, just as one might expect in rooms such as these: Madonnas made of walnut wood, exotic masks of indigenous peoples, copper etchings of Greek gods, Persian carpets, Hermès scarves. One could almost believe that the ready-made was an invention of the exclusive drawing-room, long before it occupied the museum with its avantgarde gesture.

Yet strictly speaking, Nives Widauer's objects are not readymades. For she, who is the grandmaster of the art of combination, arranges new layouts, enabling objects to encounter one another in a way that alters their meaning. Speed Dating – for things. The fancy scarves are mounted to make a register of the mortal sins; the deities of the western educational canon carry the masks of those defamed as primitive; the Persian rug is washed by a projected cleaning woman; the Madonna is placed under a glass case.

In this way, dust-gathering wealthy interiors mutate into ready-dates which pose critical questions of both cultural history and social policy. Anyone wishing to run away from themselves through these rooms will come to an abrupt halt. And all of a sudden, the harried subject is standing in front of a giant clock face, which presumably once hung resplendently from a church tower. No hand reaches out from its centre, only a giant agaric is to be seen – which causes bafflement. Baffled? No answer at hand for once?

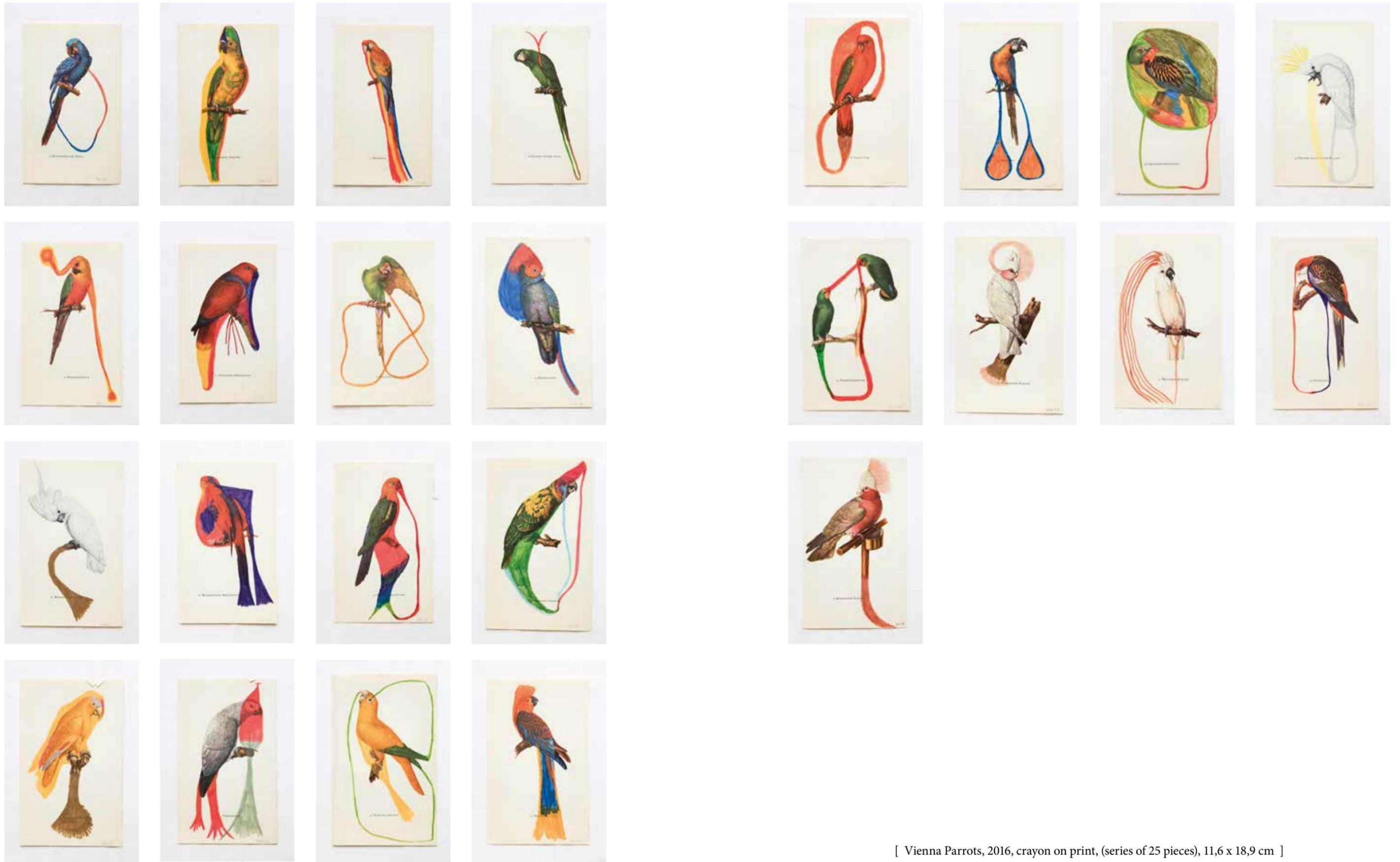
Drawing on and inverting a saying that winds around a church tower in Burgenland, the work is titled: 'One of these will be your first one.' Not 'your last,' as in the original. No, the first, your first hour.

Ah yes, there it is, sucking away, in the midst of our time to live, the agaric, the parasite. With all the urgent appointments of our precisely measured-out, all too defined future, it soaks up this very future. The missing clock hands have revealed themselves as a sponge that soaks us up, yet which guarantees our functioning, makes us predictable. We always know what needs to be done. Don't we?

Yes. Just stand there, without an answer for once. And ask ourselves if it isn't time for the white sheet, for the transformation, for the find-oneself-anew, for the new. Time for an undefined future.

(← E)

*DIGGING UP THE
UNDEFINED FUTURE*



[Vienna Parrots, 2016, crayon on print, (series of 25 pieces), 11,6 x 18,9 cm]

EIN GESPRÄCH

(Nives Widauer mit Dieter Buchhart am 19.3.2019)



[SETTLE, 2013, cast-bronze, approx. 180 x 90 x 60 cm]

Dieter Buchhart



Nives

Widauer

Was bedeutet Ewigkeit für dich?

Ewigkeit impliziert die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In deiner aktuellen Ausstellung Archeology of undefined Future beschäftigst du dich ja sehr intensiv mit dem gegenwärtigen Moment, dem Gegenwartsfenster. Wie siehst du da den Bezug zur Ewigkeit?

In deiner Arbeit Jede dieser Stunden könnte deine Erste sein hast du die Zeiger von einer Wanduhr entfernt und einen Baumschwamm in die Mitte gesetzt. Hier scheint die Zeit außer Kraft gesetzt zu sein.

1986 hast du mit deinen ersten Videoinstallationen begonnen. Heute sehe ich in deinen Projektionen auf Teppiche eine Verschneidung von digitaler Wiedergabe mit dem Realen - wie würdest du das beschreiben?

Heute befinden wir uns ja zweifelsohne in einer digitalen Welt. Du hast aber mit analogen Materialien begonnen – es hat also eine Wandlung stattgefunden. Jetzt nimmst du alles in Pixel auf und nicht mehr sozusagen in der Körnung. Was hat sich für dich mit der neuen Materialität von Film und Foto verändert?

Ewigkeit ist nicht vorstellbar, Ewigkeit ist ein Zustand der absoluten Stille.

Vom Jetzt aus betrachtet, spüre ich, dass ich in einer Art Achse liege und mich verbinde mit Zukünftigem und Vergangenem. In dieser Ausstellung versuche ich zum Ausdruck zu bringen, dass man im Grunde genommen nie weiß ob all die Dinge, die man ins Zukünftige reinprojiziert nicht einfach ein Schutzwall sind, um sich den eigenen Tod nicht vorstellen zu müssen, weil man ihn sich gar nicht vorstellen kann.

Genau. So sehe ich auch Ewigkeit als einen Zustand der Außerkraftsetzung der Zeit.

