

Portfolio

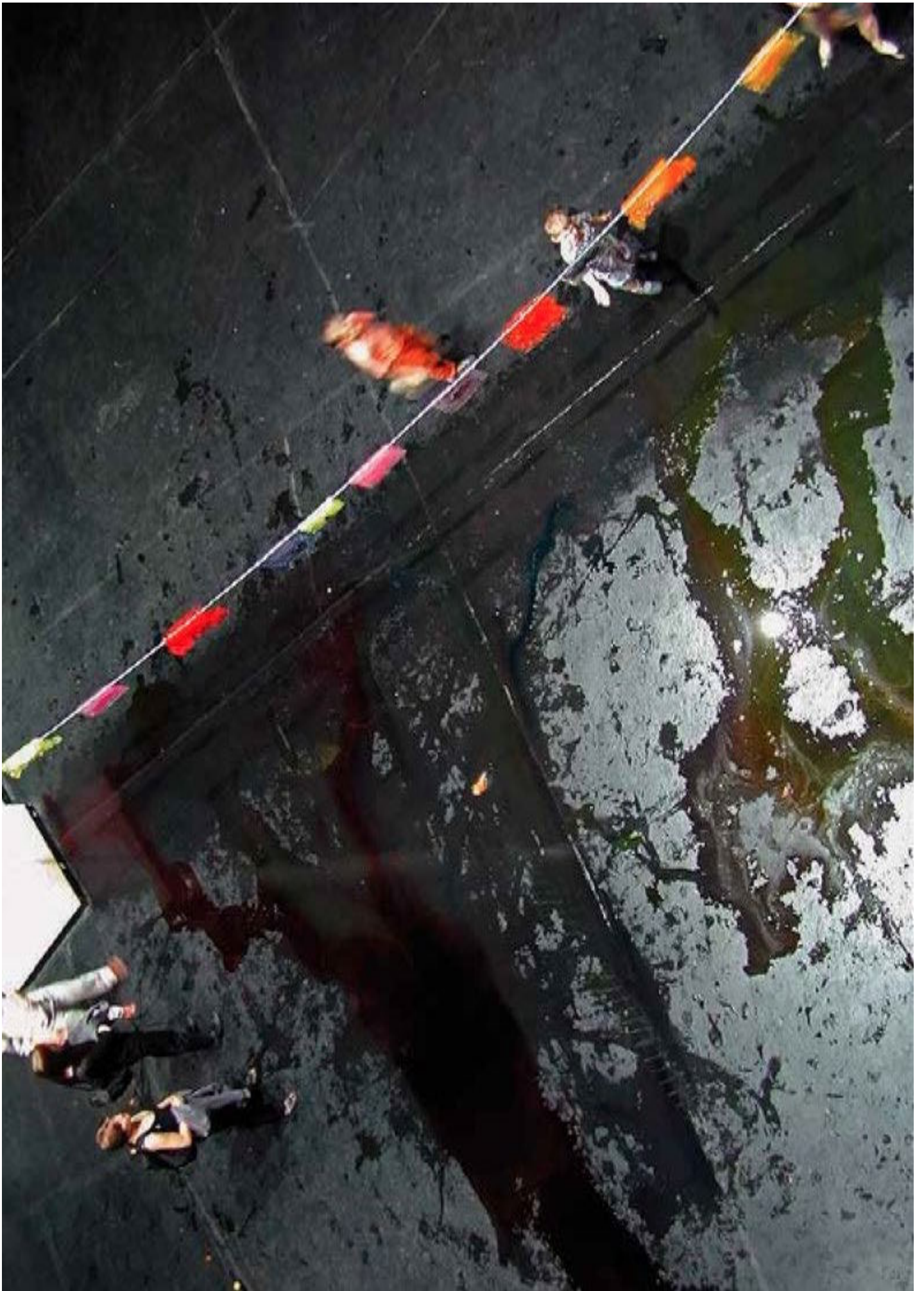
Selected Works

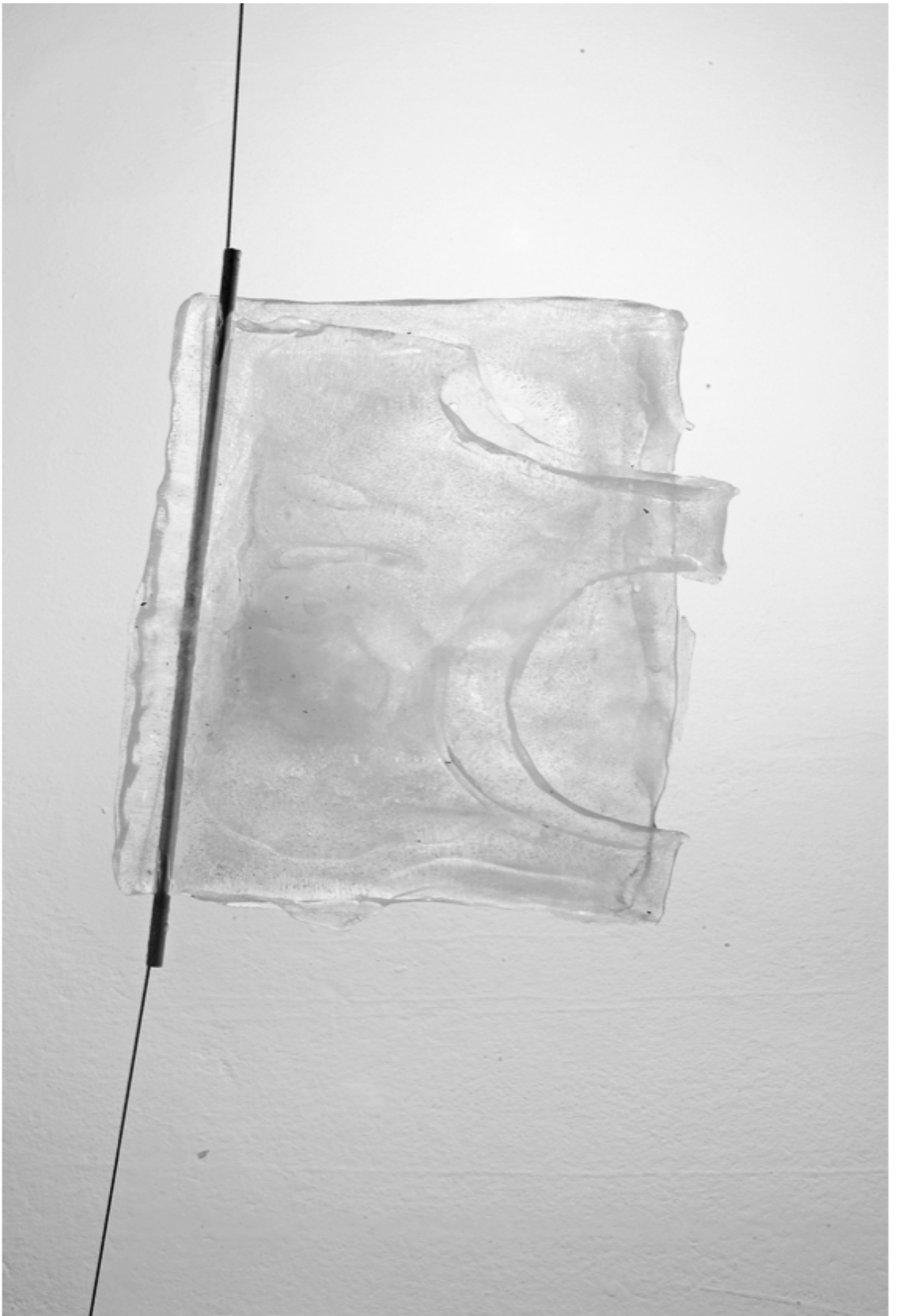
Claudia
Märzendorfer

Haus/ House	4
Kaltwäsche/ Cold Wash	5,6
perfektes Verschwinden/ perfect disappearing	7
Motorblock/ Motor	8
Ersatzteile/ spare parts	9
frozen records, frozen archive	10,11
WANDABWICKLUNG/ INTERNAL ELEVATION	12
smashed to pieces/ Installation View	13
als er das Messer in die Sonne warf/ when he threw the knife into the sun	14,15
cadavre exquis	16
Schneemann schwarz/ Snowman black	17
Figures of France	18,19
around the light	20,21
FOUNTAIN	22

