

# ISAGENZKEN



# The Skyscraper at Ear Level

*The ear is uncanny. Uncanny is what it is; double is what it can become; large of small is what it can make or let happen (as in laissez-faire, since the ear is the most tendered and most open organ, the one that, as Freud reminds us, the infant cannot close); large or small as well the manner in which one may offer or lend an ear.*

—Jacques Derrida<sup>1)</sup>

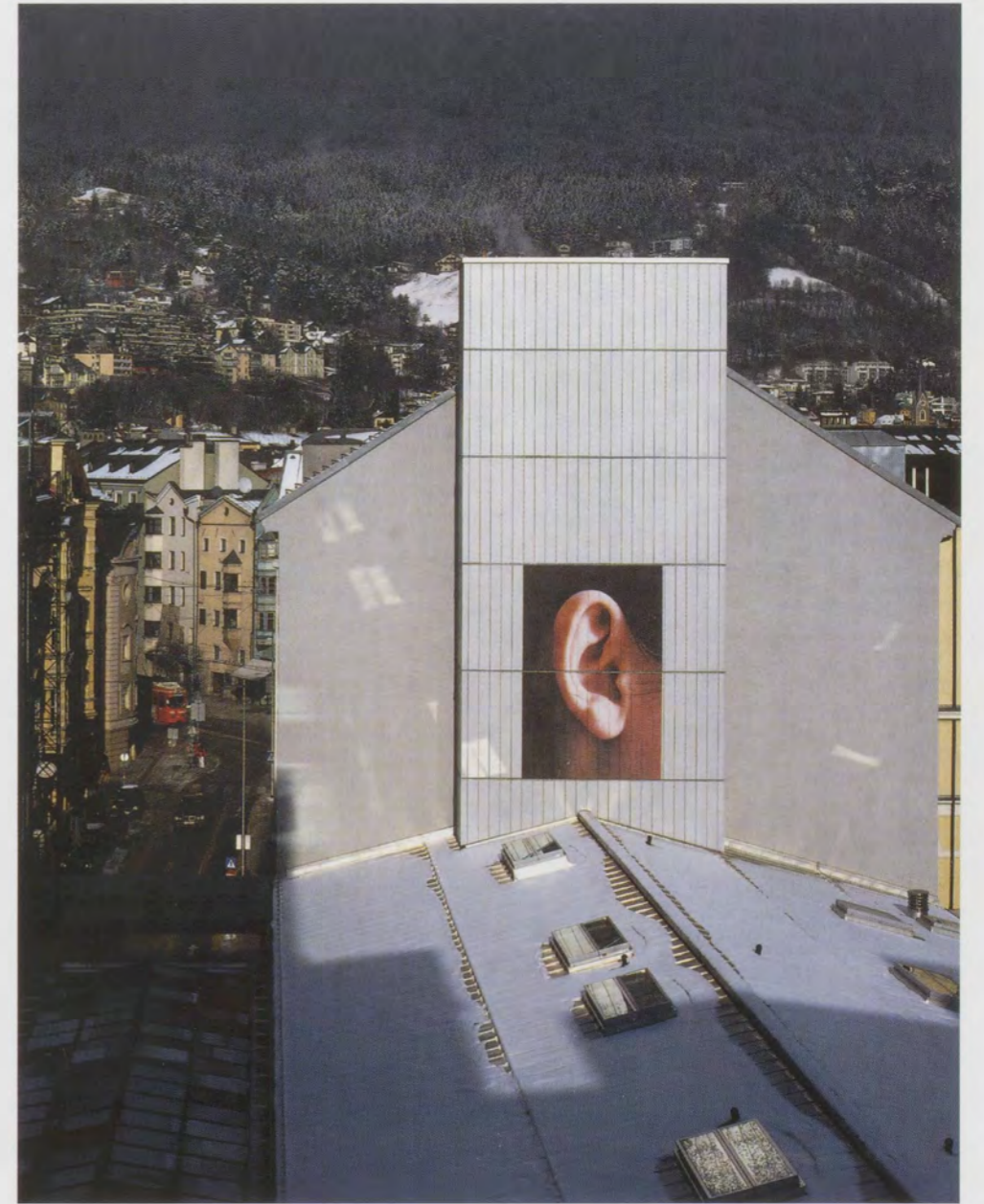
There's an ear on the side of the building. I wonder what it hears. Set flush against a translucent paneled surface, a monumental ear—or rather, a digital print of one—stands several stories high above the city of Innsbruck, as if eavesdropping on some conversation down below. The fleshy lobe, an arabesque wisp of hair, the shadowed recess spiraling into the depths of the tympanum all stand in marked contrast to the featureless stripped-down side of the building upon which it appears. The ear is visible from inside the new, adjacent hotel with its shopping complex on the ground floor but is more difficult to read outside at street level. But whatever dissonance exists between the ear and the building—the one, a delicate, ergonomic zone, the other a chill, inorganic presence—we, as viewers, tend to treat the two together. We see them as indivisible. The ear belongs to the building. Or maybe the building belongs to the ear. We don't read the ear as a surface ornament of the building—like the decorated shed of Robert Venturi's Postmodern architecture—but somehow, as contig-

