

PETER SANDBICHLER

**Wahrheit ist die Erfindung
eines Lügners**

[Heinz von Foerster]

Herausgegeben von / Edited by Beate Ermacora

Snoeck

LEARNING BY DOING BY LEARNING

ALFREDO CRAMEROTTI

Ich sage gerne, dass die Produktion von Kunst nicht die einzige Möglichkeit ist, um sich mit den dringenden Bedürfnissen der Gesellschaft auseinanderzusetzen, und dass eine Kunstaustellung auch keineswegs der einzige Kontext dafür ist; einige Fragestellungen sind aber derartig brennend, dass man als Künstler nicht daran vorbeigehen kann.

Dass die Menschen die Fähigkeit entwickelt haben, durch Kunst einen Bezug zum Raum und zur Zeit herzustellen, in denen sie leben – von der Höhlenmalerei bis zum Einsatz von Datenströmen –, geht auf das Bedürfnis zurück, die ureigensten Bindungen zum sozialen, natürlichen oder künstlichen Umfeld zu ‚erklären‘. Marshall McLuhan nannte die Künste in einem berühmten Diktum ‚ein Frühwarnsystem‘, das Bevorstehendes einläutet oder Veränderungen ankündigt. Der künstlerische Prozess befragt daher nicht nur die Bedeutung des Hier und Jetzt, sondern versucht auch, mit anderen Zeiten und Orten in Beziehung zu treten.

Künstler, deren Arbeit von ständigem Forschen geprägt ist, eröffnen uns Perspektiven, die wir möglicherweise nie zuvor in Betracht gezogen haben. Sie bieten uns ein offenes Feld, auf dem jeder ein Wissenssammler ist. Wie wir das Wissen organisieren und mit anderen teilen, ist dabei ebenso wichtig wie das, was wir sammeln.

Perspektivenverschiebung

Wenn ich die Kunst als Vehikel einsetze, um Wissen zu sammeln, zu organisieren und zu teilen – oder den Journalismus oder irgendeine andere Tätigkeit, die mit der Schaffung von Wissen zu tun hat –, so leiste ich einen Beitrag

zur perspektivischen Verschiebung der gesellschaftlichen Selbstwahrnehmung. Mit anderen Worten: Während ich mich auf das Thema konzentriere, das mich interessiert, lenke ich den Blick durch eine leicht verzerrende Linse, und dadurch ergibt sich ein spezifischer Gesichtspunkt. Denn meine Wahrnehmung der Dinge hängt von den Medien ab, die ich verwende, um Informationen zu sammeln, und diese Medien können durch bestimmte Methoden, Kriterien und Techniken aus anderen Wissensbereichen erweitert werden.

Hierbei geht es nicht darum, neues (künstlerisches) Wissen zu schaffen, sondern eher darum, bestehende Formen der Produktion und Verteilung von Wissen zu verschieben. Für mich als Künstler (ebenso wie als Kurator und Produzent) heißt das, dass ich in eine Austauschbeziehung mit anderen Ökonomien eintrete, mit Journalismus, Recht, Architektur oder anderen Bereichen, die für ein bestimmtes Thema relevant sind. Dieses Phänomen ist nicht ungewöhnlich: Man denke nur daran, wie hybride Diskurse – Biopolitik, nachhaltige Entwicklung, virtuelle Realität und andere Verfahren, die die Schnittmenge aus verschiedenen Teilen von ‚definierten‘ Disziplinen bilden – unsere Welt tagtäglich neu konstituieren.

In einem Kunstwerk oder einem journalistischen Bericht, dem es gelingt, die Wahrnehmung der Dinge zu verschieben – das heißt, die Perspektive zu verändern, aus der man das Umfeld sieht, in dem diese Dinge passieren – kommt es zum Austausch zwischen dem Betrachter und den Gegenständen infolge einer ästhetischen, emotionalen und doch durch Aufmerksamkeit geprägten Begegnung. Das Wissen gerät in Konflikt mit der Fantasie. Dies ist ein

gesunder und wichtiger Konflikt, der nicht außer Acht gelassen oder vermieden, sondern vielmehr gesucht werden sollte.