CM, Angela Stief	23-27
------------------	-------











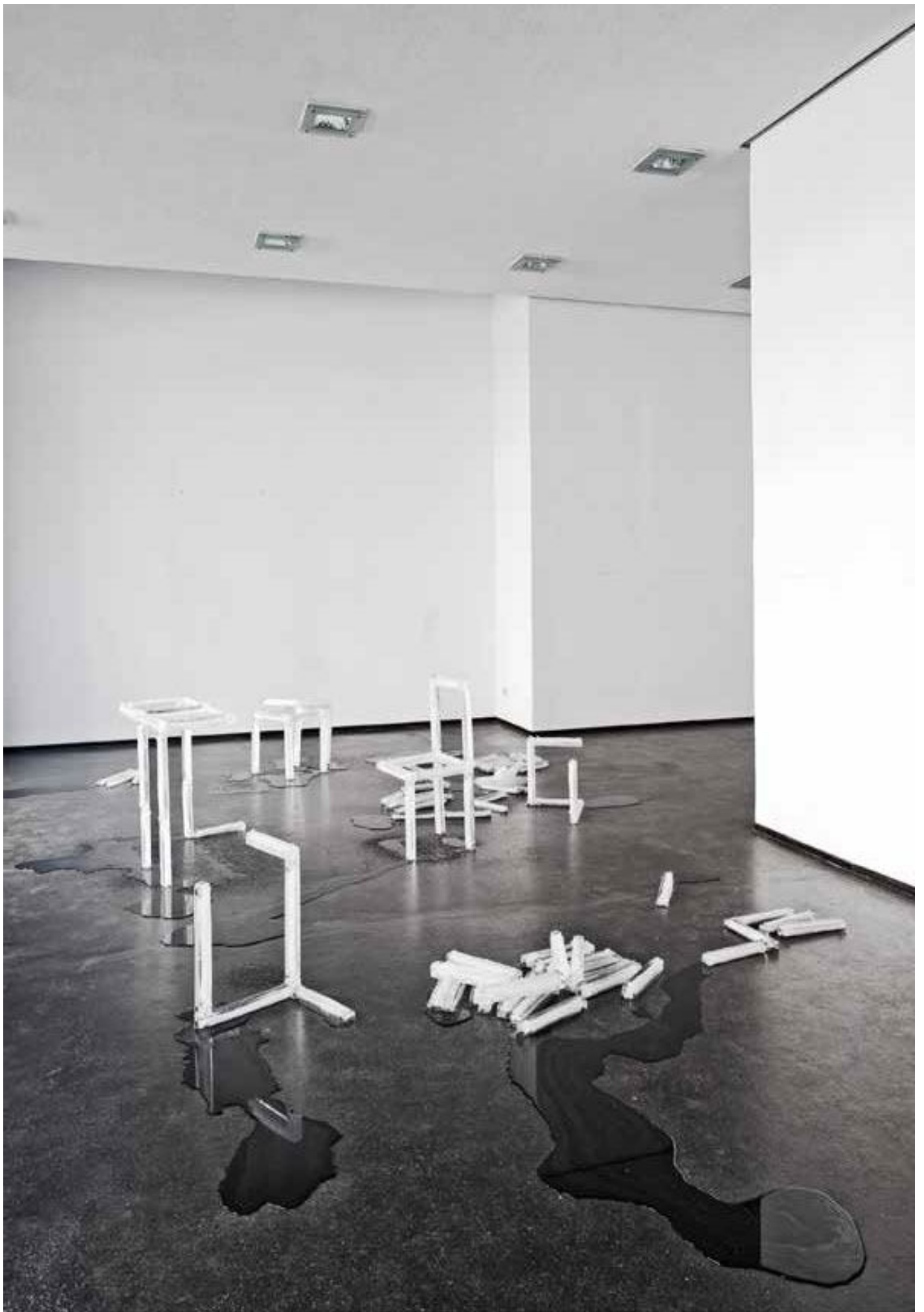


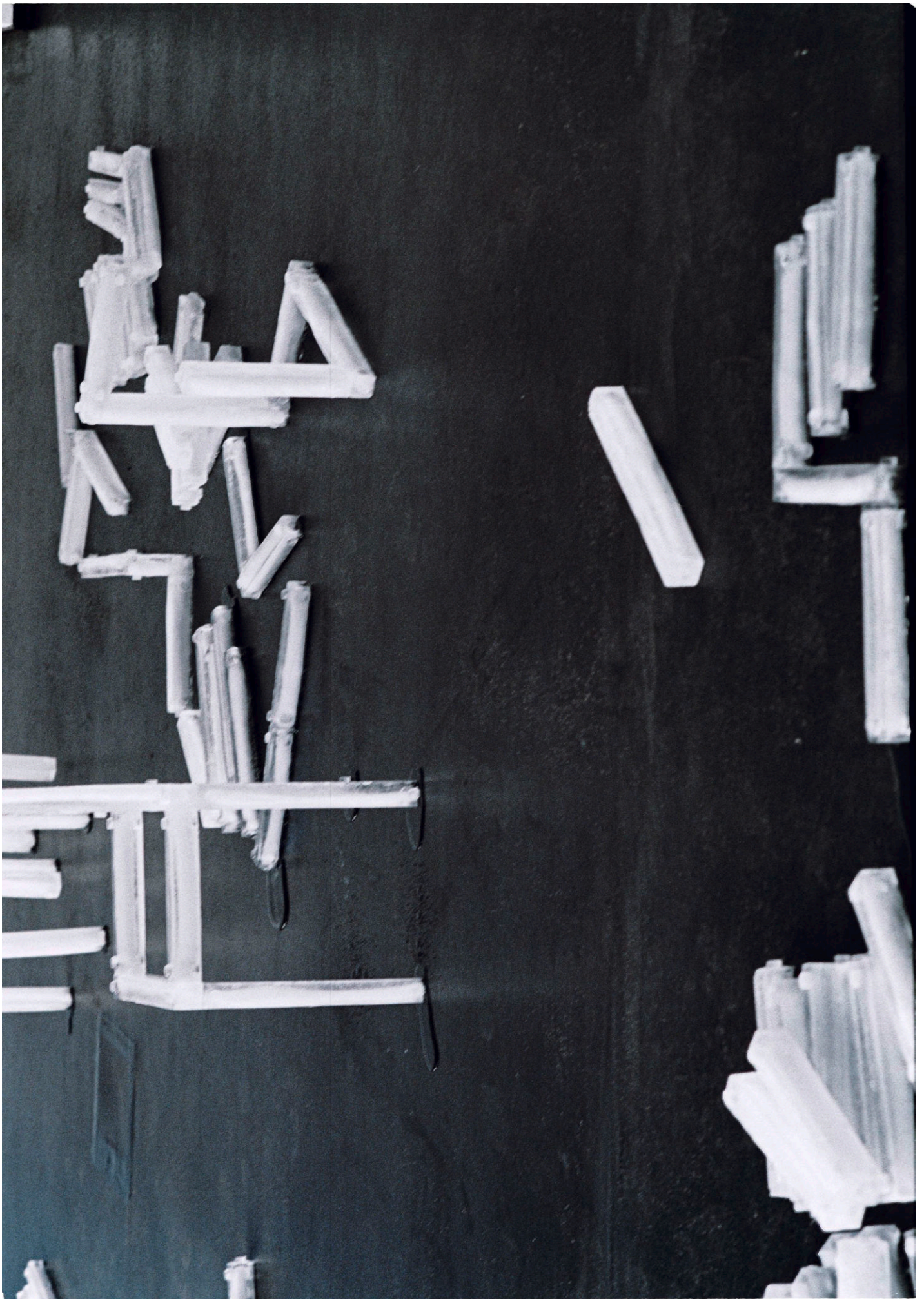












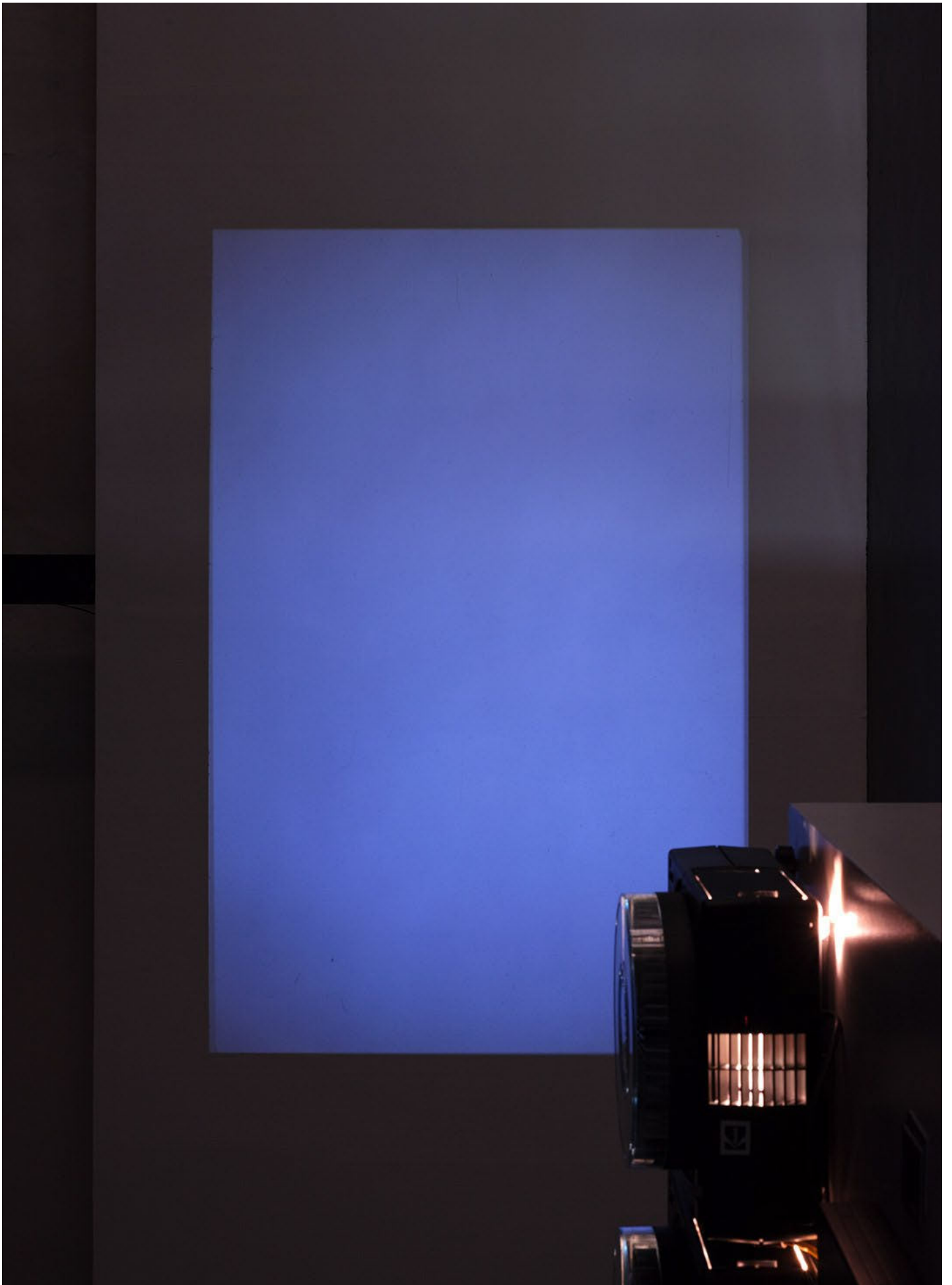














Das Schöne an Initialen ist ihr skulpturaler Charakter:

Die ausbalancierte Form, die Breite, die der Höhe gleicht, der Verweis auf einen Namen, der durch die Ikonizität der Buchstaben symbolischen Charakter erhält. Die stilisierte Verkürzung ist auch ein leicht verständlicher Code, an den man sich gut mit den Augen erinnert. Irgendwie passend für eine bildhauerisch ausgebildete Künstlerin, die sich nicht nur in einem Genre zu bewegen weiß und zudem gerne Referenzsysteme bemüht.

In Zeiten des computerisierten Schreibens, der Digitalität und der damit verbundenen Nutzung von Screens und Tastaturen hat sich der Körper der Buchstaben in den virtuellen Räumen einer hypermodernen Gesellschaft nahezu verflüchtigt. Doch, wenn sich die Zeichen unwiederbringlich, ein für allemal, mit einem Trägermaterial verbunden haben, wenn sie sich in die weiße Oberfläche eines Papiers eingeschrieben haben, sind sie begreifbar geworden. Wenn sich beispielsweise wie in *Music Typewriter* von CM, ein Stapel von Blättern mit schwarzer Tinte vollgesogen hat, kurzzeitig durchnässt und stellenweise verfärbt wurde. Dieses Schreiben mit ästhetischen Mitteln ist ein irreversibler Prozess.