Das Medium Video hat mir die Möglichkeit gegeben in eine eigene Art von Form- und Zeitästhetik einzusteigen. Ich kann einerseits, wenn ich Livevideoinstallationen mache, mit einer Form von Gleichzeitigkeit – mit einer Form von Spiegelung arbeiten, die mich immer sehr neugierig gemacht hat. Auf der anderen Seite kann ich das Tempo und die Größe sehr gut variieren. Ich kann mit dem Medium Video in verschiedene Welten einsteigen und mir ist das Medium auch deswegen so ans Herz gewachsen, weil ich immer wieder neue Zugänge zum bewegten Bild entdeckte.

Ja, da ergeben sich natürlich neue Möglichkeiten, aber ich muss sagen, dass ich eher jemand bin der von den Inhalten ausgeht. Wenn ich eine analoge Kamera zur Hand habe dann verwirkliche ich meine Idee eben mit dieser. Natürlich ist das Resultat divers, weil ich nie so der Technikfreak geworden bin, der alle Möglichkeiten der Auflösung auslotet. Mir geht es ganz stark darum, dass ich in dem Moment wo ich es schaffe etwas zu erfassen auch zuschlagen kann. Ich bin mit unterschiedlichen Kameras aus verschiedensten Zeiten am Arbeiten.

*Deshalb hast du ja auch diese Medien-
vielfalt in deinem Werk. Du zeichnest,
du malst, du collagierst, du machst
Videoinstallationen, Soundinstallatio-
nen – du verwendest jedes Medium das
dir als Künstlerin zur Verfügung steht.
Du arbeitest auch mit Spiegelung, so zum
Beispiel in deiner neuen Arbeit Portraits
of Unknown Centuries die für mich fast
so etwas wie ein Gefühl des Verlustes
von Chancen symbolisiert. Wie würdest
dieses Werk beschreiben?*

*Kannst du beispielhaft eines der Motive
herausnehmen und deinen Gedanken-
gang näher erläutern?*

*Das heißt die Jahrhunderte bezeichnen
eigentlich auch die Generationen und die
Lebensspanne eines einzelnen Individu-
ums?*

*Was bedeutet dann Entwicklung in
diesem Sinne? Zum Beispiel die Unter-
repräsentation von Künstlerinnen in
der Kunstgeschichte oder die fehlende
Repräsentation in der eurozentristischen
Kunstgeschichte von afroamerikanischen
KünstlerInnen, von indischen Künstle-
rInnen, etc.*

*Im Postinternetzeitalter, in einem Zeit-
alter der Sprachüberschreitung wo wir
theoretisch neben der grenzenlosen Ver-
netzung auch die grenzenlose Repräsen-
tation eines jeden Individuums – Mann,
Frau, Intersex – hätten, wo siehst du da
ein Symbol in der Ausstellung? Ich denk
an den Turm von Babylon.*

Ich wollte schon immer Jahrhunderte portraitieren. In meiner kur-
zen Zeit als Geschichtestudentin habe ich gewisse innere Bilder zu
den einzelnen besprochenen Jahrhunderten entwickelt. Je länger ich
darüber nachdenke, desto überzeugter werde ich, dass wir genauso viel
in die Vergangenheit projizieren, wie in die Zukunft. Was wir dann
überliefert bekommen sehr selektiv ist und so habe ich versucht ganz
einfache Bilder zu finden für Gefühle, die ich zu diesen Jahrhunderten
habe und das Material, also dieser Lack hat mich auch dazu gezwungen
ganz schnell zu malen. So hatte ich wirklich immer nur ein paar wenige
Minuten Zeit, das Jahrhundert zu visualisieren.

Das Bild der Mutter mit dem toten Kind ist die Stunde null. Aber die
Stunde null kann in jedem Leben eine andere sein irgendwann sein.
Gesamtmenschheitsbezogen ist diese Stunde null jedoch kein genau
definierter Moment.

Ja. Die Babylonier haben angefangen die Zeiteinteilung auf bestimmte
Art zu leben und wir haben das über die verschiedensten Kulturen
hinweg übernommen. Als Mensch werden wir nun einmal in diese
Zeitstrukturen geworfen, sobald wir geboren werden. Im Grunde
genommen, was ist ein Jahrhundert, was ist eine Minute, was ist eine
Sekunde? Es ist so schwer seine eigene Beschränktheit und Endlich-
keit zu verstehen im Zusammenhang mit diesen zeitlich unglaublichen
Distanzen, die das All uns eigentlich ja offerieren würde.

Wir haben dieses Phänomen, dass es in diesem Moment, in dem wir
sind, es auf der einen Seite in der Welt ein Aufwachen gibt. Anderer-
seits, wie ich mit der Arbeit *Subculture* versucht habe zu zeigen, sind
wir noch nicht weit gekommen. In der erwähnten Arbeit setzte ich
mich damit auseinander, wie wir Europäer uns immer auf Rom und
Griechenland beziehen, aber die unzähligen davor liegenden Kulturen,
die ausgesaugt wurden, damit Europa so erfolgreich wurde, ignorieren.
Es ist völlig unerklärlich warum immer alles was eigentlich von hoher
Relevanz war in so einer Deutlichkeit aus der Geschichtsschreibung
herausgestrichen wurde. Und für uns Frauen, das kann man ganz klar
sehen, hat es überhaupt keine große Lobby unter den Kunsthistorikern
gegeben, uns in die Geschichte so reinzuschreiben, wie wir reingehört
hätten. Es ist immer noch ein Thema wo man sich teilweise aufregen
könnte. Es entwickelt sich aber, so wie sich immer alles entwickelt, mit
zwei Schritten nach vorne und einem zurück.

Ich habe dieses Sprachrohr, welches ich *Megaphone* nenne aus verschie-
denen Teilen zusammengesetzt, die ganz stark mit meinem Leben zu
tun haben. Ich habe das Sprachrohr, das eigentlich ein Objekt aus dem
19. Jahrhundert ist in ein Fernrohr umgebaut, in dem ein iPhone liegt.
Mit diesem iPhone habe ich eine alte wiedergefundene Audiokassette,
die mir mein Exmann vor 20 Jahren für eine andere Ausstellung be-
sprochen hatte, neu aufgenommen. Alles Sprachen die es nicht gibt, die
Anlehnung zeigen an andere Sprachen. Ich glaube das ist genau der

*Wenn ich an Babylon denke, an das
Sprachenchaos, dann fällt mir deine
Arbeit Anywho, Anywhere, Anyhow,
Anytime ein – vier maskenhafte Köpfe,
die einerseits an bestimmte Politiker zu
erinnern vermögen, andererseits eine
Allgemeingültigkeit verkörpern, die
wiederum auch auf eine Anonymisierung
des Individuums verweist. Dazu fällt mir
die Frage ein was bedeutet Tagebuch für
dich heute?*

*Die Malerei ist ja ein wichtiger Teil dei-
ner Kunst, obwohl du eigentlich eher von
Seiten der Neuen Medien kommst.*

*Du hast das Video aber auch primär als
Objekt gesehen, das heißt auch das Ma-
terial, die Basis, von dem was ein Video
physisch ist respektiert. Du hast einmal
eine Bank aus den digitalisierten Video-
kassetten hergestellt. Wie kann man sich
das vorstellen?*

*Du verwendest auch andere mehr oder
weniger ewig haltbare Materialien, wie
Glas. Du hast Frauenfiguren geschaffen,
denen du gleich Ikonen ein Assoziations-
potenzial anheftest. Auf welche Frauen
beziehen sich diese Glasskulpturen?*

*Dein Blick in die Geschichte ist ein Blick,
den man auch sehr oft in deinen Collagen
sieht oder in deinen überarbeiteten histo-
rischen Stichen. Was bedeutet Geschichte
für dich?*

... wie in deinen Collagen ...

Punkt, im Grunde genommen haben wir jetzt diese totale Vernetzung
aber wir haben nicht das Phänomen, das man deswegen mehr vonein-
ander oder vom Leben versteht.