Wie wirkt nun aber die Dimension der Ästhetik auf diese tektonischen Verschiebungen in der ‚kulturellen Geografie‘? Wenn Künstler und Publikum die Beziehung, die zwischen ihnen besteht, zu gleichen Teilen tragen, gelingt es den Künstlern bei ihrem Unterfangen, Wissen über das ‚Was‘ und ‚Wie‘ zu generieren, die konventionelle Dichotomie zwischen denen, die betrachten, und denen, die Kunst schaffen, zu überwinden; es entsteht eine Dialektik, die einen neuen Raum für Kommunikation hervorbringt – nicht nur zwischen künstlerischen oder historischen Disziplinen, sondern auch an den Schnittstellen zu anderen Praktiken wie Landwirtschaft, Städteplanung oder was auch immer zu einem gegebenen Augenblick an einem bestimmten Ort relevant sein mag. Diesen ‚dritten Raum‘ kann man auch als Ort sehen, an dem die Geschichte, die sich schreibt, und die historische Dimension, die sich entwickelt, in der Schwebelage sind.

In einem im Mai 2011 veröffentlichten Interview vertrat Julian Assange, der Sprecher von Wikileaks, eine interessante Theorie: dass nämlich Zensur ein ökonomischer Akt sei. Informationen zu unterdrücken, erfordere enorme finanzielle und personelle Ressourcen, wodurch die Welt sehen könne, dass – wo auch immer etwas passieren mag – das Wirkungspotenzial der Information real ist und die politischen Strukturen oder Agenden auf greifbare Weise beeinträchtigen könnte. Diese Verschiebung der Perspektive vom Politischen zum Ökonomischen – um zu prüfen, wie und wann eine Struktur zur Veränderung bereit ist – hat meiner Meinung nach etwas Faszinierendes an

sich; es ist eine Idee, die die Zensur eher als Chance denn als eine Beschränkung erscheinen lässt.

Hybridisierung

Die Codierung von Information duldet vor allem im derzeitigen digitalen Zeitalter keine voneinander getrennten Felder oder Elemente. Ich habe oben den Gedanken erwähnt, dass die Geschichte durch dauernde Perspektivenverschiebungen in Schwebelage gehalten wird. Das lässt sich auch durch die Fragmentierung des Prozesses der Wissensproduktion und der Datenkonversion, durch das Verschieben von Standbildern, bewegten Bildern und Klängen zwischen Softwarepaketen erreichen – also durch das Verlagern von einem Kontext in den anderen.

Wenn wir davon sprechen, dass wir die Wahrheit sagen und Zeugnis ablegen wollen, so ist es meiner Meinung nach auch wichtig, dass wir einen Raum öffnen, in dem Künstler Grenzen im Reich der medialisierten Information und der Kommunikation überschreiten können – ein Reich, das im Vergleich zum ‚sicheren‘ Umfeld der Kunst ein geradezu beängstigendes Terrain darstellt. Durch die Schaffung neuer Wissenssequenzen und einer hybriden Form von Journalismus werden Künstler, Institutionen und Betrachter gleichermaßen aktive Beteiligte der Erzählungen, da sie zu einem Teil der Informationskette, der Wissenssequenz werden.

Am wichtigsten ist hier die ständige wechselseitige Befragung zwischen dem Sichtbaren und dem Verborgenen, dem, was dargestellt werden kann, und dem, was man sich nur vorstellen kann. So entstehen Situationen, die das Bewusstsein

aus der gewohnten Bahn werfen und den Wunsch nach weiteren Fragen wecken. Ich betone hier den Begriff ‚Wunsch‘, denn ich glaube, dass jedes Kunstwerk (ebenso wie jedes kulturelle Phänomen), das Anspruch auf Signifikanz erhebt, dem Betrachter nicht nur die Dichotomie anbieten sollte, gewisse Informationen (visueller oder narrativer Natur) entweder zu akzeptieren oder abzulehnen, sondern sie vielmehr auch dazu ermutigen sollte, relevante Fragen zu stellen.

Wie ich schon sagte, ist Kunst natürlich nicht das einzige Mittel, um das zu erreichen; Aufdeckungsjournalismus, politischer Aktivismus oder Mikrogewohnheiten des Alltags sind gleichermaßen notwendige Werkzeuge. Die Beziehung zwischen dem Menschen und einem anderen Umfeld oder einer anderen Erzählung kann durch einen künstlerischen Ansatz freilich auch ‚ausgepackt‘ werden, um wieder in einander befruchtende, hybride Aktivitäten einzufließen – durch Meinungsaustausch, Aktivierung von Erinnerungen, Höhenflüge der Fantasie, ästhetische Anziehungskraft oder politisches Engagement; kurz gesagt: durch Förderung der Begegnung zwischen Künstler, Werk, Publikum und hybridem Kontext.