PAMELA M. LEE is Associate Professor of Art History at Stanford University. She is the author of *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* (Cambridge: The MIT Press, 2000) and *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (also published by The MIT Press, 2004). Her writing has appeared in *October*, *Artforum*, *Grey Room*, and *Texte zur Kunst*.

PAMELA M. LEE

uous with our experience of that architecture. We might call this architecture at “ear level”: at the threshold where the interior space of mental life represented by the ear—generally conceived as private—is intertwined with the public space of the architectural environment, experienced in stereo. Somewhere between the inside and out is the space occupied by the work of Isa Genzken, the artist who placed the ear on the building in 2002.

Let's admit the ear seems a strange opening into this discussion. It is strange because, as a motif, its appearance seems out of sorts from what we usually think of Genzken's architecturally-inflected sculpture: her brusque concrete fragments of the eighties, the minimalist fenestrations from the early nineties. More lately she has shown fields of “models” on

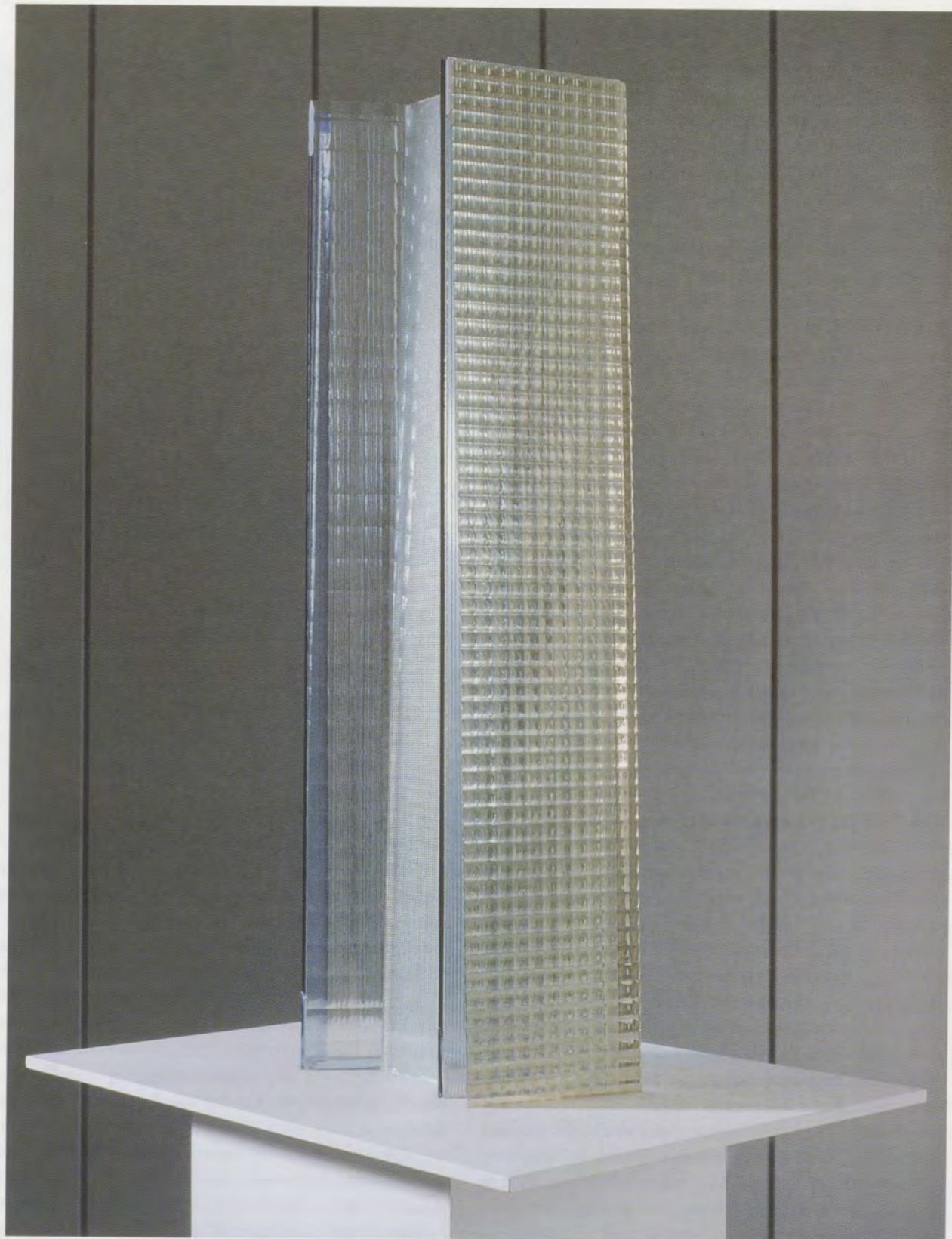


ISA GENZKEN, OHR, 2002, Digitaldruck auf Hochleistungsfolie, 5,8 x 3,9 m, Aussenprojekt Innsbruck / EAR, digital print on high-performance foil, 19 x 12<sup>10</sup>/<sub>12</sub>', outdoor project, Innsbruck.





ISA GENZKEN, NEW BUILDINGS FOR BERLIN I, 2002, Glas, Klebeband, Silikon, 220 x 60 x 45 cm / glass, adhesive tape, silicon, 86<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 23<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 17<sup>11</sup>/<sub>16</sub>''.



ISA GENZKEN, NEW BUILDINGS FOR BERLIN II, 2002, Glas, Klebeband, Silikon, 220 x 60 x 45 cm / glass, adhesive tape, silicon, 86<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 23<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 17<sup>11</sup>/<sub>16</sub>''.



plinths: rainbow prisms of glass, foil and tape as in the NEW BUILDINGS FOR BERLIN (2001) or the vacation-home-by-way-of-the-fun-house aesthetic suggested by the works in the exhibition "Urlaub" (2000) or the ersatz skyscrapers, noisy with color and junk, that comprise FUCK THE BAUHAUS: NEW BUILDINGS FOR NEW YORK (2000). And it is the eye, not the ear that we tend to associate with this