Tagebuch ist ein ziemlich aus der Zeit gefallener Begriff, weil die
wenigsten Leute noch mit Tinte schreiben oder in der Form wie man
früher sein Büchlein mitgeführt hat leben und sich die einzelnen
Gedanken aufschreiben. Tagebuch für mich bedeutet, dass ich einer-
seits und das mache ich recht regelmäßig, meine Träume aufschreibe.
Andererseits habe ich so große Papierrollen und wenn ich in bestimm-
ten Stimmungen bin und diese festhalten will, dann beginne ich Farben
und Pigmente anzumischen, mit Tusche und Gummiarabikum zu
mischen und ich mache dann riesige sehr hingefetzte Stimmungsbilder.

Ich muss dazusagen, dass ich zwar ins Video reingewachsen bin, aber
ganz stark von der Kindheit weg immer auch gemalt und gezeichnet
habe. Mit 18 oder 19 Jahren hatte ich eine Phase wo ich sehr intensive
gemalt, viele große Bilder geschaffen habe. Diese habe ich dann irgend-
wann auf den Müll geschmissen, so wie ich immer wieder Sachen ver-
worfen habe in meinem Leben. Die Malerei ist also nicht ein Medium,
das einfach so dazugekommen ist, sondern es begleitet mich durch
mein Leben.

Ja ich hatte das Problem, dass ich dauernd meine alten Kassetten nach-
digitalisieren musste und ich habe dann beschlossen diese stattdessen
zu analogisieren. Da ist Bronze ein ideales Medium, weil mit Bronze
kannst du eine Sache 6 Millionen Jahre haltbar machen. Es ist mir
manchmal extrem auf den Keks gegangen, dass die riesigen Videoins-
tallation, die man macht und für die man dauernd diesen Aufwand
betreibt, in 30 Jahren niemand mehr sehen kann. Und es ist so anstren-
gend Archive zu erhalten.

Sie beziehen sich auf Frauen, die Großes geschaffen haben aber nicht
die Anerkennung dafür erhalten haben - in ihrer Lebensspanne, viel-
leicht danach - teilweise. Mutige Frauen, Frauen, die mit einem genialen
Geist oder großen Talent auf die Welt gekommen sind und unter wid-
rigsten Umständen ihr Ding durchgezogen haben, aber oft einen sehr
hohen Preis dafür bezahlen mussten.

Geschichte, das sind Schichten. Und Schichten kann man lesen und
abtragen oder auftragen ...

Ja, und das Schöne an den Collagen ist – Collagieren ist etwas eigent-
lich sehr Simples. Du hast eine Schere, du hast Kleber und du kannst

... wie träumen. Du kannst Ebenen zusammensetzen in einer Sekunde, die es nur in deinem Traum gibt. Deswegen ist für mich die Collage, sei es eine Papiercollage, eine dreidimensionale Collage oder eine filmische Collage, eine große Freiheit. Ohne große Einschränkung kann ich in eine völlig andere Ebene einsteigen und das auch visualisieren.

Ähnliches machst du aber auch mit der Methode des Aquarells. Zum Beispiel in den Vogeldarstellungen, die du in Vogel-Frauenkörperdarstellungen transformierst.

Es ist eigentlich nicht ans Medium gebunden. Auch das Glas zum Beispiel ist ganz ähnlich wie das Video, das Glas hat ein eigenes Tempo. Wenn du mit Glas arbeitest dann hast du eigentlich eine ganz kurze Zeitspanne, in der du es bewegen kannst.

... wie auch mit der Lackfarbe ...

... wie auch mit der Lackfarbe, wie mit vielen Dingen im Leben. Wir müssen uns bewusst sein, dass Kunst sich nicht wahnsinnig abhebt von anderen Prozessen. Es gibt immer Momente wo eine Veränderung und ein Eingriff möglich sind und diesem Moment muss man dann auch wissen was man machen und wohin man will. Wenn du zum Beispiel beim Glas nicht ganz genau weißt was du möchtest, dann wird es einfach nur schrecklich. Es ist so eine zielgerichtete Arbeit, wo du gleichzeitig aber deinem ganzen intuitiven Raum auch Platz geben musst. Das heißt es gibt wirklich bei vielen Arbeiten, die ich mache, diese Verbindung von Kopf, Geist und Bauch, also Intuition und Präzision. Um dann im richtigen Moment, und das ist dann eben nicht Medium abhängig, einfach die Wachheit zu haben die Sache auf den Punkt zu bringen.

Also variiert du zwischen vorgeformten Materialien, die du findest, beziehungsweise suchst, und noch ungeformten Materialien, wie Glas, Lack, oder Farbe. Oder aber Hermès Tüchern, wie in deiner Installation The Seven Very Human Things? wo du sozusagen ein existierendes Luxusprodukt verwendest. Was genau hast du damit gemacht?

Ich habe mit den Tüchern einfach plötzlich etwas erkannt. Ich nenne sie ja *The Seven Very Human Things*. Die Todsünden passen einfach so gut auf die Tücher, weil die Motive der Tücher eigentlich eins zu eins auf diesen Todsünden liegen. Nur sehe ich das jetzt nicht unbedingt als religiöses Spiel, sondern eher als gesellschaftliches Statement. So dass man sagen kann wir umgeben uns mit Luxusgütern, die eigentlich viel mehr Geschichte mit sich tragen, wie das was man auf den ersten Blick sieht. Ich sehe in Dingen oft Sachen, die andere vielleicht nicht sofort sehen und ich mache sie sichtbar.

Und was hat es auf sich mit dem Mittelfinger eines Netzhandschuhs, der auf einem Degen aufgespießt ist? Ist das Teil der Installation der The Seven Very Human Things?

Nein, das ist eine eigenständige Arbeit. Die Ausstellung wurde von Sabine Fellner kuratiert und sie hatte die Idee, dass sich diese kleinen Installationen sehr gut zu dieser Arbeit hinzufügen lassen.

... wie auch Das kleine Leiden

Das kleine Leiden auf diesem Empiremöbel ist eigentlich eine kleine Dornenkrone auf einer Briefwaage. Was bedeutet das eigentlich? Was bedeutet mein Leiden? In welchem Zusammenhang steht es mit dem größeren, gesellschaftlichen Leiden, die es auf dieser Welt gibt? Wie auch zum Beispiel die *Floretta*. Einfach auf einem italienischen Florett – daher der Name – und das ist auch ein ganz klares Statement. Und mir kommt immer noch vor das manche Leute den Satz, *make love not war*, mehr verinnerlichen sollten. Das ist zwar ein bisschen aus den 70ern aber ich stehe immer noch voll dazu.

Du schienst zu deinen malerischen, intensiven Anfängen immer wieder zurückzukehren. Du hast dich jetzt beispielsweise in deinen aktuellen Gemälden auf die weibliche Anatomie bezogen. Beschreiben deine neuesten Gemälde Momente oder beschreiben sie die Ewigkeit?

Sie beschreiben Momente, in denen ich mich mit der Ewigkeit verbinden kann.

(E →)

Dieter

Buchhart

→

←

Nives

Widauer

What does eternity mean to you?

Eternity is inconceivable, eternity is a state of absolute silence.

Eternity implies the connection between past, present and future. In your current exhibition Archeology of undefined Future, you engage intensely with the present moment, the window of now. How do you see the relation to eternity here?

Viewed from now, I feel that I am lying in a kind of axis and connect myself with what lies in the future and what is past. In this exhibition, I attempt to express that basically one never knows whether all the things that one projects into the future are not simply a protective barrier, in order not to have to imagine one's own death, because one simply cannot imagine it.

In your work Each of these hours could be your first one, you removed the hand from a wall clock and put an agaric in the middle. Here time seems to be suspended.

Exactly. I too see eternity as a state of time suspended.

You began with your first video installations in 1986. Today I see in your projections on rugs an intersection between digital reproduction and reality – how would you describe that?