Im Grunde sind Künstler nicht besser als Soziologen, Geografen, Politiker oder Journalisten, wenn es darum geht, Fakten darzulegen oder eine Geschichte zu erzählen. Wichtiger ist vielmehr, dass die Kunst ihren ‚Nutzern‘ eine Möglichkeit bieten kann, sich selbst zu bilden, indem sie uns alle auffordert, die Informationen, die wir erhalten, infrage zu stellen und das Zweifeln und Vertrauen zu lernen. Wie schon gesagt: Kunst ist kein Ersatz für die anderen Disziplinen und Aktivitäten, denen wir uns tagtäglich zuwenden, um Sinn und Ordnung in der Welt ‚da draußen‘ zu suchen. Sie ist auch keine alternative Erzählung mit Autoritätsanspruch, die die anderen Disziplinen substituieren will. Die Kunst kann jedoch deren Funktion erweitern, sie kann zu den Überzeugungen, die wir durch diese anderen Disziplinen bereits für uns entdeckt und angenommen haben, Hypothesen aufstellen und Querverweise schaffen.

Modelle

Der ‚dritte Raum‘, von dem schon die Rede war, steht nicht in einer Beziehung zur Ausstellung und auch nicht zur Produktion, er ist vielmehr eine ‚Präsentation‘, die stellvertretend für etwas steht. Ich glaube, dass die Anwendung eines Modells, auch wenn es abstrakt ist wie etwa eine Allegorie, oder einer theoretischen Struktur, mit deren Hilfe man etwas untersucht, ohne in die spezifischen Details vorzudringen, oder einer immanenten Operationsweise, mit der man den Prozess durch Selbstteilnahme durchschaubar macht, unserer menschlichen Wahrnehmung der Dinge besser dient als irgendeine Form postulierter Repräsentation – so lange das Modell als solches deklariert wird.

Italo Calvino sagte einmal, dass Wissen bedeutet, dem ‚Realen‘ etwas einzufügen; die Realität zu verzerren. An welchem Punkt wird es dann (in provokatorischer Absicht) nützlich, auf Wissen zu verzichten oder andere Wissensformen heranzuziehen? In der Kunst schwingt die Ästhetik mit dem Objekt bzw. Verhältnis mit, dem sie sich verdankt. Indem sie ein Modell konstruiert, vermag sie die Kunst und den Sinn der Geschichte in einen Schwebezustand zu versetzen, weil sie sich dem Anspruch auf Repräsentation und Wahrheitstreue gegenüber verschlossen zeigt.

Eine Arbeit zu schaffen, die etwas ‚repräsentiert‘, ist gleichbedeutend damit, ein konkretes Ziel durch ein abstraktes Beispiel zu erläutern. Ein Modell für dieses Etwas zu schaffen und es als solches zu deklarieren, ist eine abstrakte Bestrebung, jedoch anhand eines konkreten Beispiels. Manchmal verwenden Künstler das eine Medium, verweisen aber auf ein anderes. Sie verwenden den Begriff der ‚technischen Krücke‘ (Rosalind Krauss hat viel darüber geschrieben) und widersprechen der Behauptung, dass das, was wir in einem Kunstwerk sehen, dem entspricht, was es repräsentiert – wenn also etwa Film auf die Musikindustrie verweist, Vinylplatten auf das Kino, Nahrungsmittel auf Finanzflüsse und so weiter. Diese Art von Modell ist ein Akt der Übersetzung oder Übertragung, nicht von Sprache, sondern von Kontext – von der gesellschaftlichen Situation zur medialen Produktion, von der Ökologiedebatte zum Kunstmarkt, von den Strukturen im Bildungssystem zur nachhaltigen Entwicklung. Die Ästhetik wird zum

Übersetzungstool, als wäre sie ein Wörterbuch, mit dessen Hilfe man von einer Sprache in die andere übersetzt. Kunst hat nur einen Sinn, wenn sie über die eigene künstlerische Struktur und die eigenen Beziehungen hinaus verweist.

