

frieze



ZEITGENÖSSISCHE KUNST UND KULTUR
IN DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH UND DER SCHWEIZ

CONTEMPORARY ART AND CULTURE
IN GERMANY, AUSTRIA AND SWITZERLAND

FRIEZE 171 NO. 11
SEPTEMBER / OKTOBER 2013



ISA GENZKEN

BORIS GROYS *Kandinsky's Bauhaus*
KARIN SANDER & HARALD WELZER
RENÉ BLOCK & MARIA EICHHORN
Interview WILLIAM FORSYTHE

DE €8,50 AT €9 CHF 14,50
BeNeLux €10 UK £8



Roman Schramm

Das Zeigen des Zeigens

Kolja Reichert

Die Erkenntnis, dass Marken und Produkte gestaltbare Persönlichkeiten haben, geht auf Ernest Dichter zurück, den Gründer der Motivforschung. Mit seiner Ansicht, die Manipulation menschlichen Verhaltens sei notwendig für den Fortschritt, war Dichter, der von 1946 bis zu seinem Tod 1991 als Berater von Unternehmen und Regierungen tätig war, für Zeitgenossen eine Gruselfigur. Heute wirken seine Thesen so nostalgisch wie der deutsche Titel seines Buches *Strategie im Reich der Wünsche* von 1961, nach dem Roman Schramm eines seiner Videos benannte (2009).

Darin führen Akteure vor schwarzer Kulisse absurde Interaktionen mit Lebensmitteln und anderen Objekten aus, mal lustvoll, mal trotzig den Betrachter adressierend, als sei er es, der für das Ganze verantwortlich ist. Hatten die Akteure von Andy Warhols *Screen Tests* (1964–6) Mühe, dem zudringlichen Blick der Kamera standzuhalten, sind hier die Zuschauer auf eine ungemütliche Position gerückt, wie auf einer Party, deren Regeln man nicht kennt. Ähnlich arbeiten auch Schramms Fotografien an der Verunsicherung der Grenzen zwischen Bild und Körper. Kommerziellen Strategien der Fetischisierung und Verführung begegnet Schramm nicht mit Dekonstruktion, sondern eignet sie sich in Überaffirmation an, so dass sie oft ins Absurde kippen. Auf der Fotografie *Auster* (2012) schwebt eine Austernhälfte in halluzinativer Schärfe hochkant in opakem Schwarz. Der Hyperrealismus einer Werbefotografie lässt ihre Organe und die dazwischen perlenden Luftblasen sich unter Umgehung des Verstandes an Zunge und Speicheldrüsen wenden, während die sachliche Klarheit klassischer Stillleben den Betrachter zugleich auf Abstand hält.

Frühere Serien wie *Changing Objects* (2006) zeugen von einer Vorliebe für konstruktivistische Experimente und die semantischen Sabotagen von Dadaismus und Surrealismus. Seine Beschäftigung mit Porträtfotografie brachte Schramm dazu, Personen gegen Industrieprodukte wie Sportschuhe (etwa die Serie *Easystone*, 2011) oder Locher (*Leitz 5180*, 2011) zu tauschen. Kann man dieser Konfrontation von Darstellungsroutinen mit ungewohnten Inhalten teils noch eine zugeknöpfte Komik vorwerfen, so treibt Schramm sein Spiel inzwischen weit über die Grenzen fotografischer Referenzialität hinaus. In *Stimme lila* (2013) und *Stimme blau* (2013) lässt er nur die Hohlkehlen übrig, die sonst im Studio als Hintergrund dienen, und verzerrt sie per Photoshop zu einem schlierigen abstrakten

The show of showing

Ernest Dichter, a founding father of motivational research, was the first to recognize that brands and products have malleable personalities. Dichter served as an advisor to companies and governments from 1946 until his death in 1991; his view that the manipulation of human behaviour was necessary for progress made him a creepy figure to his contemporaries. Today his theories seem as nostalgic as the German title of his book *Strategie im Reich der Wünsche* (1961; *The Strategy of Desire*, 1960), after which Roman Schramm named a 2009 video.