The video medium gave me the chance to get into my own kind of aesthetic of form and time. On the one hand, when I make live video installations, I can work with a form of simultaneity, of reflection, which has always fascinated me. On the other hand, I can vary very well the tempo and size. With the video medium, I can enter different worlds, and the medium has also grown on me so much because I continually discover new approaches to the moving image.

Today, we undoubtedly find ourselves in a digital world. But you began with analogue materials – so a transformation has taken place. Now you record everything in pixels and no longer in grains, so to say. What has changed for you with the new materiality of film and photo?

That's why there is variety of media in your work, too. You draw, you paint, you create collages, you make video installations, sound installations – you use every medium that is available to you as an artist. You also work with reflections; for example, in your new work Portraits of Unknown Centuries, which for me almost symbolises something like a feeling of lost opportunities. How would you describe this work?

Can you pick out one of the motifs as an example and explain your thought process?

That means, the centuries actually describe the generations and lifespan of a single individual, too?

Then what does development mean in this sense? For example, the under-representation of artists in art history, or the lack of representation of Afro-American artists, or Indian artists etc., in our Euro-centric history of art?

Yes, of course new possibilities arise, but I must say that I am rather someone who starts out from contents. If I am holding an analogue camera, then I realise my idea with this. The result differs, naturally, because I have never become a technology freak, who sounds out every possibility in terms of resolution. I am much more concerned, at the moment I manage to capture something, that I can also nail it. I work with different cameras from a wide range of periods.

I always wanted to portray centuries. During my short time as a student of history, I developed certain inner images of each century discussed. The longer I think about it, the more convinced I become that we project into the past just as much as into the future. What we then are handed down is very selective, and so I have tried to find very simple images for feelings I have for these centuries, and the material, i.e. the varnish, forced me to painted very rapidly. Thus, I really only ever had a few minutes to visualise the century.

The picture of the mother with the dead child is the zero hour. But the zero hour can be another one in any life, can be any time. In regard to all humanity, this zero hour is not a precisely defined moment, however.

Yes. The Babylonians started to live the division of time in a certain way and we have absorbed that through the most varied cultures. As humans we are just thrown into these time structures the moment we are born. Basically, what is a century, what is a minute, what is a second? It is so hard to understand one's own limitation and finiteness in relation to these incredible distances in terms of time, which space actually would offer us.

We have this phenomenon that, on the one hand, there is, in this moment we find ourselves in, an awakening in the world. On the other hand, as I have tried to show with the work *Subculture*, we haven't yet come far. In the work I have mentioned, I engaged with the way that we Europeans always refer to Rome and Greece, yet ignore the countless cultures before them, which were sucked dry so that Europe became so successful. It is completely inexplicable why what was actually highly relevant was erased from the writing of history with such clarity. And for us women, it can clearly be seen that there was no great lobby among art historians to write us into history in the way that we would deserve. This is still a

In the post-internet age, in an age of excessive speech, where we theoretically would have, alongside limitless networking, the limitless representation of each and every individual, too – man, woman, intersex – where do you see a symbol for that in the exhibition? I'm thinking of the Tower of Babylon.

If I think of Babylon, of the chaos of language, then your work Anywho, Anywhere, Anyhow, Anytime comes to mind – four mask-like heads, which on the one hand can remind one of certain politicians, yet which on the other hand embody a certain general validity, which in turn refers to an anonymisation of the individual, too. Concerning this, the question occurs to me: what does a diary mean to you today?

Painting is indeed an important part of your art, although you actually come from the side of new media.

But you have also seen the video primarily as object, i.e. respected the material too, the basis out of which a video is made physically. You once created a bench out of digitalised video cassettes. How can one imagine that?

subject one could get angry about, to some extent. But things are developing, as everything always develops, with two steps forward and one step back. I have assembled this mouthpiece, which I call *Mega-phone*, from various parts that are closely connected to my life. I built the mouthpiece, which is actually an object from the 19th century, into a telescope, in which an iPhone is located. With this iPhone I have re-recorded an old audiocassette that I found again, which my ex-husband had spoken onto for another exhibition 20 years ago. All languages which don't exist, which show they have borrowed from other languages. I think that's exactly the point: basically, we now have this total interconnection, yet we don't have the phenomenon that as a result we understand more of one another, or of life.

A diary is a term that has pretty much fallen out of time, as very few people still write with ink or live in the form of previous times where one keeps a notebook and writes down one's own thoughts. For me, a diary means that I write down my dreams on the one hand, and I do that quite regularly. On the other hand, I have such large rolls of paper and if I am in certain moods and want to capture these, then I begin to mix paints and pigments, with ink and gum Arabic, and then I make huge, roughly knocked-together mood pictures

Concerning that, I have to say that while I grew into video, I have always very much painted and drawn as well, since childhood. Aged 18 or 19 I had a phase when I painted very intensely, I created many large pictures. These I then threw on the rubbish dump at some point, just as I have time and again thrown things away in my life. So painting is not a medium that was simply added to the list; rather, it has accompanied me throughout my life.

Yes, I had the problem that I constantly had to digitalise my old cassettes and I decided then to analogise them instead. Bronze is an ideal medium for that, because with bronze you can make a thing last for 6 million years. It really got on my nerves that the giant installations that I make and for which I was continually making this effort, no one could see in 30 years. And so much effort is required to maintain archives.

You also use other materials that last more or less for ever, such as glass. You have created female figures, to whom you attach the potential for association, like icons. Which women do these glass sculptures refer to?

They refer to women who have created something great but have not received the recognition for it – in their lifespan, perhaps afterwards – in part. Brave women, women who were born with a brilliant mind or great talent and who managed to achieve their goals under the most adverse conditions, but who often had to pay a very high price for it.

Your view of history is a view that one very often sees in your collages, too, or in your reworked historical etchings. What does history mean for you?

History, that's layers. And layers can be interpreted or removed or added to ...

... like in your collages ...

Yes, and the lovely thing about collages is – to make a collage is actually something very simple. You have scissors, you have glue and you can ... like dreaming. You can arrange layers in a second, such as only exist in your dream. That's why a collage means great freedom to me, whether it's a paper collage, a three-dimensional collage, or a filmic one. Without any great restraints I can enter at a completely different level and visualise that, too.

But you do something similar with the watercolour method, too. For example, in the bird depictions, which you transform into depictions of birds with women's bodies.

It's not actually linked to the medium. But glass, for example, is quite similar to video, glass has its own tempo. If you work with glass, then you actually have a very short time span in which you can move it.

... like with the varnish, too ...

... like with the varnish, too, like with many things in life. We need to be aware that art does not differ hugely from other processes. There are always moments where a change and an intervention are possible and at this moment one needs to know what to do and where one is going. If, for example, you don't know exactly what you would like, then it just turns out terrible. It's such focused work, where at the same time you have to make space for your whole intuitive side, too. That means that there are really a lot of works I have done where there is this connection between head, spirit and gut – i.e. between intuition and precision. So that at the right moment – and precisely that does not depend on the medium – you have the truth that enables you to hit the nail on the head.

So you vary between pre-formed materials which you find, or look for, and as yet unformed materials, such as glass, varnish, or paint. Or Hermès scarves, like in your installation The Seven Very Human Things? where you use an existing luxury product, so to say. What did you do with them exactly?

With the scarves I just recognised something suddenly. After all, I call them *The Seven Very Human Things*. The mortal sins just fit so well on to the scarves, because the scarves' motifs actually match exactly these mortal sins. Only, I don't see that now as a religious game necessarily, rather as a social statement. So that one can say that we surround ourselves with luxury goods, which actually carry much more history with them than is apparent at first glance. I often see stuff in things, which perhaps others don't see straightaway, and I render them visible.

And what about the middle finger of a net glove that's impaled on a dagger? Is that part of the installation of The Seven Very Human Things?

No, that's a separate work. The exhibition was curated by Sabine Fellner and she had the idea that these small installations can be very well added to this work.