Für Claudia Märzendorfer sind Blatt, Blätter, Plakat, Block, Buch und insbesondere das Künstlerbuch, aber auch *White Noise*, ein Raum, den die Künstlerin mit leeren Büchern bestückte und damit auf die Summe aller Bücher referiert, ein wichtiger Bestandteil einer ästhetischen Praxis, die Nachhaltigkeit jedoch nur als eine Frage der Emanzipation thematisiert.

Im Oeuvre von CM gibt es ein subtiles Nahverhältnis zu Instrumenten der Aufzeichnung, Notationsweisen, Maschinen und Schreibgeräten, die den ordinären und konventionellen Formen des Erzählens, des Vermerkens, des Dokumentierens, des Archivierens, des Aufführens, des Konzipierens, des Analysierens und des Komponierens zuwider laufen. A rebours hätte Joris-Karl Huysman gesagt. Einige Arbeiten von Märzendorfer wie *Buchblock*, *Cadavre Exquis*, *Unter ein Bild*, *Notizen eines fiktiven Archivars* und *Tonspur. Das Verschwinden der Maschine im Geiste der Musik* haben mit dem kollektiven Gedächtnis des Blattes, der gesammelten Blätter, der gebundenen und ungebundenen Druckwerke zu tun und exemplifizieren das Medium der ephemeren Skulptur.