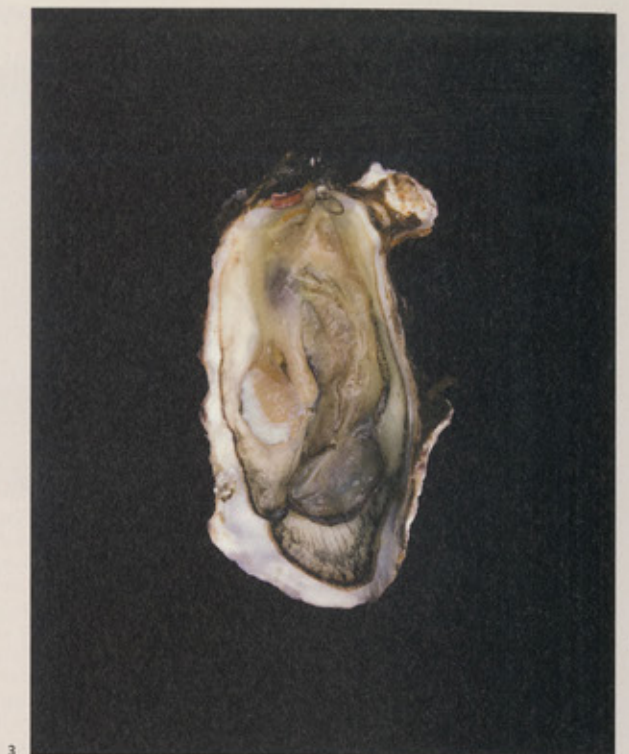
In this work actors interact absurdly with groceries and other objects in front of a black backdrop, at times joyful, at times crossly addressing the camera as if the viewer were responsible for the whole thing. While the actors in Andy Warhol's *Screen Tests* (1964–66) struggled to withstand the intrusive gaze of the camera, here it is the audience who is put in an uncomfortable position, like guests at a party whose rules they don't understand. Similarly, Schramm's photographs work to destabilize the boundaries between image and body. Rather than meeting commercial strategies of fetishization and seduction with deconstruction,

Schramm appropriates them in an affirmation so fervent it often tips them into absurdity. In the photograph *Auster* (Oyster, 2012) the hallucinatory sharpness of an upright oyster in cross section floats in blackness. This hyper-realism of the advertising photograph makes the oyster's organs and the air bubbles that sparkle between them appeal directly to the viewer's tongue and salivary glands. At the same time the sober clarity of the classic still life holds the observer at a distance.

Earlier series such as *Changing Objects* (2006) attest to the artist's penchant for Constructivist experiments and the semantic sabotages of Dadaism and Surrealism. Schramm's engagement with portrait photography led him to substitute mass-produced products such as running shoes (in the series *Easystone*, 2011) or hole punches (*Leitz 5180*, 2011) for human subjects. While one could, to a certain extent, accuse this confrontation between routine depiction and unfamiliar content as products of a cagey humour, Schramm has since moved his focus far beyond photographic referentiality. In *Stimme lila* (Voice Purple, 2013) and *Stimme blau* (Voice Blue, 2013), he leaves only the infinity wall which normally serves as a backdrop in a photography studio, using Photoshop to distort it into streaky, abstract, digital wobbles. The suggestive titles provoke a synesthetic hidden object game: can a picture have a voice? Can a voice be purple? The image itself rejects the idea of a solution, as if to say: it was a joke. Stop staring. It's not about me, it's about the space we both share.

Schramm ironically problematizes photography's representative function, and on multiple levels. The perfect craftsmanship of works such as *Auster* finds its opposite in amateurish-looking handicraft such as the salt dough figures which appear next to women's legs in bright tights in *Ohne Titel* (Frankreich) (Untitled (France), 2013): arch, ambiguous object-creatures like Kafka's Odradek, whose self-assured imperfection challenges the surrounding order. In *Beinchen* (Little Leg, 2013), a lilac-coloured salt dough prosthesis stands alone against a monochromatic orange surface. In the bottom right corner, a second unrelated scene unfolds, of no relation to the first: a photograph of an exhibition visitor resting on the gallery floor has been copied onto the four edges, its perspective distorted into a failed cube underlain with a cheap, Photoshopped drop shadow.

Such recent montages – experiments of Schramm's with the design software Cinema 4D – attain a far-reaching autonomy. In juxtaposing disparate operations the



Digitalgewimmel. Die suggestiven Titel provozieren ein synästhetisches Suchspiel: Kann ein Bild eine Stimme haben? Kann eine Stimme lila sein? Das Bild selbst verweigert bereits die Idee einer Auflösung, als wollte es sagen: Es war ein Witz. Hör auf zu starren. Es geht nicht um mich, sondern um den Raum, den wir beide teilen.

