

Judith Huemer

Welt der Frau? A Woman's world?

Gustav Schörghofer

Die Beine sind die von Judith Huemer. Die Stadt im Hintergrund ist New York. Das Hochhaus ist das Empire State Building. Dann noch das Geländer des Balkons und der Saum des Rocks. Viel ist also nicht zu sehen. Die Farben schreien ein bisschen. Das Pink der Strumpfhose, das Blau des Himmels, das Gold des Rocks. Über die Beine geht eine Lichtspur, auch über den Rocksäum. Der Wolkenkratzer ist hell. Hell ist es auch um das Gebäude herum. Die Beine ragen in den tiefblauen Himmel hinein, in eine Höhe, die das Hochhaus nie erreicht. Gebäude und Beine sind deutlich in Beziehung zueinander gesetzt. Denn die Vertikale der Beine steht fest auf der Horizontalen des Rocksaums. Das Hochhaus ist fest in das Häusergewirr gerammt. Getrennt werden die beiden Ebenen des Bildes von dem Balkongeländer.

Das Ganze hat etwas Lustiges. Wolkenkratzer lassen sich als Symbole männlicher Macht betrachten. Sie erinnern an Zigarren und andere Requisiten des Mannes. Stolz stehen sie da. Wie schon immer die Türme. Doch hier steht die Welt auf dem Kopf, und die Beine stehlen dem stolzen Bau die Show. Sieht so die Welt der Frau aus?

Mit dieser kleinen Arbeit ist Judith Huemer einer Idee auf die Spur gekommen, die sie in einer Serie großformatiger Fotoarbeiten weiterverfolgt hat. Die eigene Körperlichkeit findet eine Entsprechung in der Körperlichkeit eines Gebäudes oder einer ganzen Stadt. Durch das Foto wird diese Entsprechung gedanklich, assoziativ hergestellt. Sie wird nicht körperhaft empfunden. Indem aber das Ferne mit dem Nahen verbunden wird, lässt sich im Nahen die Eigenart des Fernen erkennen, das Hochragende des Baus im Hochgestreckten der Beine. Die großformatigen Fotoarbeiten zeigen nur Beine, gebündelt und aufragend wie die nicht mehr gezeigten Hochhäuser. Die Beine spielen etwas nach. Sie entschärfen das Machtspiel, das sich in den „Kathedralen des Kapitalismus“ (Wolfgang Braunfels) darstellt.

Auch im Farblichen knüpft dieses Foto an eine mit dem Geschlechtlichen verbundene Symbolik an. Rosa ist die Farbe der Mädchen. Blau ist die

The legs are Judith Huemer's. The city in the background is New York. The skyscraper is the Empire State Building. Then there is also the railing of the balcony and the seam of the skirt. There is not a whole lot to see. The colors are a bit loud. The pinkness of the tights, the blue of the sky, the gold of the skirt. A trace of light skims the legs, also the seam of the skirt. The skyscraper is light. It is also light around the building. The legs extend up into the deep blue sky, into the heights never reached by the skyscraper. Buildings and legs have clearly been positioned so that they relate to each other. Then the verticality of the legs rests solidly on the horizontal line of the skirt's seam. The skyscraper has been stuck in the jumble of buildings. The two levels of the picture are separated by the landing of the balcony.

There's something amusing about it. Skyscrapers can be read as symbols of male power. They recall cigars and other male requisites. They stand there proudly. As always the towers. But here the world has been turned upside down and the legs steal the show from the proud building. Is this what the woman's world looks like?