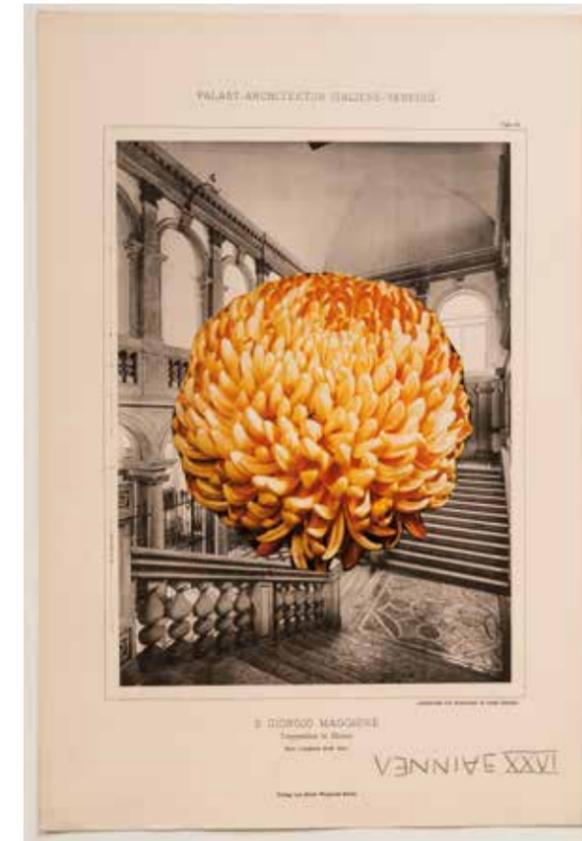
... like Das kleine Leiden, too.

Das kleine Leiden on this Empire furniture is actually a small crown of thorns on a letter scale. What does that mean actually? What does my suffering mean? What's its connection to the larger, social suffering that exists in this world? Like, for example, the *Floretta*. Simply on an Italian foil – hence the name – and that is also a very clear statement. And it still seems to me that some people should take to heart more the saying, make love not war. That's a little bit 1970s, I admit, but I still fully stand by it.

You seem to return time and again to your intense early days of painting. For example, you have made reference in your current paintings to the female anatomy. Do your latest paintings describe moments, or do they describe eternity?

They describe moments in which I can connect with eternity.





[VENEZIA I - XLVII, 2017, collage on heliography, 67 x 50 cm]

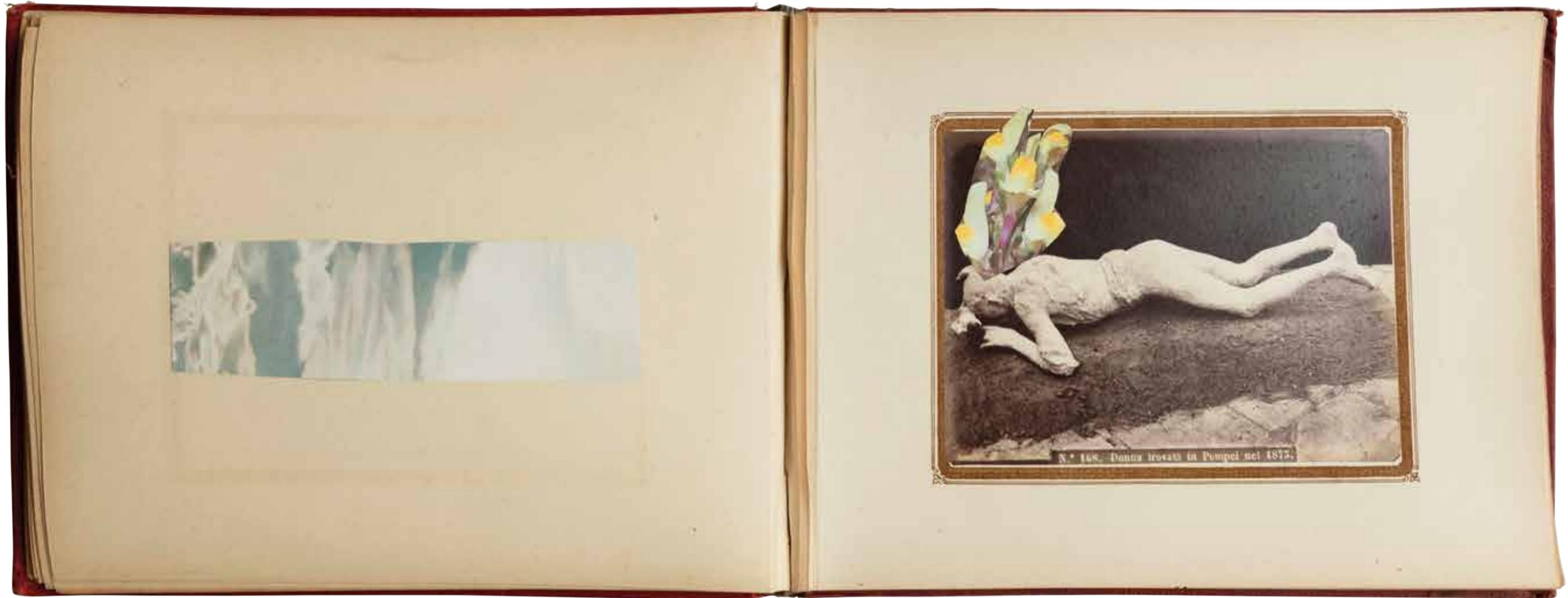




[FLORETTA, 2017, sword, glove, socket, 105 cm]



[DAS KLEINE LEIDEN, 2018, scale, crown of thorns, furniture, 115 cm]





[Components I - VI, 2019, photography and stones, 18 cm]



[Ladybris, 2017, watercolor on print, ongoing series, 10 x 16 cm]

[Le COSTUME PARISIEN (2 pieces), 2017, watercolor on print, 21,5 x 31,5 cm]