work. The eye's movement of scanning the horizon of Genzken's sculptural objects seems analogous to the kinesthetic dimensions we bring to our experience of architecture in general. As Beatrix Ruf has persuasively written, "the importance and role of the 'eye level' from which we perceive her sculptures" is that of "a kind of filmic movement of the works themselves."<sup>2)</sup> The "eye-level" perspective of Genzken's work, like that of Bruce Nauman's, is the perceptual horizon from which we conceive our individual relationship to architecture.<sup>3)</sup>

This is hardly to deny the eye for thinking about Genzken's art, but somehow, in leaving the ear out of the picture, we get only half the story. As Maurice Merleau-Ponty reminds us, it is in the communion and integration of the senses that perception occurs; and the body, as much as it is a seeing body, is also "an object which ... reverberates to all sounds."<sup>4)</sup> Attention to the ear might complete an understanding of Genzken's practice. If the eye's relationship to the human sensorium is binocular, facilitating the forward trajectory of our bodies as we move through space, the ear's implication of that space is stereographic, in the round. And because the ear is "the most open organ" as Derrida points out, it is a liaison between the self and the environment that is always porous, always ready to receive. At the same time, Derrida identifies the ear as "the most tendered" organ, suggesting something of the intimacy that it represents. Sensitized to register the external vibrations of the environment, the ear also internalizes the world outside it: it is a figure of the inside out. It is with this kind of perceptual balancing act (as Rita Kersting observed of Genzken's art, the ear is an instrument of balance<sup>5)</sup>) that we begin to grasp how Genzken appeals to the gendered dimension of architectural space relative to the mythic divide between public and private.



ISA GENZKEN, X-RAYS, 1989, aus einer Serie von 9 Röntgenaufnahmen, Schwarzweissphotos, jeweils je 1 mal in den Größen 62 x 50 bzw. 108 x 80 cm / from a series of 9 X-rays, b/w photographs, each in 2 sizes: 24<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 19<sup>1</sup>/<sub>16</sub> x 31<sup>1</sup>/<sub>2</sub>" and 42<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 31<sup>1</sup>/<sub>2</sub>".