Die Konstruktion eines Modells eignet sich zur Präsentation (eher als zur Re-Präsentation) des großen Ganzen, der statistischen Tabelle, der grafischen Visualisierung etc. Die Künstler oder Urheber des Modells verlassen sich jedoch nicht darauf, dass es exemplifiziert und repräsentiert. Sobald es ein interessiertes Publikum gibt, können detailliertere Informationen ausgepackt werden; die Schichten werden abgetragen und darunter kommt ein komplexeres Bild zum Vorschein. Ist dieser Prozess auf eine faszinierende Art und Weise organisiert, dann ist es unter Umständen auch die Zeit und Mühe wert, ihn zu (de-)konstruieren – der Prozess selbst schafft sich ‚Nutzer‘, die spüren, dass sie ermächtigt sind und aktiv eine Wahl treffen können.

Sich des ungewissen Prinzips der Wahrheit anzunehmen (wie Hito Steyerl das falsche Versprechen der Wahrheit, vor allem im Dokumentarischen, zusammenfasste) und nicht so sehr den ‚gegenständlichen Ansatz‘ zu verfolgen, bedeutet, unterschiedliche Versionen eines Werks zu schaffen, die alle gleichermaßen

gültig sind – entsprechend der manipulativen Vorgehensweise bei der Dokumentation, falls ich der Künstler bin; oder entsprechend der jeweiligen Konstruktion meiner Interpretation, falls ich der Betrachter bin.

Es hat keinen Sinn, etwas in Angriff zu nehmen, indem man auf seine Ursprünge rekurriert oder indem man sich eine Zukunft vorstellt und dann von dort zurückkehrt. In beiden Fällen braucht man vermutlich mehr Zeit, als man im Leben zur Verfügung hat. Mir ist es lieber, an irgendeinem Punkt dazwischen zu beginnen; notfalls kann man die Sache ja auch jemandem anderen überlassen, der übernimmt und weitermacht, sobald die eigenen Energien erschöpft sind.

Künstler erfinden nicht, sondern transformieren bestehende Infrastrukturen und verleihen ihnen öffentliche Relevanz. Es handelt sich um eine Allegorie – darum, etwas zu schaffen, das von einem bereits existierenden Prätext abhängt. Die Aufgabe der Künstler ist es, einen Raum für mögliche Studien zu schaffen, die sich über ein neu konstruiertes Modell dessen, was studiert werden soll, besser artikulieren lassen. Es geht dabei nicht um genau definierte oder sachlich eingegrenzte Studien – nur um vorstellbare, die deshalb möglich sind, weil wir sie uns vorstellen können

LEARNING BY DOING BY LEARNING

ALFREDO CRAMEROTTI

I often argue that making art is not the only way to discuss the urgent needs of society, nor is an art exhibition the only context in which they are addressed, but certainly some issues are now so pressing that often artists cannot leave them out of their work.

If human beings have developed the ability to use art to relate to the space and time in which they live—from cave paintings to the use of data flows—this arises from the need to ‘explain’ the(ir) bonds with the social, natural or artificial environment. Marshall McLuhan famously talked about the arts as ‘an early alarm system’, ringing bells for something that is about to arrive, or change. The artistic process, then, not only questions the meaning of the here and the now, but also attempts to connect to other times and places.

Artists who now work in a spirit of sustained research reveal to us environments and perspectives that we may never have considered before. They provide us with an open field where everyone is a knowledge gatherer. How to organize and share that knowledge is as important as what is gathered in the first place.

Shifting perspective

When I gather, organize and share knowledge through the vehicle of art—or that of journalism, or still other activities involving knowledge making—I contribute to a shifting of society’s perspective of itself. In other words, I may focus on the topic I am interested in, but I will reveal it through a slightly distorted lens, which can provide an extra point of view. Since my perception of things depends on the media I use to gather information, those media can be enhanced by

other methods, criteria and techniques from other fields of knowledge.

It is not about creating new (artistic) knowledge but rather shifting existing modes of knowledge production and distribution. As an artist (but also as a curator and producer), this implies entering a mutual relationship with other economies such as journalism, law, architecture or any other area that is relevant when addressing a specific topic. It is quite a common phenomenon; just think about how hybrid discourses—such as biopolitics, sustainable development, virtual reality and other procedures that are the sum of different parts of ‘set’ disciplines—re-constitute our world on a daily basis.

In an artwork or a journalistic report that succeeds in shifting the perception of things—that is, the perspectives on the environment in which they happen—the exchange between the spectator and the subjects is the result of an aesthetic, emotional, but nevertheless attentive encounter. Knowledge is put in conflict with imagination, and that is a salutary, important conflict that should be sustained, not neglected or avoided.