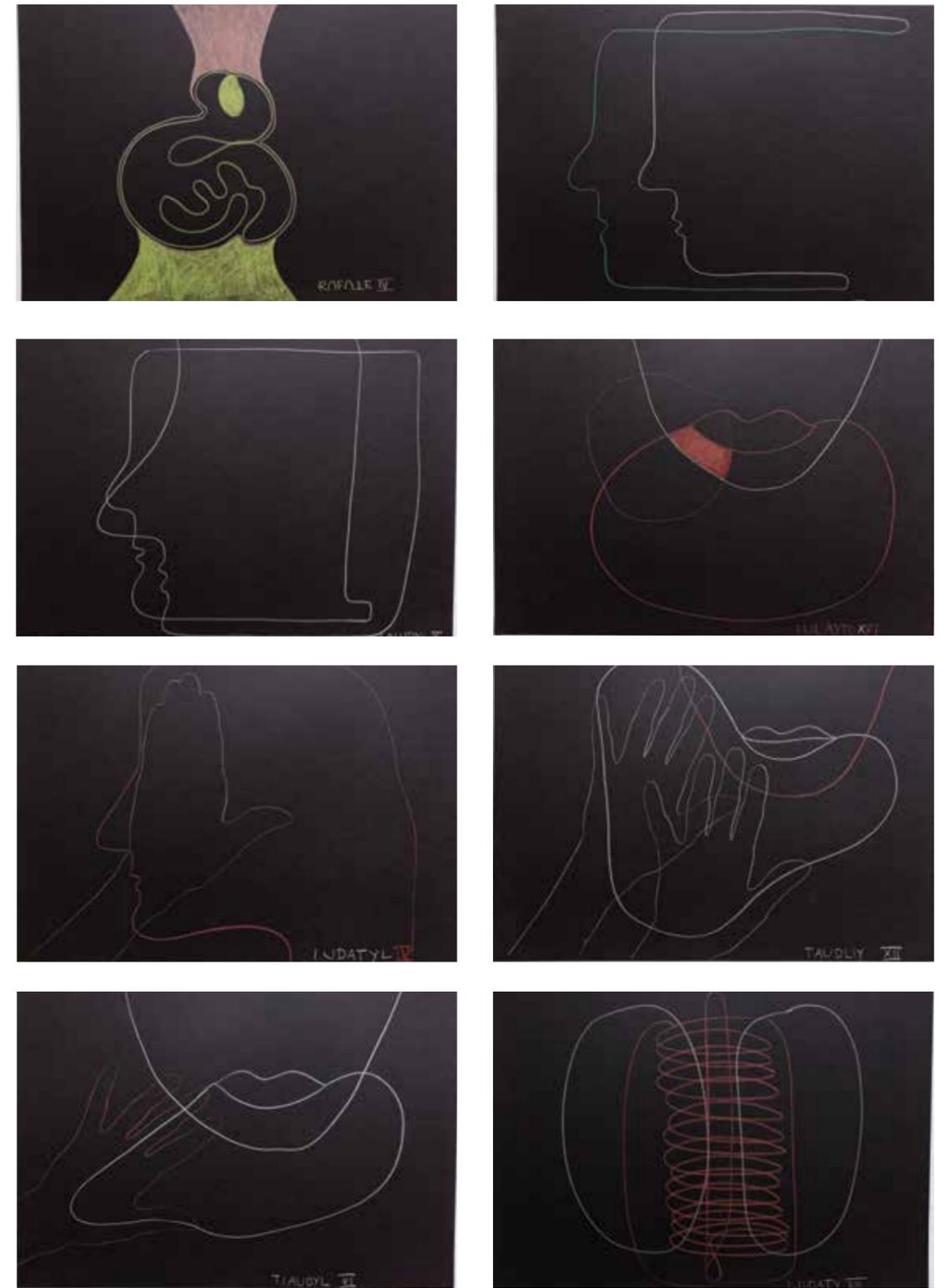
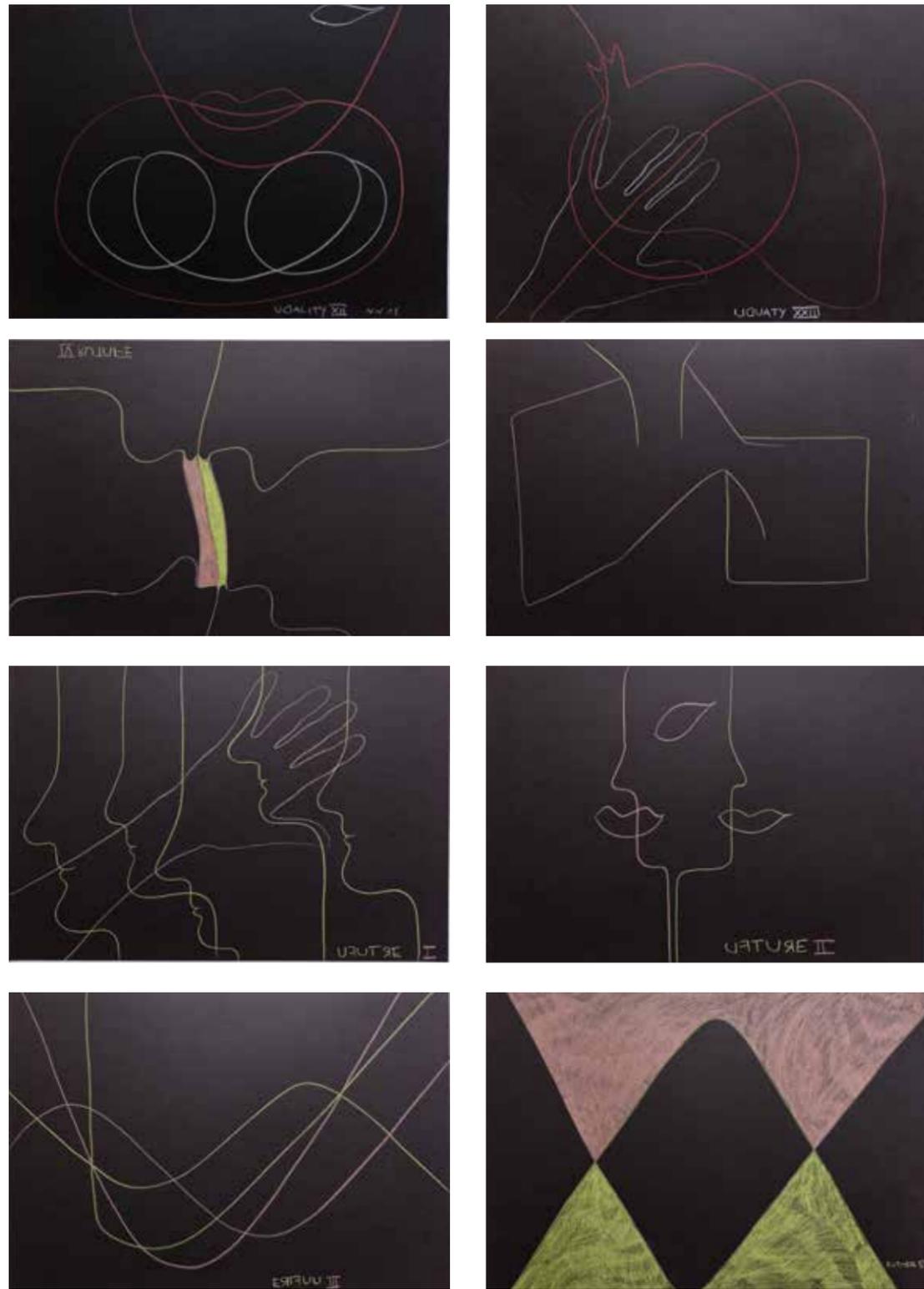




[NOTHING IS LIKE WHAT THE MEMORY OF IT WILL BECOME, 2012, cast-bronze, edition of 11 pieces, 18,5 x 10 cm]



[DREAM, 2018, collage, ongoing series, 27 x 33 cm]



[DUALITY, 2015, crayon on paper, (15 pieces), 42 x 29,7 cm]



left to right

[URBANA, 2018, oil on canvas, 57 x 76 cm]

[WIEN, 2018, oil, glass, wood, textile, 30,3 x 19,3 cm]

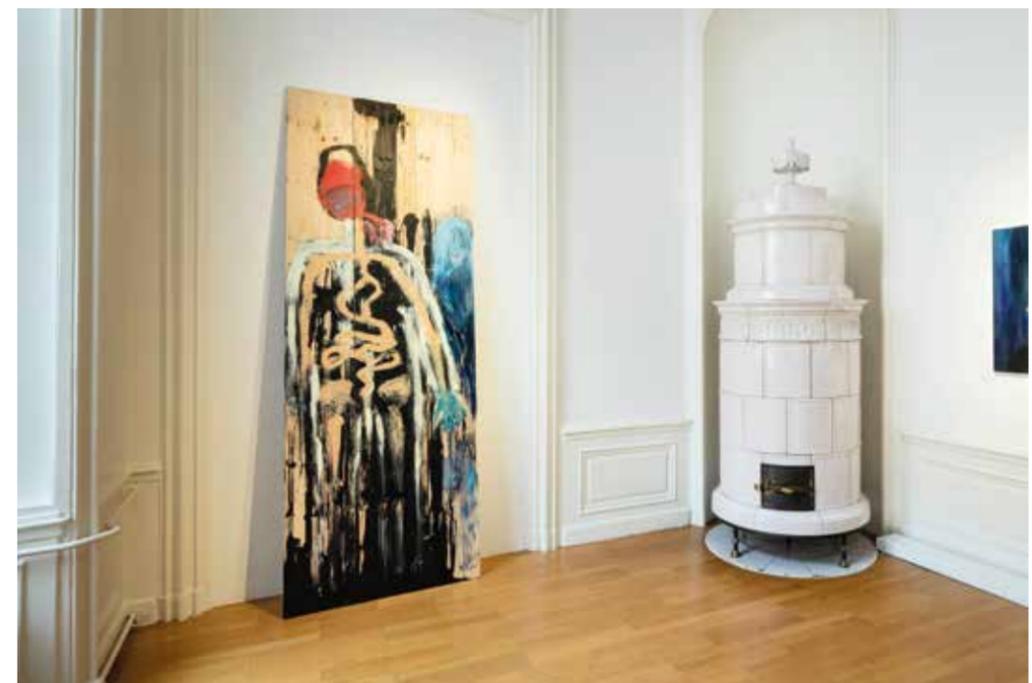
[SISTERS, 2018, oil on canvas, 54 x 65 cm]