With this small piece Judith Huemer has discovered an idea that she has further explored in a series of large-format photo works. The individual's corporeality finds its correspondence in the corporeality of a building or an entire city. This correspondence is established reflexively, associatively by means of the photograph. Yet by linking distance with proximity, the specificity of distance can be recognized in proximity, the height of the building in the height of the extended legs. The large-format photographs now only depict legs, bundled and extending upwards like the skyscrapers no longer depicted. The legs emulate something.

page 1

Balcony Session, 2007
C-print, 21,6 x 28.3 cm, detail

page 3

mexicoish #9, 2006
C-print, 120 x 120 cm



Farbe der Buben. Das Hochhaus ragt ins Blau. Doch dem über all die Herrlichkeit des Hintergrunds triumphierenden Gestus der Beine fehlen in seinem strahlenden Rosa jede Strenge des Gebäudes und dessen humorloser Ernst. Hier erschließt sich ein ganz anderer Zugang zur Welt. Einer, der das Ironische mit der Achtung vor dem anderen, die Distanz zu den Dingen mit intimer Nähe zu verbinden weiß. Auf diesem Bild wird das Sichtbare nicht durch fremde Zwecke vereinnahmt. Es erscheint als Destillat. Aus Beiläufigem gebrannt, bietet es Hochprozentiges: die entwaffnende Offenheit des konzentrierten Blicks.

Lustvoller Widerstand

Ruth Horak



Tourist Terrorist Artist 2006
p.103

Galerie Mario Mauroner Contemporary Art Vienna, 2007

„Tourist Terrorist Artist – Terrorist Artist Tourist – Tourist Artist Terrorist“ ruft uns eine junge Frau in vorwurfsvollem Ton entgegen. Pausenlos immer dieselben Worte. Die Penetranz der aufgebrachtten Stimme mit dem schamlosen Austrian English wird durch ein Flackern des Videofilms gesteigert, weil Schwarzbilder zwischen die Worte geschoben sind und auf einer formalen Ebene das Stakkato der Rufe verdoppeln. Durch die Lautähnlichkeit rücken die Worte Tourist, Terrorist, Artist näher zusammen, als sie es ihrer Bedeutung nach sind. Beim raschen Sprechen entsteht sogar der Anschein von Austauschbarkeit, zumal Judith Huemer auch