How does the dimension of aesthetics apply then to this shifting ‘cultural geography’? When the relation between artist and public rests equally on both, in order to generate knowledge about ‘what’ and ‘how’ the artist manages to place her or himself beyond the conventional dichotomy of public watching/artist making, creating a kind of dialectic that engenders a new space for communication; not only between artistic or historical disciplines, but also between other practices like agriculture, urban planning or whatever is more relevant in a determined place and moment. This ‘third space’ may also be conceived

of as a place where the story and history making itself are held in suspension.

For instance, in an interview published in May 2011 Julian Assange, the spokesperson of the movement/network Wikileaks, exposed an interesting theory: that censorship is an economical act. Because to suppress information requires huge amount of resources, both financial and human, this effectively 'emits' a signal that tells the world that, wherever it happens, the potential impact of the information involved is real and could tangibly affect political structures or agendas. Shifting the perspective from a political sphere to a matter of economical criteria, in order to assess how and when a structure is primed to change is, in my opinion, quite a fascinating idea and one that almost makes censorship an opportunity rather than a limitation.

Hybridizing

The encoding of information, especially within the present digital environment, no longer tolerates separate fields or elements. I mentioned above the idea of holding history in suspension by means of a constant shift of perspective. This is also achieved by fragmenting the process of knowledge production and translating data, still and moving images and sounds between software packages: between one context and another.

When we talk about truth and bearing witness, I think it is important to open up a space for artists to cross boundaries within the realm of media information and communication; a daunting terrain as opposed to the 'safe' environment of art. By creating new sequences of knowledge and generating a hybrid form of journalism, artists,

institutions and audiences alike become active participants of those narratives as they become a part of the information chain, of the sequence of knowledge.

What matters most, then, is the constant interrogation between what is visible and what is concealed, that which can be represented and that which is only imaginable, thus creating situations that both unsettle the consciousness and provoke the desire to question. I stress here the 'desire', as I believe that any significant artwork (or cultural phenomenon, for that matter) should not simply propose to the viewer the dichotomy of acceptance or refusal of certain information (visual or narrated), but rather should encourage the beholder to ask relevant questions.

Obviously, as I said, art is not the only means we have to do this; investigative journalism, political activism or daily micro-habits are also necessary tools for such a purpose. But certainly the relationship between man and some other environment or narrative can also be 'unpacked' through an artistic approach, to be then reintroduced into mutual, hybrid activities through exchanges of opinions, activation of memory, flights of imagination, aesthetic appeal, or political commitment. In short, by encouraging an encounter between artist, work, audience and hybrid context.

To be sure, an artist is no better than a sociologist, a geographer, a politician or a journalist in setting out the facts or telling a story. It is more about the opportunity that art can offer to its 'users' for a kind of self-coaching, asking all of us to question the information we receive, and learn to doubt, as well as to trust. As I have written before, art does not replace the rest of the disciplines and activities on which we draw on a daily

basis to give meaning and order to the world 'out there'; nor is it an alternative and authoritarian narration intended to replace those other disciplines. Art, though, can expand their function; hypothesize and cross-reference beliefs that we had already assumed and received through those disciplines.

Using a model

The mentioned third space is neither related to exhibition nor production, but constitutes a 'presentation' that stands on behalf of something. I do believe that using a model, even an abstract one like an allegory for instance, or a theoretical structure to analyse the matter without entering the specificity of it, or again a method of operating from within that reveals the process by participating in it, can serve better our human perception on things that any form of claimed representation— as long as this model is declared.

Italo Calvino once said that to know is to insert something into what is 'real'; to distort reality. When, then, does it become (provocatively) useful not to know, or to know in different ways? In art, aesthetics resonates with the object/relation from which it is built; in constructing a model for something, it can suspend art and history's very meaning since it refuses to open up to a representational, faithful claim.

To make a work that 'represents' something is to declare an actual aspiration with an abstract example. To make a model for that something, and declare it, is an abstract aspiration but with concrete example. Sometimes artists use one medium but refer to another. They use the concept of 'technical support' (Rosalind Krauss wrote extensively about this) countering the claim that what we see in a work of art corresponds to what it represents. For instance, using film to refer to the music industry; vinyl records to refer to cinema; food to refer to financial flows, and so on. This kind of model is an act of translation; translating not language, but a context—from social situations to media production, from ecological debates to

the art market, from educational structures to sustainable development; using aesthetics as a tool of translation, as if a dictionary for one language into another. Art has meaning only when it points beyond its own artistic structure and relationships.