[ANNA, 2018, oil on canvas, 76 x 57 cm]

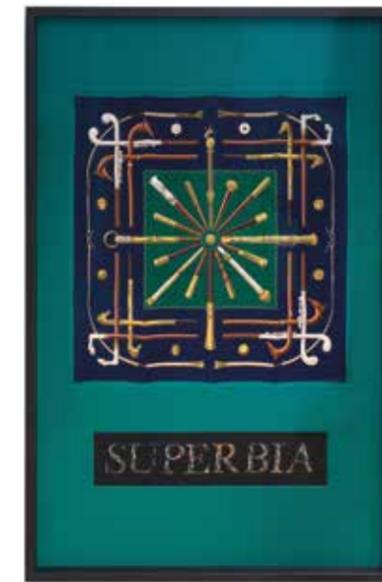
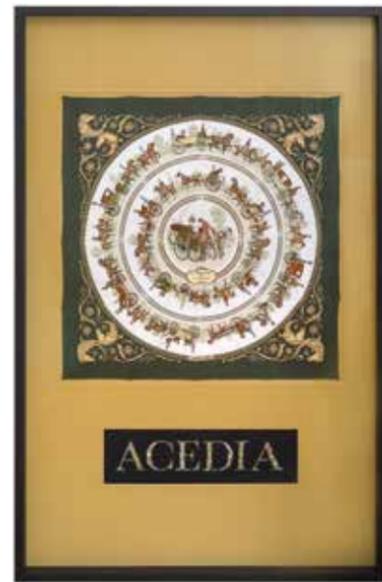
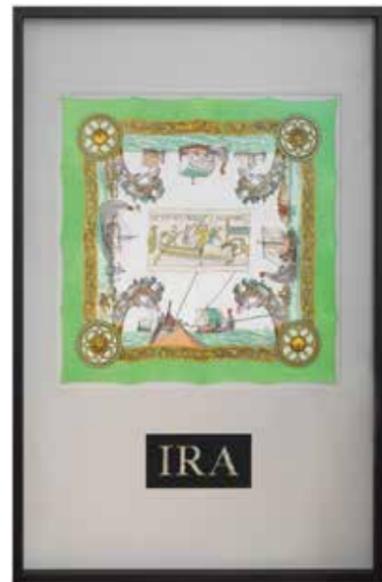
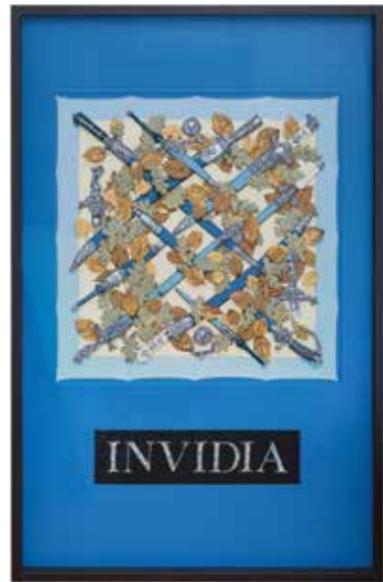


[HORIZONT, 2019, oil on canvas, 30 x 80 cm]

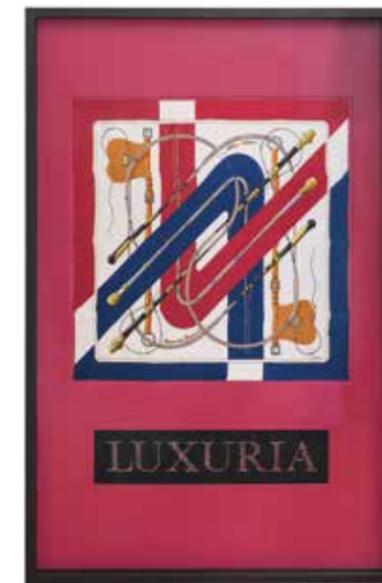
[HIM/HER, 2019, oil on wood, 246 x 90 cm]







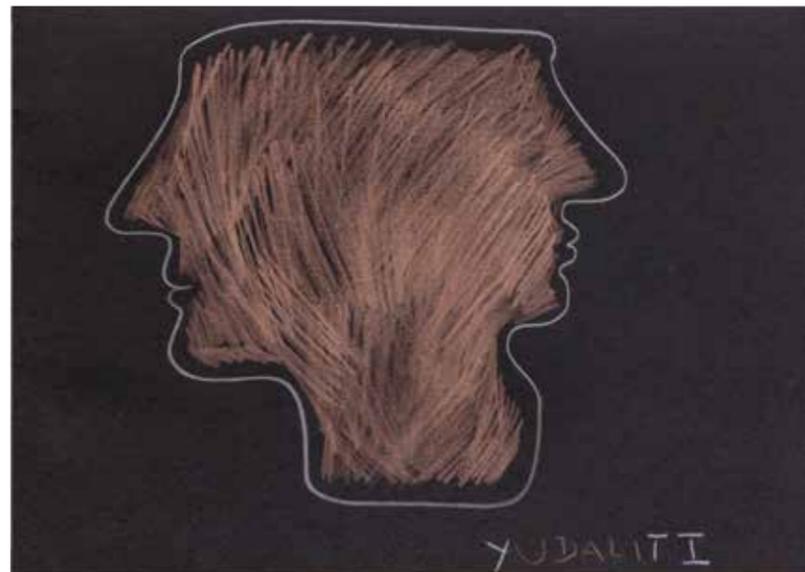
[SEVEN VERY HUMAN THINGS, 2017, Hermès scarfs, embroidery, 180 x 115 cm]





[DUALITY, 2015, crayon on paper, 42 x 29,7 cm]

[DUALITY, 2016, crayon on paper, (15 pieces), 29,7 x 21 cm]



[BALANCE, 2008, chalk, figure of Christ, frame, 29 x 44 cm]



[JEDE DIESER STUNDEN KÖNNTE DEINE ERSTE SEIN, 2019, dial, agaric, 150 cm]

[HIMMEL ÜBER DEN KOPF, 2011, Madonna, walnut, furniture, 160 cm]

[PSYCHE, 2012, Installation, furniture with human hair, engine, 180 cm]



[MEGAPHONE, 2019, voice installation, mouthpiece, tripod, iPhone, video, 150 cm]



[EL SUEÑO DE BLANCA II, 2019, video installation, carpet, dimensions variable]

[PAST PATTERNS II, 2016, suitcase, vase, paper, video installation, 50 x 100 x 90 cm]







[PORTRAITS OF 9 HUMAN GENIUS, BORN IN THE

BODY OF A WOMAN, 2019, Glass figures, various dimensions]

(1 →) *Luise Fleck* (1873 Vienna – 1950 Vienna) was an Austrian film pioneer. She was one of the first female film directors in the world and entered completely new territory with her team. She took many risks. In 1940 she was able to emigrate to Shanghai. She died in Vienna in 1950.

(2 →) *Hedy Lamarr* (1914 Vienna – 2000 Casselberry, Florida) was an actress in the Golden Age of Hollywood. She is still famous today for her infamous role in the film *Ecstasy*, in which she was the first woman to play an orgasm in front of the camera. During the World War II, she developed a radio system that is still considered the origin of Bluetooth technology today. She died impoverished in the USA.

(3 →) *Vera Rubin* (1928 Philadelphia – 2016 Princeton) mainly dealt with the recording of the distribution of dark matter. Rubin had devoted special attention to women in science. She had been denied access to Princeton University.