Das Rezipieren des geschriebenen, entworfenen und gebildeten Werkes von Märzendorfer ähnelt unter dem Aspekt des Prozessualen betrachtet dem Hören von Musik. Das Kunstwerk erschließt sich im Verlauf der Zeit. Die Veränderung des Festgelegten und Erstarrten ist die Zielbewegung, die CM in ihrem Oeuvre eingeschlagen hat. Damit inszeniert sie die Umkehrung dessen, was die traditionelle Bildhauerei stets konstatierte: Statt fest flüssig, statt permanent temporär, statt schwer

flüchtig, statt monumental bescheiden, statt statisch performativ. Es ist also nicht verwunderlich, dass sich CM in ihrem umfassenden, komplexen, heterogenen und konzeptuellen Werk, gerne mit der „einzig neutralen Währung, die unabhängig von Herkunft und sozialem Status für jede und jeden gilt“, beschäftigt: Zeit. So schreibt etwa Märzendorfers schmelzender *Music Typewriter* aus schwarzem Eis die „Partitur seines eigenen Verschwindens“, erklärt die Künstlerin. Veränderung sieht CM als Chance.

„Ich schaffe im Grunde Situationen, die sich verschieben“, erklärt sie. Verschiebung oder Metonymie nannte es Sigmund Freud, wenn sich Trauminhalte im Unterschied zu einer Metapher in etwas anderes in nachvollziehbarer Weise verwandeln und so eine Spur schreiben. Dann, wenn sich Dinge verflüchtigen, wenn sich Medien und Materialien transformieren, sich entziehen oder verschwinden, ergibt sich ein Moment, der Märzendorfer interessiert. „Zurück bleibt dann das Erlebnis“, das in der Zeit verortete Werk. „Die Abwesenheit zu inszenieren ist ein Kreisen um eine nicht materialisierte Anwesenheit“, meint die Künstlerin. Dabei geht es weniger, wie es Paul Klee noch interessierte, wenn er von der Sichtbarmachung des Unsichtbaren sprach, um die Suche nach dem Neuen, das nach einer Form ringt, sondern um eine nahezu unerträgliche Leichtigkeit des Seins, einen durchwegs unsentimentalen Transformationsprozess von Aggregaten.

Diese temporäre Prekarität entspricht der gegenwärtigen Präsenz, und negiert eine in der Vergangenheit verhaftete Bildlichkeit wie sie die Bildhauerei immer wieder versucht hat, in ihren auf Ewigkeit angelegten Formen, die die Zeit festgestellt haben, fast schmerzlich darzustellen und dabei immer nur die Erinnerung, den Verlust des Gewesenen inszenierte.

Claudia Märzendorfers Werk zeigt vor allem eines, nämlich dass Schönheit in der Veränderung liegt.

Angela Stief

The beautiful thing about initials is their sculptural nature:

Their balanced shape, width corresponding with height, the reference to a name that, due to the letters' iconicity, takes on a symbolic character. The conventionalised abbreviation is also an easily understood code that one remembers well when seeing it. Somewhat matching for an artist trained sculptor who works across genres and, moreover, likes to employ reference systems.

In an era of computerised writing, of digitality and the related use of screens and keyboards, and in the virtual spaces of a hypermodern society, the corpus of letters has almost vanished. However, when the characters have, once and for all times, become irretrievably united with a base, when they have been inscribed on the white surface of a sheet of paper, they have also become comprehensible. For instance, when with *Music Typewriter* by CM, a pile of sheets has become saturated with black ink, temporarily soaked and partially stained. This kind of writing with aesthetic tools is a non-reversible process.

For Claudia Märzendorfer sheets, posters, pads, and books, particularly artists' books, as well as *White Noise* – a space the artist filled with empty books, referring to the total of all books – are an important part of an aesthetic practice, yet that addresses sustainability only as an issue of emancipation.

In CM's oeuvre there is a subtly close relationship to recording instruments, modes of notation, machines and writing tools, which run contrary to ordinary and conventional modes of narration, of noting, documenting, archiving, performing, conceiving, analysing, and of composing. *À rebours*, as Joris-Karl Huysman would have put it. Some of Märzendorfer's works, such as *Buchblock*, *Cadavre Exquis*, *Unter ein Bild*, *Notizen eines fiktiven Archivars* and *Tonspur. Das Verschwinden der Maschine im Geiste der Musik* deal with the collective memory of the sheet, of the collection of sheets, of bound and loose printed matter, and exemplify the medium of the ephemeral sculpture.

Considered from an aspect of the processual, adopting the written, drafted and composed work of Claudia Märzendorfer is akin to listening to music. The artwork develops in the course of time. To modify what is defined and solidified is the aimed movement that CM follows in her work. With this, she turns what traditional sculpture has always established upside down: fluid rather than solid, temporary rather than permanent, volatile rather than heavy, modest rather than monumental, performative rather than static. So, it's no wonder that, in her comprehensive, complex, heterogeneous, and conceptual work, CM likes to deal with the "only neutral currency that is valid

for everyone, regardless of their background and social status”: time. Thus, while melting, Märzendorfer’s *Music Typewriter* made of ice dyed black writes a “score of its own disappearance”, the artist explains. CM regards change a chance.

“Essentially, I create situations that are shifting”, she states. Sigmund Freud called it suspension or metonymy when dream contents, unlike metaphors, morphed into something else in a comprehensible way, leaving a trace. When things evaporate, when media and materials transform, elude or disappear, this results in a moment that Märzendorfer is interested in. “What remains is the experience”, the work situated in time. “To stage absence is to circulate around non-materialised presence”, the artist remarks. And yet, this is less about a search for the new that is striving for form that Paul Klee was interested in still when he spoke of visualising the invisible; it’s more about an almost unbearable lightness of being, a throughout unsentimental process of transformation of aggregates.

This temporary precarity is in line with the presence in place and negates an imagery tied to the past that sculpture, with its forms invested in eternity and locking time, has attempted to represent, almost poignantly and over and over, yet always just staged the memory, the loss of what has been. Claudia Märzendorfer’s oeuvre shows one thing above all: that beauty is in change.