Constructing a model may be used for presenting (rather than re-presenting) the big picture, the statistical table, the graphic visualization, and so on. But the artist, or author of the model, does not rely on it to exemplify and represent. Once the viewer is there, if interested, then more detailed information can be un-packed, each shell removed to reveal a more complex picture underneath. If the process is organized in an intriguing way, this can be worth the effort and time it takes to (de-)construct it—the process has engendered a 'user' who feels empowered and active in her or his choice.

Embracing the uncertain principle of truth (as Hito Steyerl summarized the false promise of truth in particular by the documentary) rather than the 'representational approach' means creating different versions of a work, all equally valid, according to the way I manipulate the documentation—if I am the artist; or constructing the reading—if I am the viewer.

There is no point trying to tackle something by going back to its origins, or by envisioning a future and working backwards from that. In both cases, it probably requires much more time than I have at my disposal in this life. Rather, I'd better start at any point in between, and work my way one way or the other; if anything, to leave the matter to someone else to carry on, once I may have exhausted my energies.

An artist does not invent, s/he transforms existing infrastructures and makes them relevant to the public. This is allegory, creating something that depends on an already existing pre-text. The job of an artist is to provide a space for possible studies which are better articulated via a newly-proposed model of the matter to study. They are not definite or finite studies, only imaginable, and possible only because we can conceive them.

Diana Baldon

Kuratorin und Autorin. Sie lebt derzeit in Wien, wo sie an einer Arbeit zum Thema „Spuren des Politischen in der europäischen post-konzeptuellen Kunst nach 2000“ arbeitet. Im Jahr 2002 schloss sie am Goldsmiths College, University of London, den Studiengang Creative Curating mit dem Mastertitel ab.

Curator and writer currently based in Vienna where she is writing her PhD on the topic of „Tracing the Political in European Post-Conceptual Art after the Year 2000“. In 2002 she received a Master's degree in Creative Curating at Goldsmiths College, University of London.

Ausstellungen (Auswahl) / Exhibitions (selection): Heaven, 2nd Athens Biennale, 2009; A Question of Evidence, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien / Vienna 2008; Left Pop, 2nd Moscow Biennale, 2007. Publikationen (Auswahl) / Publications (selection) in: Max Andrews (Hg. / ed.), LAND, ART: A Cultural Ecology Handbook, London 2006; Ute Tischler, Christoph Tannert (Hg. / eds.), Men in Black – Handbook of Curatorial Practice, Berlin 2004; Afterall, Artforum International, Flash Art, Texte zur Kunst.

Alfredo Cramerotti

Leitender Kurator des Film- und Medienzentrums QUAD, Derby, und designierter Leiter der Oriël Mostyn Gallery, Llandudno. Er ist Redakteur von Critical Photography und regelmäßig als Gastlektor an der NTU – Nottingham Trent University, der University of Westminster, London, und dem DAI – Dutch Arts Institute, Arnhem, tätig.

Senior curator at QUAD, Derby's art film and media centre, and designated director of the Oriël Mostyn Gallery, Llandudno. He is editor of Critical Photography and regular visiting lecturer at NTU-Nottingham Trent University, University of Westminster London and DAI-Dutch Arts Institute, Arnhem.

Ausstellungen und kuratorische Forschung (Auswahl) / Exhibitions and curatorial research (selection): Manifesta 8, Murcia, 2010/11; Fellowship für Theorie und Kunstkritik / Fellowship for Theory and Art Criticism, Künstlerhaus Büchsenhausen, Innsbruck, 2007–2008. Publikationen (Auswahl) / Publications (selection): Alfredo Cramerotti, Aesthetic Journalism: How to Inform without Informing, Chicago-Innsbruck 2009. Alfredo Cramerotti (Hg. / ed.), Unmapping the City: Perspectives of Flatness, New York 2010. Brumaria, Esse Arts + Opinions, Manifesta Journal, Pages Magazine, Roots & Routes. Journal, Pages Magazine, Roots & Routes.

Günter Richard Wett

Studierte Architektur und arbeitet seit 1996 als Architekturfotograf in Innsbruck. Er dokumentiert mit einem speziellen Fokus auf den Faktor Licht die Arbeiten avancierter Architekten im Alpenraum. Fotoreportagen führten ihn nach Brasilien, Eritrea, Asien oder in den Kosovo, um Themen zu verfolgen, die über das einzelne Bauwerk hinausgehen, wie etwa die Arbeiten der Architekten Bo Bardi, Artigas und Mendes da Rocha.