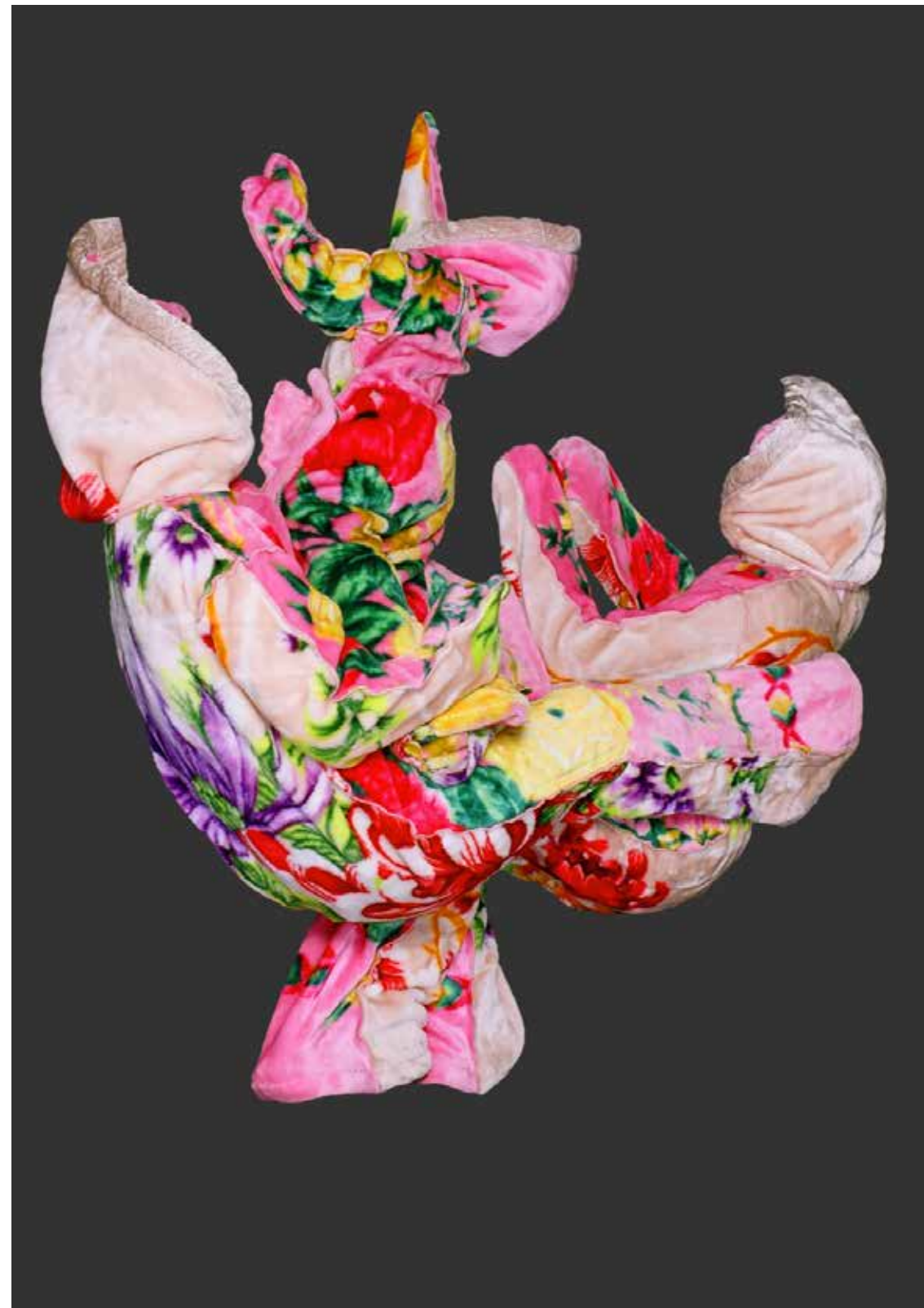
They defuse the power game that is represented in the “Cathedrals of Capitalism” (Wolfgang Braunfels). Even in terms of coloring, this photograph takes up symbolism linked to sexuality. Pink is the color of a girl. Blue is a boy’s color. The skyscraper reaches up into the blue expanses. Yet the gesture of the legs triumphing over all the splendid background is lacking in its pink radiating the stringency of the building and its humorless seriousness. Here a completely different approach to the world comes to bear. It is one that is able to link the irony with respect for the other, distance to things with the intimate proximity. This picture does not coopt the visible for alien purposes. It appears as a distilled version. Distilled from incidentals it offers something highly concentrated—the disarming openness of the focused gaze.

Pleasurable Resistance

Ruth Horak

“Tourist Terrorist Artist—Terrorist Artist Tourist—Tourist Artist Terrorist“ a young woman yells to us in a reproachful voice. The same words over and over again. The incisive excited voice unabashedly spewing “Austrian English“ is accentuated by the flickering video film, with black-and-white imagery being inserted between the words and duplicating the staccato of the shouts on a formal level. Given the phonetic similarity, the words tourist, terrorist, artist move closer together, closer than they are in terms of meaning. When spoken quickly it even seems that they are interchangeable, especially since Judith Huemer changes the sequence of the word each time. Moreover, there are shifts that occur while listening, reinforcing the impression of assimilation. The words merge to form new statements that go beyond the original professional labels: “Art is terror is tourist“ could be the message heard or: “Terror is art is tourist“. The accent-tinted English and the piqued pitch also gradually give one a sense of the prejudices and ascriptions out of which this video may have been created. And not just this piece

page 5
mexicoish #1, 2006
C-print, 120 x 180 cm



6 die Reihenfolge der Begriffe jedes Mal ändert. Zusätzlich passieren Verschiebungen beim Zuhören, die den Eindruck der Assimilation verstärken. Die Worte formieren sich zu neuen Aussagen, die über die ursprünglichen Berufsbezeichnungen hinausführen: „Art ist Terror ist Tourist“ könnte man heraushören, oder „Terror ist Art ist Tourist“. Das akzent-gefärbte Englisch und der genervte Tonfall lassen langsam ein Gefühl dafür aufkommen, aus welchen Vorurteilen und Zuschreibungen heraus dieses Video entstanden sein könnte. Und nicht nur dieses, sondern auch zahlreiche andere Arbeiten von Judith Huemer. Denn erst die Konfrontation mit den Codes der Gesellschaft, mit den unausgesprochenen Übereinkünften und Gesetzmäßigkeiten, mit den Klischees, Werten, Normen und Traditionen reizt sie.