Making that leap demands a brief review of the ways in which Genzken both inherits and departs from Minimalism and the generalized discourses of phenomenology around which it flourished.<sup>6)</sup> Genzken's practice is unambiguous in its engagement with Minimalist sculpture, not just in terms of her works' finish and geometries, but also in how she dramatizes issues of scale and space for the viewer. She does this by rendering explicit that which was inchoate to Minimalism's theory of reception: its references to architecture. Indeed, following Carl Andre's call for "sculpture as place" Minimalism was necessarily an art of location: of the ways in which the body calibrated space as it was shaped by those sculptural objects in the museum or gallery or outdoors. The movement of the body in space served to register

dimensions. An ear-level perspective of her work gains particular access into that space.

Consider, for instance, a few of Genzken's extra-architectural works, the things that don't immediately fall under the rubric of "architecture," or "buildings" or even just plain old "space." These objects, which include chairs, videos, and clothes, constitute a considerable part of her oeuvre and cannot be merely dismissed as one-offs relative to the rest of her practice. This is especially so with her photographs. Genzken's first venture into the medium in 1979 included (and not incidentally) pictures of hi-fi systems appropriated from newspaper advertisements, which she described not only in terms of sound and music but also "their very own strong form."<sup>7)</sup> But the photographs that followed in 1980 more pointedly call up the problematic of inside and outside, private and public coextensive with her more architectural work. It was a series of women's ears. Walking down the streets of New York, a city she loves well for its skyscrapers, Genzken would ask random women pedestrians if she might take a picture of their ear. None, she claimed, refused or was offended by the odd request. For Genzken, the images represented "Something organic. Something from the inside out. Coming from the head."<sup>8)</sup> The photographs engender a paradox: Genzken asked women strangers to expose their ears, a rather delicate organ, as she encountered them on the highly trafficked, expressly public streets of Manhattan. The identities of the women pictured are anonymous, but there's a certain intimacy in the ears represented: each is different, some sport distinctive earrings, a tendril of hair suggests the pedestrian's overall appearance.

Genzken's ear-level photographs play upon this oscillation between inside and out, or what feminists describe as "the intimate public sphere." These pictures stage the precarious threshold between public and private life, captured on the very streets lined by the architecture Genzken so admires. It's not surprising that Genzken followed this series with "self-portraits" of a kind—x-rays of her head—along with photographs of the facades of New York buildings. Both represent dialectical flipsides of the same spatio-temporal coin: here an image of the head as an



that relationship, which shifted continuously depending on the range of environmental and temporal conditions informing the encounter.

But critics of the Minimalist legacy have argued that the body relating to that space was largely represented as an idealized or neutral (perhaps neutered) body. If spatial perception was contingent on the ever-changing conditions of the environment, the body was nevertheless regarded as socially unmarked, without gender, ethnicity or class. Even still the contemporary criticism around Minimalism pointed the way to that thinking by alluding to the terms of public and private space in the work's reception. Genzken's art insists upon the shifting values of public and private; and the artist advances this critique in thematizing Minimalism's architectural



internal landscape, a "globe" as she called it, is poised in relation to the blunt frontality, the external surfaces, of New York's architecture.

Much of Genzken's work of the last few years has progressively collapsed these two registers of spatial experience. With the *Urlaub* series, Genzken offers a perspective into the intimate workings of domestic life and its phantasmatic projections; here, the external constructions of vacation homes act as inverted screens or mirrors for psychosexual desire and fantasies of retreat from the world outside. In brilliantly colored sculptural columns named after friends and associates from 1999—Karola, Daniel, Lawrence, Isa herself—Genzken further meshes the social world of the intimate sphere with forms evoking its architectural surround. For Genzken, those spaces are of the same phenomenal and perceptual plane: they are not oppositional but contiguous.

Perhaps this is why one of the ears from 1980 made an uncanny return of sorts, monumentalized on the side of a hotel in Innsbruck. That work, simply called OHR, recalls one of Genzken's most oft-repeated remarks: "Everyone needs at least one window." It's hard not to take this mandate literally as a call to spatial poetics (and even politics) as determined by the accessories of architecture. To treat Genzken's work from the inside out, however, suggests a different vantage point altogether. She lends us a window in the form of an ear.