Studied architecture; since 1996 architectural photographer in Innsbruck. He documents the works of progressive architects in the alpine regions with a special focus on the aspect of light. For photo reportages he traveled to Brasil, Eritrea, Asia and the Kosovo investigating issues that exceed the particular building, e.g. the work of architects like Bo Bardi, Artigas and Mendes da Rocha.

Ausstellungen (Auswahl) / Exhibitions (selection): Kosovo. Welthaus, Innsbruck, 2010; Spurensuche in Brasilien. Bo Bardi. Artigas. Mendes da Rocha, aut.architektur und tirol, Innsbruck; Initiative Architektur, Salzburg; Architektur Forum Ostschweiz, Sankt Gallen, 2009; Rovina di una villa moderna. Ruine einer modernen Villa. Galerie foto-forum, Bozen, 2007; Projekt/ion. Innsbruck (mit / with M. Sailer, C. Reiter), 1998. Publikationen in namhaften Architekturmagazinen / Publications in well-known architecture magazines.

IMPRESSUM / COLOPHON

Dieser Katalog erscheint
anlässlich der Ausstellung /
This catalogue is published on the
occasion of the exhibition

PETER SANDBICHLER

Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners

Truth is the Invention of a Liar

(Heinz von Foerster)

16. Juli – 4. September 2011

July 16 – September 4, 2011

Galerie im Taxispalais
Galerie des Landes Tirol

Maria-Theresien-Straße 45
6020 Innsbruck
Österreich/Austria
T +43 512/508 31 71
F +43 512/508 31 75
taxis.galerie@tirol.gv.at
www.galerieimtaxispalais.at

Direktorin / Director

Beate Ermacora

Kurator, Marketing / Curator, marketing

Jürgen Tabor

Kuratorische Assistenz, Presse / Curatorial assistance, press

Lotte Dinse

Kuratorische Assistenz, Bibliothek / Curatorial assistance, library

Julia Brennacher

Kunstvermittlung / Art education

Manon Megens, Alexandra
Puchner

Ausstellungstechnik / Technics

Tobias Weißbacher und Team/and
team

Buchhaltung / Accounts

Brigitte Hofer

Empfang / Reception

Renate Sparl und Team/and team

Praktikum / Interns

Verena Gstir, Alexandra Puchner,
Johanna zur Nedden, Sophia
Vonier

KATALOG / CATALOGUE

Herausgeber / Editor

Beate Ermacora, Galerie im
Taxispalais, Innsbruck

Übersetzungen / Translations

Deutsch-Englisch / German-
English

Michael Robinson, London
(Vorwort/Preface)

Englisch-Deutsch / English-
German

Elisabeth Frank-Großebner, Wien
(Diana Baldon, Alfredo
Cramerotti)

Lektorat / Copy editing

Galerie im Taxispalais:
Julia Brennacher, Lotte Dinse,
Jürgen Tabor
Snoeck Verlag

Fotografie / Photography

© Günter Richard Wett,
Innsbruck

Gestaltung / Design

Peter Sandbichler,
Günter Richard Wett

Gesamtherstellung / Printed and published by

Snoeck Verlagsgesellschaft mbH
Kasparstr. 9-11
50670 Köln/Cologne
Deutschland/Germany
Postfachadresse:
Postfach 130217
50496 Köln/Cologne
Deutschland/Germany
T +49 221/510 43 86
F +49 221/510 87 53
mail@snoeck.de
www.snoeck.de

Dank an / Thanks to

Diana Baldon
Alfredo Cramerotti
Sabine Dreher
Cam Nhi Quach
Franz Ritzer
Robert Scharf
Günter Richard Wett
J. u. A. Frischeis Ges.m.b.H,
Kramsach
Intersport Okay, Innsbruck
Sportler Alpin Innsbruck
Radsport Neuner, Innsbruck

© 2011 Snoeck Verlagsgesell-
schaft mbH, Köln/Cologne
Autoren, Herausgeber und
Künstler / Authors, publisher and
artist

ISBN 978-3-940953-96-4

Printed in EU

Umschlagabbildung / Cover illustration

Peter Sandbichler, 28. April 2011, Die Zeit
N° 18, S. 2, Politik, 2011 (Detail)