(4 →) *Lise Meitner* (1878 Vienna – 1968 England) is considered one of the most important physicists of the 20th century. She also had to emigrate and was unjustly denied the Nobel Prize.

(5 →) *Berta Zuckerkandl-Szepe* (1864 Vienna – 1945 Paris) was a Jewish Austrian writer, journalist, critic and Salonnière. The artistic and scientific elite of Vienna frequented her salon. In 1938 she had to leave Vienna. She fled to Paris and worked for a resistance radio station in Algiers.

(6 →) *Valentina Tereshkova* (*1937 Soviet Union) is an outstanding pioneer of space exploration. She survived the most dangerous moments on her space trips and has high international recognition for her life's work.

(7 →) *Friedl Dicker Brandeis* (1898 Vienna – 1944 Auschwitz) was an important, very versatile artist from Vienna who taught at the Weimar Bauhaus. She painted, designed and created textile works. In 1942 she was deported to Theresienstadt and murdered two years later by the Nazis in Auschwitz.

(8 →) *Jane Cooke Wright* was born in 1919 in the USA to a family of famous doctors. She and her father changed cancer therapy forever.

Jane invented a new way to treat hard-to-reach tumors in a new way. At that time there were very few African-American doctors and hardly any women. Nevertheless, Jane Cooke Wright became one of the most important oncologists of her time.

(9 →) *Hilde Loewe-Flatter* (1895 Vienna - 1976 London) was an Austrian composer and pianist who published her compositions under the male pseudonym Henry Love. In 1934 she had to emigrate to England

(*Nives Widauer, 2019*)



[LORA ET SES AMIES, series 2010, watercolor on print, 60 x 44 cm]



[LORA ET SES AMIES, „COSMEA“, 2015, watercolor on print, 60 x 44 cm]

[NIPPELLICHTER, 2015, 2 lamps, bronze casting, 47 cm]

[From the series DEADLANDS, 2018, collage, 40 x 47 cm]







[MONITORLOVE, 1989/2007
symbioscreen, video projection (4:3) onto printed video still, video: colour, silent, 4:50 min, dimensions variable]

NIVES WIDAUER WURDE 1965 IN BASEL, SCHWEIZ GEBOREN, LEBT
UND ARBEITET HEUTE IN WIEN. SEIT 1989 IST SIE IN DEN BEREICHEN
VIDEOKUNST, INSTALLATIONSKUNST, MALERIE, FOTOGRAFIE UND
BÜHNENBILD KÜNSTLERISCH TÄTIG.

Nives Widauer absolvierte 1990 ihren Studienabschluss an der *Schule für Gestaltung* in Basel in der Klasse für audiovisuelle Gestaltung. Nach ersten Ausstellungen in der Schweiz, fanden Widauers Arbeiten bereits ab 1993 internationale Beachtung. Ihr Fokus lag auf selbstproduzierten semidokumentarischen filmischen Arbeiten. Zeitgleich machte sie live-video Bühnenbilder für diverse Theater- und Opernhäuser. Es folgten zahlreiche Kunstpreise, Stipendien, Performances, Projekte und Ausstellungen. So wurden ihre Arbeiten unter anderem im Kunsthaus Zürich, Belvedere Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Austrian Cultural Forum New York und dem SPSI in Shanghai gezeigt.

In den letzten dreißig Jahren entwickelte Widauer ihren Kosmos quasi in konzentrischen Kreisen bis hin zu ihren heutigen Werken. Sie sucht stetig nach Verbindungen zwischen Digitalem und Analogem – wie auch zwischen historischer Prägung und zeitgenössischem Geschehen. Fundstücke werden fragmentiert und anschließend neu kontextualisiert. Sie inszeniert diese in neuen installativen Settings.

(E →)

NIVES WIDAUER WAS BORN IN 1965 IN BASEL,
SWITZERLAND, AND NOW LIVES
AND WORKS IN VIENNA. SINCE 1989 SHE
HAS BEEN WORKING WITH VIDEO ART,
INSTALLATION, DRAWING, PHOTOGRAPHY
AND STAGE DESIGN.

Nives Widauer graduated from the Basel School of Design in 1990 with a degree in audio-visual design. After first exhibitions in Switzerland, Widauer's works already attracted international attention in 1993. Her focus was on self-produced semi-documentary films. At the same time, she made live video stage sets for various theatres and opera houses. Numerous art prizes, scholarships, performances, projects and exhibitions followed. Her works have been shown at the Kunsthaus Zürich, Belvedere Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Austrian Cultural Forum New York, SPSI in Shanghai and many others.

Over the last thirty years Widauer has developed her cosmos in concentric circles to the point of her current works. She is constantly searching for connections between the digital and the analogue - as well as between historical influences and contemporary aspects. Found objects are fragmented and then re-contextualized. She stages them often in new installative settings.

W&K – WIENERROITHER & KOHLBACHER
Galerie & Palais

Seit über 25 Jahren zählt W&K – Wienerroither & Kohlbacher, mit den Standorten Wien und New York, zu den weltweit ersten Adressen für den Handel mit Kunstwerken österreichischer Künstler wie Gustav Klimt, Egon Schiele und Oskar Kokoschka. Das Galerieprogramm umfasst neben der Wiener Kunst um 1900 und dem deutschen Expressionismus, mit Vertretern wie Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Erich Heckel, Franz Marc auch internationale Künstler der Klassischen Moderne wie Pablo Picasso, Paul Cézanne, Lyonel Feininger oder Joan Miro, sowie etablierte zeitgenössische Künstler wie Günther Uecker oder Heinz Mack.

Mit den barocken Repräsentationsräumen des im 17. Jahrhundert erbauten Palais Schönborn-Batthyány konnte, nach langer Suche, 2016 der passende Ort, für die Präsentation zeitgenössischer Ausstellungen gefunden werden. So wurden bereits höchst erfolgreich Arbeiten von Günther Uecker, Jürgen Messensee, Max Weiler, Walter Vopava und vielen mehr gezeigt. Neben dem klassischen Galerieprogramm kooperiert W&K regelmäßig mit internationalen Museen und Sammlungen wie z. B. der Österreichischen Galerie Belvedere, der Tate Gallery of Modern Art, der Fondation Louis Vuitton oder dem Getty Museum in Los Angeles.

(E →)

Due to its many years of expertise, W&K – Wienerroither & Kohlbacher, with its locations in Vienna and New York, is one of the world's first addresses for the purchase and sale of artworks by Austrian artists Gustav Klimt, Egon Schiele and Oskar Kokoschka. In addition to Viennese art around 1900 and German Expressionists like Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Erich Heckel, Franz Marc the gallery program also includes international artists of classical modernism such as Pablo Picasso, Paul Cézanne, Lyonel Feininger or Joan Miro as well as established contemporary artists like Günther Uecker and Heinz Mack.

With the baroque representative rooms of the Palais Schönborn-Batthyány, built in the 17th century, it was possible to find the right place for the presentation of contemporary exhibitions. Already works from Günther Uecker, Jürgen Messensee, Max Weiler, Walter Vopava and many more have been successfully put on display. In addition to the classical gallery program, the museum regularly cooperates on loan with more than 30 museums and collections such as, for example, the Austrian Galerie Belvedere, the Tate Gallery of Modern Art, the Louis Vuitton Fondation and the Los Angeles Getty Museum.

IMPRINT

W&K Edition
Copyright 2019
W&K – Wienerroither & Kohlbacher
Strauchgasse 2, 1010 Vienna
Tel.: + 43 1 533 99 77
e-mail: office@w-k.art
www.w-k.art

This publication will be published as part of the exhibition
Nives Widauer | Archeology of undefined future at the
W&K Palais Schönborn-Batthyány.
March 5th, until May 7th, 2019

Graphic design: PEACH Wien, www.peach.at
Project and editorial coordination: Melanie Tiller
Project associate: Irene Makovec
Translation: Andrew Horsfield
Exhibition / work views: Rudi Rapf
Print: Druckerei Walla, 1050 Vienna,
www.walladruck.at