1) Jacques Derrida, "Otobiographies," in *The Ear of the Other*, trans. by Peggy Kamuf (Lincoln, Nebraska, and London: University of Nebraska Press, 1985), p. 33.

2) Beatrix Ruf, "Contact," in *Isa Genzken: 1992–2003*, ex. cat., Kunsthalle Zurich (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003), p. 11.

3) Ibid.

4) Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. by Colin Smith (London: Routledge, 1989), p. 236.

5) Rita Kersting, "Ellipsoids and Grandparents in the Bavarian Forest—Unsuspected Conjunctions," in *Isa Genzken: "Sie sind mein Glück,"* ex. cat., Kunstverein Braunschweig (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000), p. 51.

6) Benjamin H. D. Buchloh, "Isa Genzken: From Model to Fragment," in *Isa Genzken: Jeder braucht mindestens ein Fenster*, ex. cat., Renaissance Society at the University of Chicago (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1992), pp. 135–141.

7) Isa Genzken, "A Conversation with Wolfgang Tillmans," *Camera Austria*, No. 81/2003, p. 17.

8) Ibid.

ISA GENZKEN, *FUCK THE BAUHAUS/NEW BUILDINGS FOR NEW YORK*, 5, 2000, diverse Materialien, ca. 213 x 70 x 50 cm / mixed media, ca. 83<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 27<sup>9</sup>/<sub>16</sub> x 19<sup>11</sup>/<sub>16</sub>".



# Der Wolkenkratzer auf Ohrhöhe

«Unheimlich» ist das Ohr: was es ist, doppelt; was es werden kann, lang oder klein; was es tun oder lassen kann (lassen, nicht wahr, weil es das offenste und preisgebeinste Organ ist, das der Säugling – Freud erinnert uns daran – nicht schliessen kann), die Art, wie man sein Ohr leihen oder spitzen kann.

– Jacques Derrida<sup>1)</sup>

Das Gebäude hat seitlich ein Ohr. Ich frage mich, was es wohl hört. Glatt auf der Fläche aus transparenten Platten anliegend befindet sich ein monumentales Ohr – oder vielmehr der digitale Print eines solchen –, mehrere Stockwerke hoch über der Innsbrucker Innenstadt, als würde es irgendein Gespräch dort unten belauschen. Das fleischige Ohr läppchen, die Arabeske einer Haarsträhne, die schattige Vertiefung, die spiralförmig in die Tiefen des Mittelohrs hinunterführt, all das steht in klarem Kontrast zu dem nichts sagenden, kahlen Gebäude, auf dem es angebracht ist, seitlich gegenüber dem Hotelneubau samt Einkaufszentrum im Erdgeschoss. Vom Hotel aus ist das Ohr gut zu sehen, von der Strasse aus dagegen kaum sichtbar. Aber ungeachtet der Dissonanz, die zwischen Ohr und Architektur bestehen mag – ersteres eine erogene Zone, letztere eine kalte unorganische Sache –, wir, die Betrachter, tendieren dazu, beides als eins wahrzunehmen. Wir betrachten beides als etwas unteilbar Zusammengehöriges. Das Ohr gehört zum Gebäude. Oder vielleicht gehört auch das Gebäude zum Ohr. Wir fassen

PAMELA M. LEE ist Associate Professor für Kunstgeschichte an der Stanford University. Sie ist Autorin von *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* (2000) und *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (2004), beide erschienen bei MIT Press, Cambridge, MA, und hat in den Zeitschriften *October*, *Artforum*, *Grey Room* und *Texte zur Kunst* publiziert.

PAMELA M. LEE



ISA GENZKEN, *OHR*, 1980, aus einer Serie von 12 Photographien, je 1 mal: 175 x 118 cm; 115 x 80 cm; 70 x 50 cm / *EAR*, from a series of 12 photographs, each in 3 sizes: 68<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 46<sup>1</sup>/<sub>2</sub>"; 45<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 31<sup>1</sup>/<sub>2</sub>"; 27<sup>9</sup>/<sub>16</sub> x 19<sup>11</sup>/<sub>16</sub>".