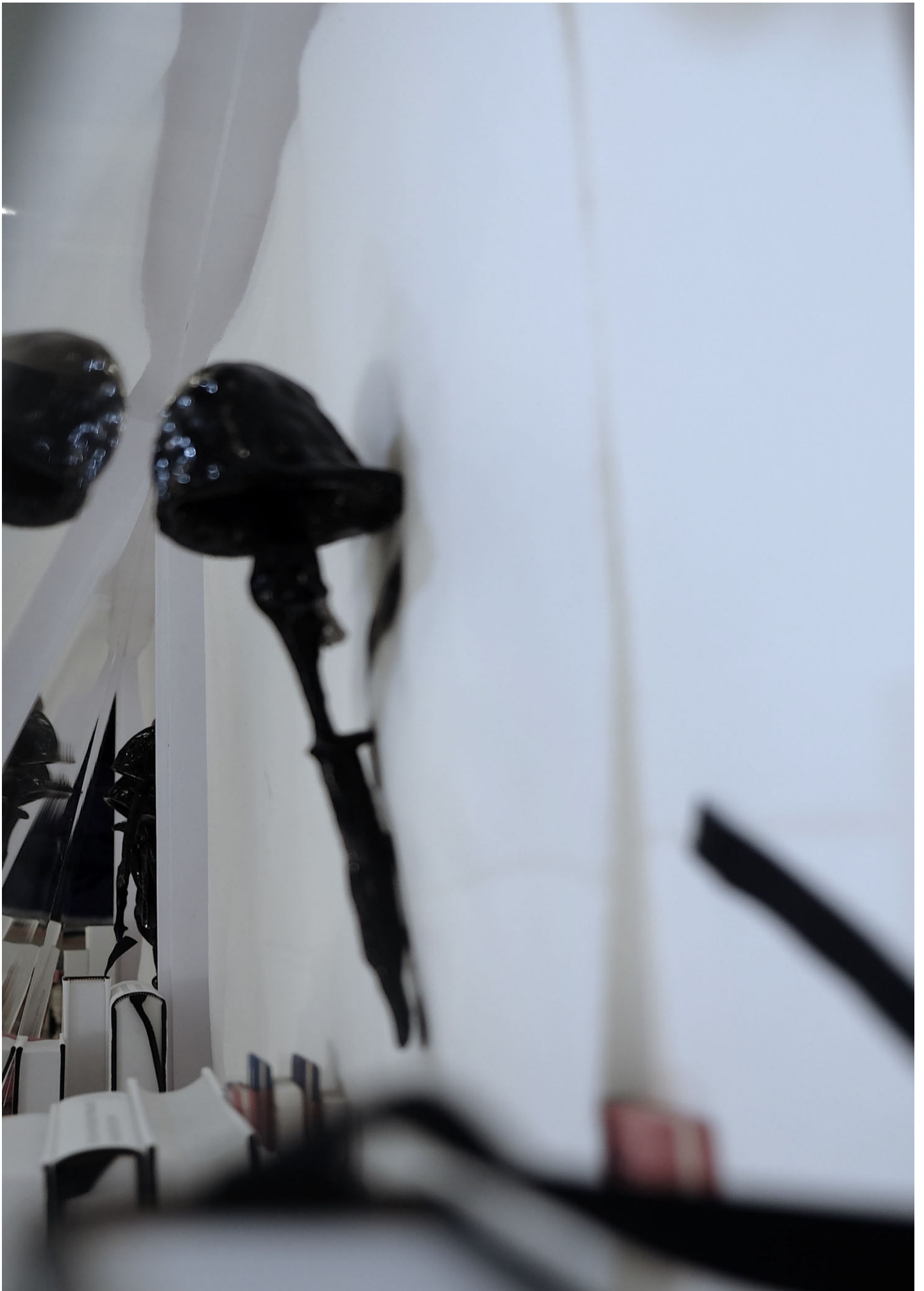
Angela Stief

Gitarre _____	29
The Mushroom Book/ Installation view ____	30,31
music typewriter _____	32,33
smashed to pieces/ Video _____	34,35
still of the night/ Video _____	36,37
frozen record Concert/ Tesla Berlin _____	38
frozen record Concert/ Appia Stage _____	39
white noise _____	40
frozen archive _____	41
Notizen eines fiktiven Archivars/ Vinyl _____	42
the secret of the A and the B/ Vinyl _____	43