Jede Arbeit ist eine Aktion aus der Reaktion. Und jede Reaktion ein Bestimmen der eigenen Rolle innerhalb der Gesellschaft. Steht der Artist dem Tourist näher oder dem Terrorist, oder sind Terroristen Touristen? Ist Kunst Terror oder Terror Kunst – wenn er so kunstvoll inszeniert wurde wie 9/11?

„Ich brauchte ein Visum für mein NY-Stipendium. Mit der offiziellen Einladung des Bundesministeriums habe ich auf der US-Embassy meinen Aufenthaltswitz als Künstlerin erwähnt und damit eine mühsame Auseinandersetzung mit den Beamten losgetreten, weil eine Künstlerin – wie sie sagten – immer arbeitet, ähnlich wie eine Journalistin, und also eine Arbeitsgenehmigung bräuchte, die ich jedoch nie bekommen würde; eine Touristin dagegen ...“

Unverrichteter Dinge musste Judith Huemer also wieder nach Hause gehen. Aus dem Freundeskreis kam dann der richtige Tipp: „Du schaust nur, du schaust, und du hast überhaupt kein Equipment!“ – „Nein, nein und wieder nein“ waren daraufhin meine Antworten bei einem späteren Interview-Termin in der Botschaft, auf die Fragen, ob ich denn Staffelei, Pinsel und Farben mitführen werde. Interessant war das Switchen vom Artist zum Tourist: nachdem ich als Künstlerin nicht einreisen durfte, hab ich mich dem System angepasst, war unehrlich,

but also many other works by Judith Huemer. It is the confrontation with social codes, the unspoken conventions and rules, clichés, values, norms and traditions that appeal to her.

Each work is an action resulting from a reaction. And each reaction a definition of one's own role within society. Is the "artist" closer to the "tourist" or the "terrorist" or are terrorists tourists? Is art terror or terror art—if it's as artistically staged as 9/11?

"I needed a visa for my NY grant. Citing my official invitation from the Federal Ministry, I also mentioned the purpose of my stay as an artist at the US embassy, thereby unleashing a tedious discussion with the officials, since an artist—as they claimed—always works, much like a journalist, and also needs a work permit, which I would never obtain, whereas a tourist ..."

Judith Huemer was sent away again without accomplishing anything. One of her friends then gave her the right tip: "You only look, you look, and you have no equipment at all! 'No, no and no again' were then my answers at a later interview appointment at the embassy, when I was asked whether I would take along an easel, brush and paints. Switching from artist to tourist was interesting: after I was not allowed to enter the country as an artist, that is to say I was dishonest, I adapted to the system, became a tourist and suddenly everything worked out."

Having arrived as a tourist in her New York studio, the artist proceeded to make her first piece: in the triple role of tourist, artist and terrorist Judith Huemer took up the situation of being at the mercy of someone/something. She re-cast the petty bureaucracy of definition as calls of resistance, co-opting authority by opting to go public. Compressed into three words, the essence of the debate lies before us. Again and again she yells these words to us, as

page 7
mexicoish #4, 2006
C-print, 120 x 180 cm

mexicoish #11, 2006
C-print, 120 x 180 cm



bin zur Touristin geworden, und plötzlich hat alles funktioniert.“

Als Touristin im New Yorker Studio angekommen, entsteht dann auch gleich die erste Arbeit: In der Dreifachrolle als Tourist, Artist und Terrorist nimmt Judith Huemer die Situation des Ausgeliefert-Seins in die Hand: Sie formatiert den kleinlichen Definitionsbürokratismus in Rufe des Widerstandes um und übernimmt die Autorität, indem sie entscheidet, an die Öffentlichkeit zu gehen. Auf drei Worte komprimiert, liegt die Essenz der Auseinandersetzung vor uns. Immer wieder schreit sie uns diese entgegen, als ob sie damit die Unterschiede zwischen ihnen abschaffen könnte; eine gewisse Übereinstimmung – etwa was die Nutzlosigkeit der jeweiligen Tätigkeiten betrifft – besteht ja ohnehin schon, wenn man den stereotypen Charakterisierungen folgt.