ISA GENZKEN, *FUCK THE BAUHAUS / NEW BUILDINGS FOR NEW YORK*, 2000, Installationsansicht /  
installation view, AC Project Room, New York.

das Ohr nicht als Fassadenschmuck auf – wie etwa im Fall der dekorierten Lagerhallen in Robert Venturis postmoderner Architektur –, sondern es scheint irgendwie zu unserem Erleben dieser Architektur zu passen. Man könnte sagen, diese Architektur sei auf Ohrhöhe: auf der Schwelle, wo der Innenraum des Mentalen, für den das Ohr steht – und der allgemein als privat gilt –, sich mit dem öffentlichen Raum der architektonischen Umgebung stereophonisch verknüpft. Irgendwo zwischen diesem Innen und Außen liegt der Raum, den Isa Genzkens Werk ein-

nimmt. Denn sie ist es, die das Ohr 2002 hier angebracht hat.

Zugegeben, das Ohr mag ein etwas seltsamer Einstieg in diese Diskussion sein. Seltsam, weil es als Motiv irgendwie aus dem Rahmen dessen fällt, was uns im Zusammenhang mit Genzkens architekturbezogenen Skulpturen gewöhnlich einfällt: ihre schroffen Betonfragmente aus den 80er oder die minimalistischen FENSTER aus den frühen 90er Jahren. In jüngerer Zeit hat sie Platten mit «Modellen» auf Sockeln gezeigt: Regenbogenprismen aus

Glas, Folie und Klebeband wie etwa in den *NEW BUILDINGS FOR BERLIN* (Neue Gebäude für Berlin, 2001) oder die Ferienhaus-Spielhaus-Ästhetik, auf welche die Arbeiten in «Urlaub» (2002) anspielen, oder die Wolkenkratzer-Stellvertreter mit ihren schreienden Farben und den gefundenen Materialien, aus denen *FUCK THE BAUHAUS/NEW BUILDINGS FOR NEW YORK* (2000) besteht. Und es ist das Auge, nicht das Ohr, das wir mit diesen Arbeiten in Verbindung bringen. Die Bewegung des den Horizont absuchenden Auges in Genzkens skulpturalen Objekten scheint den kinästhetischen Voraussetzungen zu entsprechen, die wir für unsere Erfahrung von Architektur überhaupt mitbringen. Beatrix Ruf verwies sehr überzeugend auf «die Wichtigkeit und Rolle der «Augenhöhe», in der wir ihre Skulpturen wahrnehmen können», und auf «eine Art filmische Bewegung der Arbeiten, die wir entweder als Bewegung der Arbeiten selbst oder als Fiktionalisierung durch unsere eigene Bewegung erfahren». <sup>2)</sup> Die Perspektive der «Augenhöhe» in Genzkens Arbeiten ist – wie bei Bruce Nauman – der Wahrnehmungshorizont, der uns unsere eigene Körperwahrnehmung mit der Raumerfahrung in Beziehung setzen lässt. <sup>3)</sup>

Es kann nicht darum gehen, die Bedeutung des Auges für das Verständnis von Genzkens Arbeit zu schmälern, aber solange man das Ohr vernachlässigt, erfasst man irgendwie nur die halbe Wahrheit. Wie uns Maurice Merleau-Ponty in Erinnerung ruft, finden Empfindungen in einer Kommunion und Kommunikation der Sinne statt; und der Leib ist nicht nur ein sehender Leib, sondern auch ein Leib, der sich der jeweiligen «Schwingung und Raumerfüllung» ausliefert. <sup>4)</sup> Vielleicht verstehen wir Genzkens Kunst besser, wenn wir auf das Ohr achten. Während das binokulare Sehen des menschlichen Sinnesapparates die Vorwärtsbewegung unseres Körpers im Raum erleichtert, nimmt das Ohr denselben Raum stereographisch, das heisst rundum wahr. Und weil das Ohr, wie Derrida betont, das «offenste Organ» ist, stellt es eine Verbindung zwischen Ich und Umgebung dar, die immer durchlässig, immer auf Empfang ist. Gleichzeitig bezeichnet Derrida das Ohr als «das am stärksten ausgesetzte» Organ, das auf die Intimität verweist, für die es steht. Empfindlich

genug, um die äusseren Schwingungen der Umwelt wahrzunehmen, verinnerlicht das Ohr auch die Welt ausserhalb: Es ist ein Bild des nach aussen gekehrten Inneren. Und mit diesem Balanceakt der Wahrnehmung (Rita Kersting hat darauf hingewiesen, wie wichtig das Ohr auch als Gleichgewichtsorgan in Genzkens Kunst sei. <sup>5)</sup>) beginnen wir zu begreifen, wie Genzken die von Menschen geschaffene Dimension des architektonischen Raums immer hinsichtlich der mythischen Scheidung zwischen öffentlich und privat befragt.