TEXT

smashed to pieces, Michael Glasmeier ____	44-52
---	-------



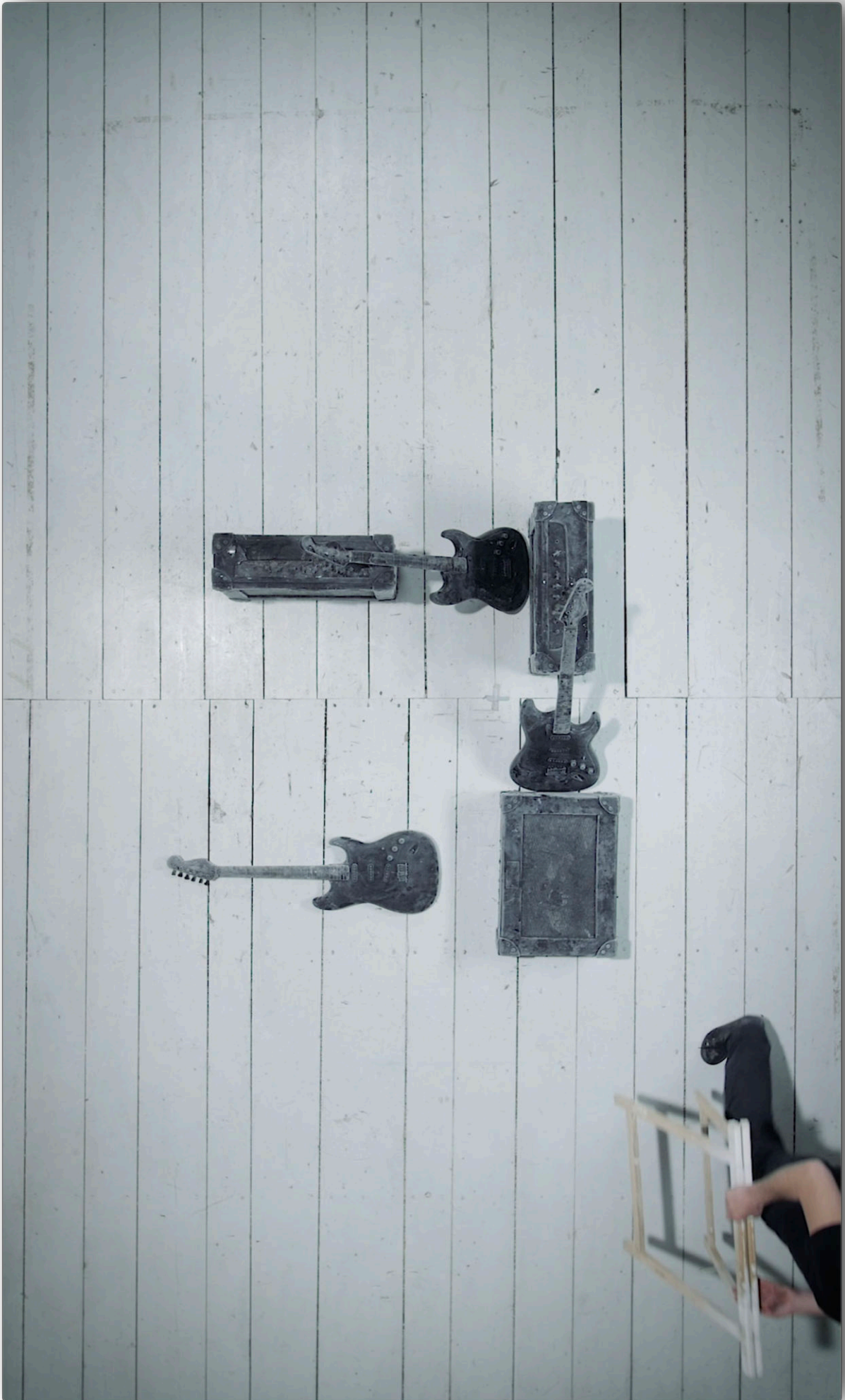


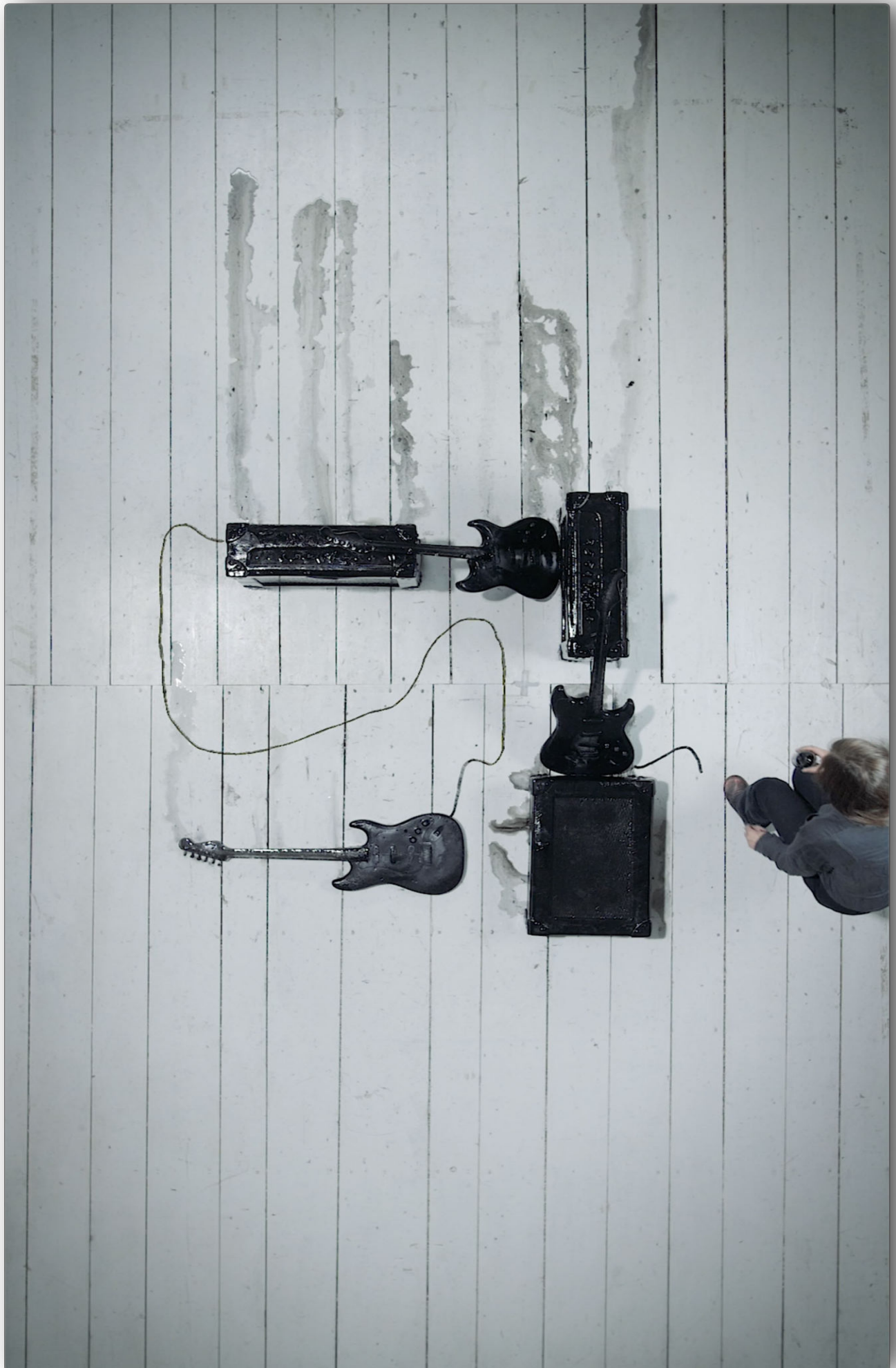






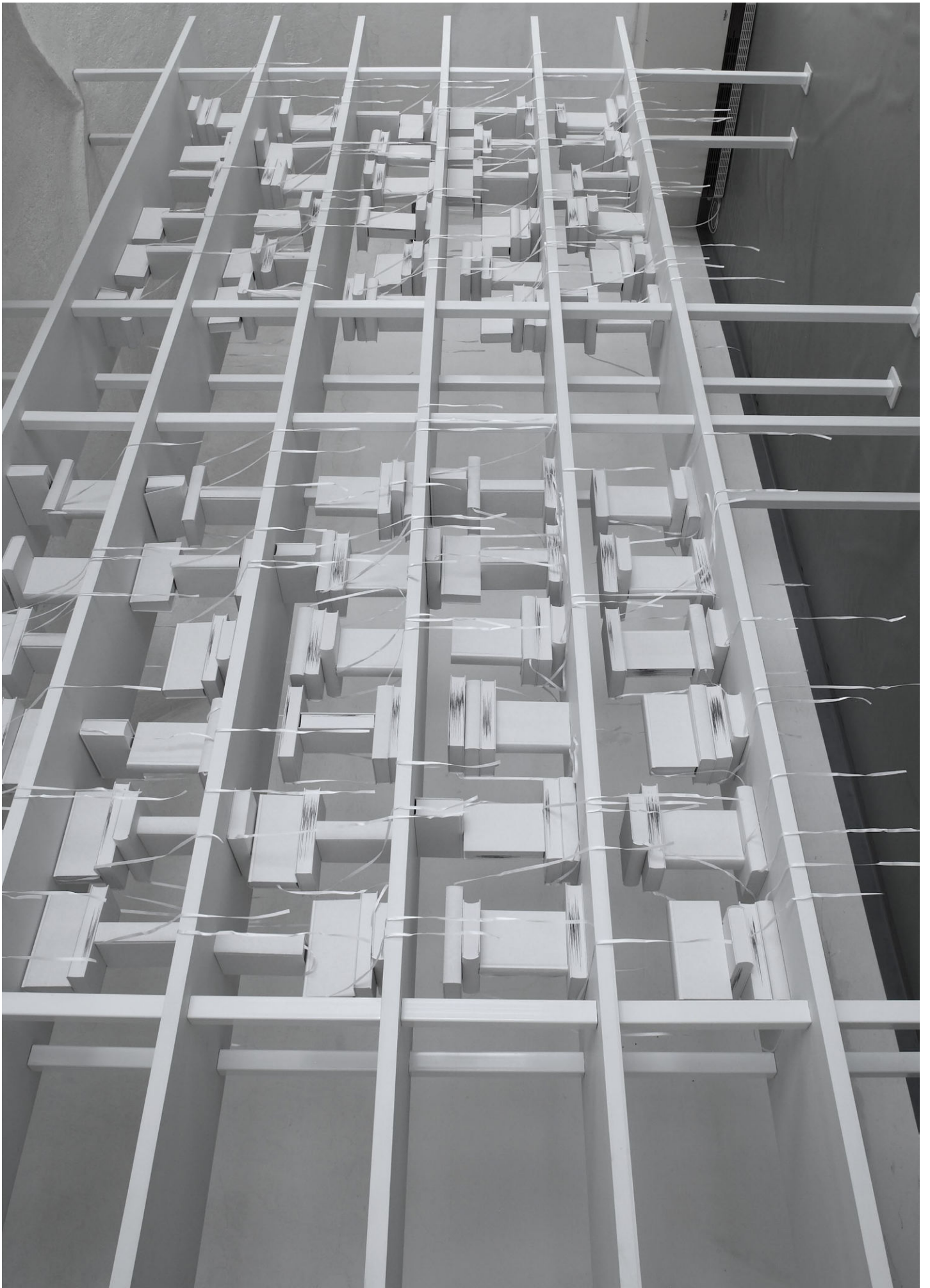














Unter ein Bild den Titel geschrieben Winterlandschaft und das Bild mit zwei nummeriert, 1953.

Im selben Jahr das Bild Feisen am Meer mit siebzehn nummeriert.

Unter ein Bild den Titel geschrieben, mit zwanzig nummeriert, 1965:

An der dalmatinischen Küste.

Unter ein Bild den Titel geschrieben Paris 1956, das Bild mit achtundzwanzig nummeriert, 1956.

Unter ein Bild Portraitstudie geschrieben, 1965.

Unter ein Bild Ancona geschrieben und mit fünfzig nummeriert.

Unter ein Bild oft Bildnis geschrieben

Unter ein Bild einen Ort geschrieben

Unter ein Bild Zebra geschrieben

Unter ein Bild das Bild beschrieben

Unter ein Bild Telefon, Tasche

Unter ein Bild verdrängte Wirk

Zweitausendsechshundertsebenund

Unter ein Bild untitled geschrieben

undachtzig nummeriert, 2003.