Diese ironische Problematisierung der Abbildfunktion betreibt Schramm auf mehreren Ebenen. So findet die handwerkliche Perfektion von Arbeiten wie *Auster* ihr Gegenstück in amateurhaft auftretenden Basteleien wie Salzteig-Figürchen, die, etwa in *Ohne Titel* (Frankreich) (2013), unvermittelt neben bunt bestrumpften Frauenbeinen auftauchen: neckische, ambigue Dingwesen wie Kafkas Odradek, die in ihrer selbstbewussten Unzulänglichkeit die sie umgebende Ordnung infrage stellen. In *Beinchen* (2013) steht so eine flüderblaue Salzteigprothese als Solitär in einer monochrom orangefarbenen Fläche. Dabei tut sich in der rechten unteren Ecke eine zweite Szene auf, die keine Bezüge zur ersten aufweist: Die Fotografie einer auf dem Galerieboden rastenden Ausstellungsbesucherin ist an den vier Kanten kopiert und perspektivisch zu einer missglückten Würfelform verzerrt, unterlegt mit einem billigen Photoshop-Schlagschatten.

Solche neueren Montagen, für die Schramm auch mit der Konstruktionssoftware Cinema 4D experimentiert, erreichen eine weit führende Eigengesetzlichkeit. Im Nebeneinander disparater Operationen lösen sich die Elemente von Repräsentationsaufgaben und verselbständigen sich als leerlaufende, eigentümlich animierte Zeichen. Schramm dreht die Kombinierspiele des Surrealismus weiter, indem er

sich nicht auf die psychischen Effekte von Objektkombinationen verlässt, sondern gerade auf deren Abgegriffenheit und Austauschbarkeit verweist. Übrig bleibt ein Theater, das ostentativ das eigene Zeigen zeigt. Besonders deutlich ist das in *In Search of the Obvious* (2013), das in der Mitte verschachtelter fransiger Flächen zwei in einer virtuellen Bühnensituation schwebende Bildflächen enthält. In der einen steckt ein Ei. Das einzige Element mit indexikalischem Anspruch ist das Foto eines Fliegenpilzes, das in eine Ecke montiert ist – eine Amateuraufnahme, die Schramm bei seiner Mutter fand.

Die Theatralität von Schramms Motiven setzt sich in der Raumgestaltung fort. Für seine Einzelausstellung *Arbeit und Leben, Roman Schramm, Guten Tag* (2013) im engen mittelalterlichen Wachturm des Kunstvereins Hildesheim, dessen grob verputzte Wände leicht nach Heimatmuseum aussehen können, baute Schramm vergangenen Mai freistehende Wandsysteme ein, die sich in wechselnden Winkeln gabelten und in fröhlichem Himmelblau und Schwefelgelb leuchteten. Nur an ihnen hingen die Fotos, die damit den Turm selbst auf die Zuschauerposition verwiesen. In einer Ecke aber lag eine Jeans, als hätte der Künstler sie vergessen. Die spontan geborene Skulptur *Jeans* (2013) ist in ihrer flapsigen Nonchalance ein großartiges Stück Anti-Kunst, das einen weiteren medialen wie semiotischen Bruch einführte und damit die Ausstellung davor bewahrte, als abgeschlossene Stellungnahme mit sich selbst zur Deckung zu kommen. Eher hatten die zwei übereinander liegenden Ebenen die Spannung einer mal eben unterbrochenen Schachpartie, die unbekümmert auf Fortsetzung wartet.

elements break away, dissolve and are liberated as idling, idiosyncratically animated signs. Schramm twists Surrealism's matching games further in depending not on the psychological effects of combinations of objects, but rather referring specifically to their staleness and interchangeability. What remains is a theatre which ostentatiously shows its own showing. This is especially evident in *In Search of the Obvious* (2013), which comprises two images hanging in a virtual stage setting in the midst of frayed, overlapping surfaces. One of the two images displays an egg. The only element that makes any indexical claim is a photograph of a toadstool mounted in one corner – a snapshot by Schramm's mother.

The theatricality of Schramm's motifs extends to his organization of space. For his solo exhibition *Arbeit und Leben, Roman Schramm, Guten Tag* (Work and Life, Roman Schramm, Hello, 2013) in May in the narrow medieval watchtower of the Kunstverein Hildesheim, Schramm built freestanding wall systems that branched out at varying angles and shone in cheerful sky blue and sulphur yellow. Hung on these temporary walls, the photographs relegated the tower to the position of spectator. A pair of jeans lay in one corner as if accidentally left there by the artist. The spontaneously born sculpture *Jeans* (2013), with its off-hand nonchalance, is a splendid piece of anti-art. It introduced a further medial and semiotic rupture, saving the exhibition from declaring itself a completed statement. Rather, the two spaces on top of each other held the suspense of an interrupted chess game waiting unconcernedly to resume.

Translated by Jane Yager