Um diesen Sprung zu schaffen müssen wir kurz anschauen, wie Genzken die Minimal-Skulptur und die allgemeine Diskussion der phänomenologischen Raumerfahrung, auf deren Boden sie gedieh, sowohl aufgreift wie hinter sich lässt. <sup>6)</sup> Genzkens künstlerische Praxis nimmt ganz offen Bezug auf die Skulptur des Minimalismus, und zwar nicht nur in der Verarbeitung und Geometrie ihrer Werke, sondern auch im gesteigerten Sichtbarmachen von Dingen wie Grössenordnung und Raum. Sie tut das, indem sie explizit ausführt, was in der Rezeptionstheorie des Minimalismus bereits angelegt war: sein Verhältnis zur Architektur. Carl Andres Ruf nach einer «Skulptur als Ort» Folge leistend war Minimal Art notwendig eine Kunst des Standortes: der Art und Weise, wie ein Körper den Raum auslotet, der von den skulpturalen Objekten im Museum, in der Galerie oder im Freien geformt wird. Die Bewegung des Körpers im Raum diene dazu, diese Beziehung zu registrieren, die sich je nach Umweltbedingungen und zeitlich wechselnden Einflüssen laufend veränderte.

Kritiker der Minimal Art führten jedoch ins Feld, dass der Körper im Verhältnis zum Raum weitgehend als idealisierter oder neutraler (vielleicht sogar neutralisierter) Körper dargestellt wurde. Obwohl die räumliche Wahrnehmung von den ständig wechselnden Voraussetzungen der Umwelt abhängig war, wurde der Körper als gesellschaftlich unbeeinflusst, geschlechtslos, ohne Zugehörigkeit zu einer Ethnie oder Klasse betrachtet. Selbst die aktuelle Kritik rund um die Minimal Art weist noch in diese Richtung, wenn sie im Zusammenhang mit der Werkrezeption die Begriffe «öffentlich» und «privat» verwendet. Genzkens Kunst unterstreicht dagegen die schwankende Bedeutung dieser Begriffe. Und sie



vertieft diese Kritik, indem sie die architektonischen Aspekte der Minimal Art thematisiert. Gerade eine Betrachtung ihres Werkes auf Augenhöhe gewährt uns Zutritt zu diesem Raum.

Betrachten wir, zum Beispiel, einige von Genzkens nicht direkt architektonischen Arbeiten, Dinge, die nicht sofort unter die Rubrik «Architektur», «Gebäude» oder auch nur «Raum» fallen. Diese Objekte, zu denen Stühle, Videos und Kleidungsstücke gehören, machen einen beträchtlichen Teil ihrer Arbeiten aus und können nicht einfach als Ausnahmefälle innerhalb des Werks behandelt werden. Das gilt insbesondere für die Photographien. Genzkens Einstieg in dieses Medium begann 1979 (und nicht zufällig) mit Bildern von Hi-Fi-Anlagen aus Werbeanzeigen, die sie nicht nur wegen der Tonqualität und Musik interessierten, sondern auch weil sie «eine ganz starke, eigene Form» hatten.<sup>7)</sup> Die Photographien, die 1980 folgten, thematisieren dann – parallel zu den anderen, mehr architektonisch ausgerichteten Arbeiten – die Problematik von innen und aussen, privat und öffentlich schon sehr viel pointierter. Es handelt sich um eine Serie von Aufnahmen, die Frauenohren zeigen. Unterwegs auf den Strassen New Yorks, einer Stadt, die die Künstlerin wegen ihrer Wolkenkratzer liebt, fragte Genzken irgendwelche zufällig vorbeigehenden Frauen, ob sie ihre Ohren photographieren dürfe. Keine Einzige, sagt sie, habe abgelehnt oder sich durch das seltsame Begehren belästigt gefühlt. Für Genzken waren die Bilder «etwas Organisches. Etwas von innen nach aussen. Vom Kopf kommend.»<sup>8)</sup> Diese Photographien stellen ein Paradox dar: Genzken bat fremde Frauen darum, ihr Ohr zu entblößen, ein ziemlich verletzendes Organ, und dies auf den äusserst verkehrsreichen, betont öffentlichen Strassen Manhattans. Die photographierten Frauen bleiben zwar anonym, aber es liegt eine gewisse Intimität in den abgebildeten Ohren: Jedes ist anders, einige zeichnen sich durch besondere Ohringe aus, eine Haarsträhne lässt Schlüsse auf die Gesamterscheinung der Passantin zu.