Bei Portraits gleich zwei Namen unter ein Bild geschrieben.

Unter ein Bild scenic view geschrieben.

Unter ein Bild häufig ohne Titel geschrieben.

Unter ein Bild geschrieben.

Unter ein Bild mehr als dreitausendeinhundertmal geschrieben, 2016.



Michael Glasmeier „smashed to pieces“

Wiener Mechanik / Viennese Action

Claudia Märzendorfers Klavier / Claudia Märzendorfer's Piano

in memoriam Oswald Wiener

Das Klavierspielen, ein Tanz der menschlichen Finger.

Ludwig Wittgenstein

Im Juni 2018, es war ein lauer Sommerabend, fand ich mich in den abgedunkelten Räumen des Berliner Ausstellungsraums Meinblau wieder, gelegen auf dem ehemaligen Brauereigelände Pfefferberg, das heute schon fast idyllisch introvertiert die Heimat von Studios, Ateliers und Gastronomie ist. Auf Einladung von *singuhr – projekte* zeigte dort Claudia Märzendorfer unter dem Titel *de-composition* zwei Arbeiten: einen Prototyp des 1909 von Arnold Schönberg entworfenen und von ihm nicht realisierten *music typewriter* (2012) in Form einer schmelzenden Tinteneisskulptur und die als Video auf den Boden des Hauptraums projizierte Klavierdemontage *smashed to pieces ...* (2018). Während also draußen die Gastwirtschaften sich heiter belebten und in den Gebäuden die Zukunft der Künste und Medien bedacht und bewerkelt wurde, stand ich vor dieser vor sich hinschmelzenden Schreibmaschine zur Mechanisierung von Notation, die nun prozesshaft ihre Tinte über einen Stapel leeren Notenpapiers ergoss oder sah der Zerlegung eines Klaviers zu, dieser altbekannten Mechanisierung von Tonproduktion. Gemeinsam ist beiden Werken die Tastatur, die dem jeweiligen Korpus vorgebaut ist, um darauf schöpferisch drückend der Musik als Komponist oder Interpret analog ihren Tribut zu zollen. Doch in diesen Werken Märzendorfers wurden die Tasten nicht beklimpert. Niemand setzte die Mechaniken in Bewegung. Sie sind als funktionslos gewordene Maschinenteile und allein als Metaphern einer schöpferischen Taktilität präsent, die nunmehr auch ohne den Umweg der schon von Shakespeare erotisierten Tastatur¹ an die Plastizität des Korpus selbst delegiert ist: Die Notenschreibmaschine produzierte „autodestruktiv“ (Gustav Metzger) monochromen Tachismus, das Klavier durch planvolle Attacken auf seinen Leib Töne, Geräusche, Krach. Nun also mitten im geballten Kreativzentrum des

¹ „How oft when thou, my music, music play'st / Upon that blesséd wood whose motion sounds / With thy sweet fingers when thou gently sway'st / The wiry concord that mine ear confounds ...“
William Shakespeare, 128. Sonett.

Pfefferbergs Auflösungen der Instrumentarien mit Mitteln der Plastizität und des Expanded Cinema.

Mir schien zunächst ein Memento-mori-Aspekt der beiden Arbeiten Märzendorfers speziell an diesem Ort unablässiger Produktionen besonders ausgeprägt, zumal er die Säule des Schöpferischen unterminierte: Es ist die Tastatur, ohne die gerade in diesen Hochzeiten der Digitalisierung auf dem sonnenbeschienenen Pfefferberg überhaupt nichts läuft bzw. laufen wird. Und gleichzeitig wurde mir wieder einmal deutlich, dass es die Kunst selbst ist, die ihr mögliches Ende bedenkt, und dass es schon eine präzise und gleichzeitig heitere Kunst sein muss, um diese zentralen Fragen zu stellen, und ich dachte an die holländischen Vanitas-Maler des Barock, die in mimetischer Vollkommenheit die Schönheit mit der Vergänglichkeit, den vollen Goldpokal oder die blühenden Blumen mit dem leeren Glas und der erloschenen Kerze zusammenbringen – während sich die Tinte still auf dem Notenpapier absichtslos ausbreitete oder Fragmente des Grand Piano lärmend neu sortiert wurden.
...

Ich erlebte die Ausstellung also nicht als die übliche Selbstfeier der Kunst, sondern als einen eher melancholischen Raum, der mich (Liebhaber barocker Musik für historische Tasteninstrumente und der seit Erik Satie erfolgten Tastenexperimente gleichermaßen) zum Schreiben insbesondere über die Klavirdemontage *smashed to pieces ...* überreden wollte.

An dieser Stelle muss darauf bestanden werden, dass *smashed to pieces ...* natürlich auch ohne diesen Denkraum, diesen geistes- und ideengeschichtlichen Unter- und Überbau einfach als projiziertes Ereignis in einem Ausstellungsraum bestens funktioniert und eine komplexe Dynamik entwickelt, die zur voraussetzungslosen Beobachtung geradezu animiert. Ein in sich schlüssiges Kunstwerk benötigt prinzipiell keine kunsthistorische Betrachtung oder museumpädagogische Pflege. Insofern spiele ich hier die Rolle eines Verräters, womit ich allerdings nicht unglücklich bin, da ich vielleicht über die Unmittelbarkeit des Blicks hinaus den Hintergrund des Werks etwas vergrößern kann und den Blick historisch zu erweitern helfe. Denn auch wenn das Ereignis der Klavirdemontage selbst größte Anziehungskraft besitzt, so hat die Künstlerin, wie ich es schon an einigen Beispielen versucht habe zu zeigen, sich nicht allein vom historischen Sujet in seinen verschiedenen Ausformungen anregen lassen, sondern übernimmt – wie seit der Renaissance üblich² – überlieferte Ereignisse oder Kunstwerke direkt als Zitat bzw. Material, um dieses im Zusammenhang ihres Films weiterzuentwickeln oder zu transformieren, eine Haltung, die ihr gesamtes Werk und speziell ihre klangvollen Auftritte mit ihren schmelzenden

² Aby Warburg spricht von motivischen Wanderwegen und Bilderfahrzeugen.

Schallplattenskulpturen aus Eis – also mit im Wortsinn „gefrorener Musik“ – bestimmt. schon mit dem Titel sichtbar, der sich ganz konkret auf ein Schriftbild des kürzlich verstorbenen Lawrence Weiner bezieht....

SMASHED TO PIECES [IN THE STILL OF THE NIGHT]. Diese Worte standen im 6. Bezirk Wiens seit 1991 groß auf einem Flakturm des 2. Weltkriegs. Sie begegneten dem Flaneur immer wieder und gehörten wie die Ringstraße zum individuellen Ausdruck der Stadt, bis die Textskulptur 2019 aufgrund von Baumaßnahmen entfernt wurde, und nun – nachdem sie zwischendurch in einer Guerilla-Aktion auf einem Flakturm im 3. Bezirk auftauchte – ein nächtliches Gnadenbrot als Projektion auf der Fassade der Universität für angewandte Kunst fristet. Wenn Märzendorfer nun einen Teil dieser nicht nur für Wien zentralen Arbeit Weiners zitiert, dann markiert sie einen Verlust, den das Fehlen dieser sichtbaren antifaschistischen „Metapher“ (Weiner) nicht nur für sie bedeutet. Sie erinnert mit diesem Zitat auch an die Möglichkeit von Kunst, öffentlich zu wirken, politische und zugleich poetische Räume zu eröffnen. Und sie erinnert an die exemplarische Haltung, die Weiner in Bezug auf seine Wiener Intervention 1998 so formuliert: „Wenn sie kulturell objektiviert sind, können historische Bezüge als Materialien verwendet werden, weil sie dann ebenso objektivierte kulturelle Fakten sind wie Zeit und Geräusch und Erinnerung.“³ Dieser Ansicht ist offensichtlich auch Märzendorfer. Und Weiner fährt fort: „Das ist das Großartige an Kunst, sie fängt als eine Sache an und wird dann für jemand anderen etwas anderes. Das ist ihre ganze Funktion.“⁴

³ Lawrence Weiner, „Ein Gespräch mit Benjamin H. D. Buchloh“, in: ders.: *GEFRAGT UND GESAGT. Schriften & Interviews. 1968 – 2003*, hrsg. v. Gerti Fietzek u. Gregor Stemmerich, Ostfildern-Ruit 2004, S. 406–410, hier S. 409.

⁴ Ebd. In Bezug auf den speziellen Ort der Worte auf dem Flakturm, wo sie eine bestimmte Metapher ausbilden, fährt Weiner gewitzt fort: „Wenn ich sie in einen anderen Kontext bringen würde – was ich, wie du weißt, oft tue –, hätte sie [die Arbeit] eine völlig andere Metapher. Bring sie in den Südpazifik, und du hörst die ganze Nacht über Kokosnüsse fallen und den ganzen Tag über hörst du Kokosnüsse fallen.“ Ebd.

Piano playing, a dance of human fingers.

Ludwig Wittgenstein

In June 2018—it was a balmy summer evening—I found myself in the darkened rooms of the exhibition space Meinblau in Berlin, in the Pfefferberg complex, a former brewery that has been converted into studios, ateliers, restaurants, and bars and now exudes an air of almost idyllic introversion. At the invitation of *singuhr—projekte*, Claudia Märzendorfer presented two works under the title *De-Composition*: a prototype in the form of a melting ink-ice sculpture of the *music typewriter* (2012) Arnold Schoenberg had conceived in 1909 but never realized, and a video projected onto the floor of the main gallery: *smashed to pieces ...* (2018), the dismantling of a piano. And so, as the eateries next door were filling up with revelers and people inside the buildings pondered and crafted the future of the arts and media, I stood before this slowly melting typewriter designed to mechanize notation that was now in the process of spilling its ink over a stack of blank music paper, or watched the dismantling of a piano, that long-familiar mechanization of acoustic production. What both works have in common is the keyboard mounted in front of their respective bodies on which the composer or performer, in analogous creative acts of pressing the keys, pays homage to music. In these works by Märzendorfer, however, no one plunked the keys; no one set the mechanisms in motion. They are present as newly dysfunctional machine components and mere metaphors of a creative tactility that is now delegated, without even the indirection of the keyboard that Shakespeare already eroticized,⁵ to the plasticity of the body itself: the “auto-destructive” (Gustav Metzger) music typewriter produced monochrome Tachism; the piano gave off tones, sounds, noise as its body came under methodical attack. So there, amid the concentrated creativity of the Pfefferberg, were disintegrations of the instruments by means of plasticity and Expanded Cinema.

It initially seemed to me that Märzendorfer’s two works evinced a particularly distinctive memento mori aspect, especially at this site of incessant productions, one that moreover undermined the pillar of the creative register: the keyboard is the one instrument without which nothing is happening, or will be happening, on the sun-kissed Pfefferberg, the more so in this age of rampant digitization. At the same time, I came to the realization, not for the first time, that art itself contemplates its possible end and that it takes a precise yet serene art to raise these central questions, and I thought of the

5

“How oft when thou, my music, music play’st / Upon that blesséd wood whose motion sounds / With thy sweet fingers when thou gently sway’st / The wiry concord that mine ear confounds ...”
William Shakespeare, sonnet 128.

painters of vanities of the Dutch Baroque who combine beauty with perishability, the full golden goblet or the blossoming flowers with the empty glass and the dead candle, in mimetic perfection—while the ink was quietly and without design spreading over the music paper or fragments of the grand piano were noisily being reshuffled.

In other words, I experienced the exhibition not as the usual self-celebration of art but as a rather melancholy room that wanted to persuade me (an aficionado both of Baroque music for historic keyboard instruments and of the experimentation with those instruments since Erik Satie) to write about the dismantling of a piano in *smashed to pieces ...*

It is vital to point out at this juncture that *smashed to pieces ...* obviously also functions quite well without this space of reflections, this sub- and superstructure in the history of the mind and ideas, simply as a projected event in an exhibition space, where it unleashes a complex dynamic that positively invites unpremeditated observation. As a matter of principle, a work of art that is cogent in itself does not need art-historical explication or the ministrations of museum educators. In that sense, I am playing role of traitor, though I do not mind—perhaps I can expand on the immediacy of that gaze on the work by elucidating its background and adding some historical depth. For although the event of the piano being dismantled is most alluring in itself, the artist, as I have sought to demonstrate in several examples, rather than letting herself be inspired solely by the historic subject in its various manifestations, directly adopts recorded events or extant works of art as quotations or materials—a practice that has been customary since the Renaissance⁶—in order to rework and refine or transform them in the context of her film, an approach that informs her entire oeuvre and especially the resounding performances with her ice phonographs, or in other words, with “frozen music”⁷ in the literal sense. In *smashed to pieces ...*, that strategy is on display in the very title, which makes a specific reference to a work of word art by the recently deceased Lawrence Weiner: SMASHED TO PIECES [IN THE STILL OF THE NIGHT]. Since 1991, these words were emblazoned in large letters on a Second World War-era flak tower in Vienna’s 6th district, catching the eye from a variety of vantage points throughout the neighborhood. A defining feature of the

6

Aby Warburg has spoken of motific trails and image-vehicles.

7

For this protean concept in Romantic architectural and landscape aesthetics, cf., e.g., Michael Glasmeier, “Musikalische Reisen auf der Oberfläche: Optische und akustische Zeit,” in *Klangkunst*, ed. Akademie der Künste, Berlin (Munich, New York 1996), 204–6.

city's individual countenance no less than the architecture along the Ringstraße, the text sculpture was removed during construction in 2019 and—after temporarily resurfacing, thanks to a guerrilla action, on a flak tower in the 3rd district—now survives, after a fashion, as a nocturnal projection on the façade of the local University of Applied Arts. By quoting part of a work that figured prominently both in Vienna's cityscape and in Weiner's oeuvre, Märzendorfer marks a loss that the absence of this visible anti-fascist "metaphor" (Weiner) means not only to her. She also reminds us of art's ability to make a public impact, to open up spaces that are political yet also poetic. And she reminds us of Weiner's exemplary stance, which, in a 1998 conversation, he articulates with a view to his Vienna intervention as follows: "If they have been objectified culturally, then historical references are usable as materials, because that is an objectified cultural entity the same as time and sound and remembrance."⁸ Märzendorfer evidently shares this view. And Weiner adds: "Art is fabulous because it starts off as one thing and becomes something else for somebody. That is its whole function."⁹

8

Lawrence Weiner, "A Conversation with Benjamin H.D. Buchloh," in *Having Been Said: Writings & Interviews of Lawrence Weiner, 1968–2003*, ed. Gerti Fietzek, Gregor Stemmrich (Ostfildern-Ruit 2004), 373–77.

9

Ibid. Discussing the particular placement of the words on the flak tower, where they develop a specific metaphor, Weiner wittily continues: "If I put it in another context, which I often do as you know, it has a totally different metaphor. You put that piece in the South Pacific and all night you will hear coconuts falling, all day you hear coconuts falling." Ibid.

Claudia Märzendorfer

PORTFOLIO SELECTED WORKS