Genzkens Photos auf Ohrhöhe spielen mit diesem Oszillieren zwischen innen und aussen, beziehungsweise dem, was Feministinnen als «öffentlichen Intimbereich» bezeichnen. Diese Bilder rücken die

heikle Schwelle zwischen öffentlichem und privatem Leben ins Blickfeld, eingefangen auf genau jenen Strassenzügen, entlang derer sich die Architektur findet, die Genzken so bewundert. Es überrascht nicht, dass Genzken dieser Serie eine Reihe von «Selbstporträts» folgen liess – Röntgenaufnahmen ihres Kopfes –, zusammen mit Photos von New Yorker Fassaden. Es sind die zwei dialektischen Seiten derselben raumzeitlichen Münze: Ein Bild des Kopfes als innere Landschaft, ein «Globus», wie sie es nennt, wird der blanken Frontalität, den glatten Aussenfassaden der New Yorker Architektur gegenübergestellt.

In einem grossen Teil von Genzkens Arbeiten der letzten Jahre fallen diese beiden Register räumlicher Erfahrung mehr und mehr zusammen. In der Werkserie *Urlaub* gewährt Genzken Einblick in die intimen Mechanismen des häuslichen Lebens und seine Phantasieprojektionen; hier wirken äussere Ferienhauskonstruktionen als invertierte Projektionsschirme oder Zerrspiegel unseres psychosexuellen Begehrens und unserer Rückzugsphantasien. In leuchtend farbigen Säulenskulpturen, benannt nach Freunden und Weggenossen aus dem Jahr 1999 – Karola, Daniel, Lawrence, Isa selbst –, bringt Genzken einmal mehr die intime Beziehungswelt mit Formen zusammen, die das entsprechende architektonische Umfeld beschwören. Für Genzken sind die beiden Bereiche auf derselben phänomenologischen und perzeptorischen Ebene: Sie sind keine Gegensätze, sondern ergänzen sich.

Vielleicht taucht deshalb eines der Ohren von 1980 noch einmal wie ein unheimlicher Wiedergänger in monumentaler Vergrösserung an einer Fassade seitlich gegenüber einem Hotel in Innsbruck auf. Diese Arbeit, deren Titel einfach OHR ist, ruft einen von Genzkens meistzitierten Sätzen in Erinnerung: «Jeder braucht mindestens ein Fenster.» Es fällt schwer, diese Aussage nicht wörtlich zu nehmen, sondern sie als Aufruf zu einer Poesie (ja, einer Politik) des Raumes im architektonischen Sinn zu verstehen. Will man Genzkens Arbeit jedoch von innen heraus verstehen, drängt sich eine ganz andere Perspektive auf: Die Künstlerin öffnet uns ein Fenster in Gestalt eines Ohrs.

(Übersetzung: Wilma Parker)



ISA GENZKEN, EMPIRE/VAMPIRE, WHO KILLS DEATH, 2003, Teil der 22-teiligen Installation aus diversen Materialien, Kunsthalle Zürich, 155 x 60 x 40 cm / detail from the 22-part, mixed-media installation, 61 x 23<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 15<sup>3</sup>/<sub>4</sub>”.

1) Jacques Derrida, «Otobiographien,» in: J. Derrida / F. Kittler, *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, Merve Verlag, Berlin 2000, S. 56.

2) Beatrix Ruf, «Kontakt», in: *Isa Genzken: 1992–2003*, Ausstellungskatalog der Kunsthalle Zürich, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2003, S. 8.

3) Ebenda.

4) Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Walter de Gruyter, Berlin 1966, S. 249.

5) Rita Kersting, «Ellipsoide und Grosseletern im Bayrischen Wald – unerwartete Begegnungen», in: *Isa Genzken: «Sie sind mein Glück»*, Ausstellungskatalog, Kunstverein Braunschweig, Hatje Cantz Verlag, Ostfilder-Ruit 2000, S. 44.

6) Benjamin H.D. Buchloh, «Isa Genzken: vom Modell zum Fragment», in: *Isa Genzken: «Jeder braucht mindestens ein Fenster»*, Ausstellungskatalog der Renaissance Society an der University of Chicago, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1992, S. 127–134.

7) Isa Genzken, «Ein Gespräch mit Wolfgang Tillmans», *Camera Austria*, Nr. 81/2003, S. 18.

8) Ebenda.