Das Prinzip, das Judith Huemer einsetzt, um die gewünschte Eindringlichkeit zu erreichen, ist wie in vielen ihrer Arbeiten auch hier die Häufung: wiederholen, duplizieren, überziehen, überlagern. Akustisches wie visuelles Material, Worte, Beine, Postkarten, Overalls oder Ballons – ein kleiner Ausschnitt des Erlebten wird isoliert, multipliziert, geloopt, montiert u. Ä., kurz: in ein Extrem gesteigert, um der Absurdität der zitierten Konfrontation annähernd zu entsprechen. So sind Judith Huemers Arbeiten oft widerspenstig, laut, provokant und aktiv. In den konstanten Wiederholungen wird die ursprünglich schon angespannte Stimmung noch weiter bis zur Unerträglichkeit gespannt.

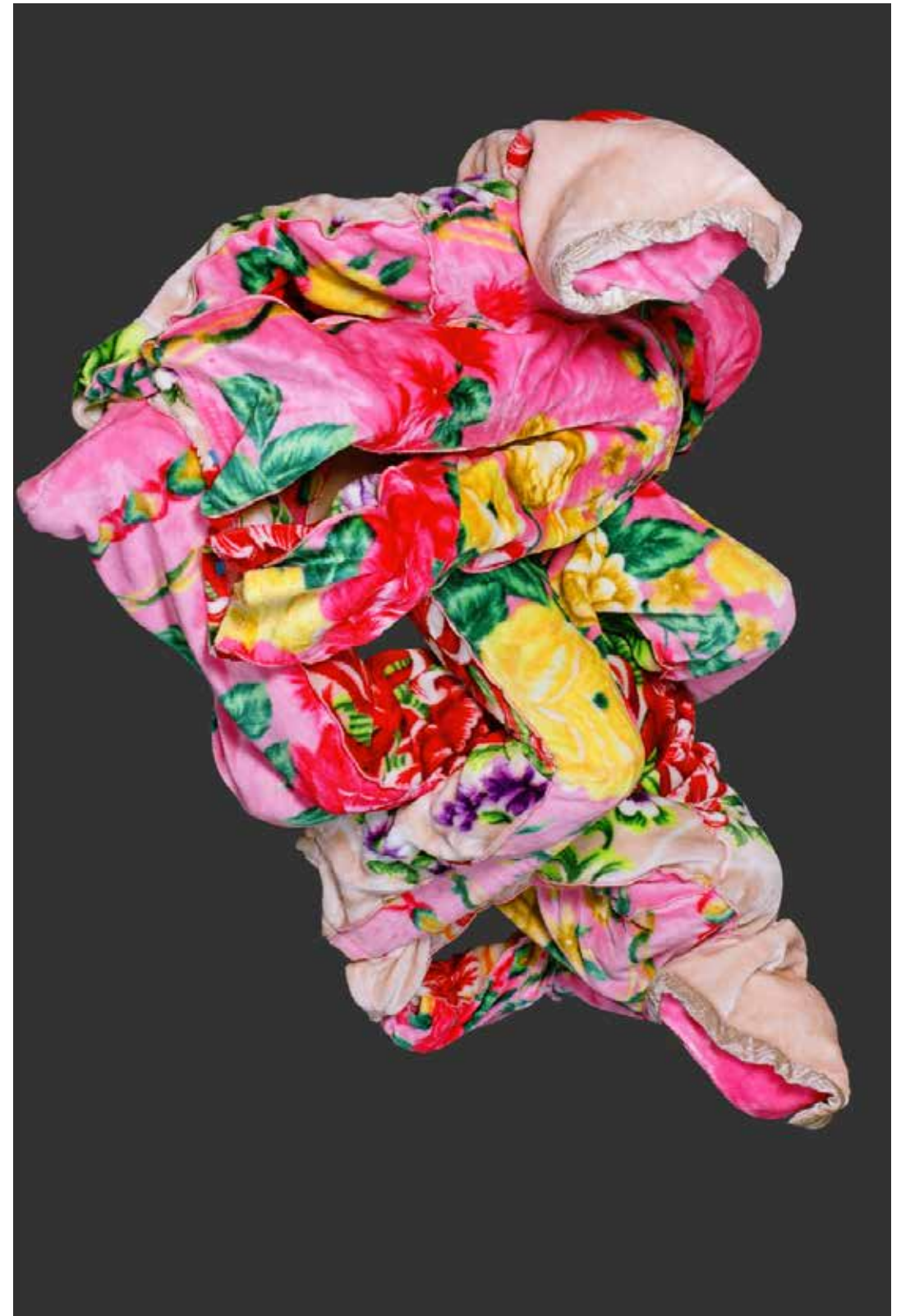
Der so vermittelte Realismus ist ein wesentliches Charakteristikum ihrer Praxis: Quasi noch erregt von der erlebten Gegenwart, stellt sie diese in demselben Maß dar, mit dem sie von ihr überfallen wurde. Einerseits stellt sie sich damit der Gegenwart und deckt ihren Handlungsbedarf, andererseits erlangt die persönliche Stellungnahme breitere Gültigkeit und ist wie eine Einladung an uns, die eigenen Erfahrungen zu erinnern. Schließlich hat auch das frontale Gesicht in *Tourist Terrorist Artist* seinen Ursprung in den Visum-Formalitäten, denn es orientiert sich an den Richtlinien für normierte Passbilder:

if this would enable her to eliminate the differences between them—a certain convergence, for instance, with regard to the uselessness of the activities in question, already exists to go by the stereotype characterizations.

The principle adopted by Judith Huemer to attain the desired incisiveness is here, as in many of her works, accumulation—repetition, duplication, exaggeration, overlapping. Acoustic as well as visual material, words, legs, postcards, overalls or balloons—a small section of experience is isolated, multiplied, looped, mounted, in short: intensified to the extreme so as to correspond approximately to the absurdity of the cited confrontation. Judith Huemer's works are thus often unruly, loud, provocative and pro-active. In constant repetitions the original already tense mood is made even tenser to the point of being unbearable. The realism thus conveyed is a crucial feature of her approach. Still excited by the present she has experienced, she depicts it to the same degree in which she was overcome by it herself. On the one hand, she confronts the present and fulfills her need to act, while on the other, her personal take assumes a more general validity and is like an invitation to us to recall our own experiences. Finally, the frontal face in *Tourist Terrorist Artist* also has its origin in the visa formalities, being oriented as it is on the guidelines for standardized passport photographs: “Face looking into the camera, no laughing, ears have to be free“—but only to contradict them.

Each work is thus a reaction and each piece begins with Judith herself. In the art scene the dress code calls for black. She, however, is found wearing pink or gold. She herself is thus not just in the image herself to continue writing each time an expanded portrait of herself. Rather, she aims explicitly at declaring the individual to be an integral part of the work, knowing about the risk of subjectivity.

“I see it as a personal challenge. By opting for bright clothing I stay in motion. Black is always



page 9
mexicoish #2, 2006
C-print, 120 x 180 cm

„Gesicht frontal zur Kamera, nicht lachen, die Ohren müssen frei sein“ – aber nur, um den Vorgaben zu widersprechen.

Jede Arbeit also eine Reaktion, und jede Arbeit beginnt bei Judith selbst. Im Kunstbetrieb ist der Dresscode schwarz. Judith Huemer trifft man jedoch in Pink oder Gold. Sie ist also nicht nur selbst im Bild, um mit jedem Mal ein erweitertes Selbstporträt weiterzuschreiben, sondern sie zielt explizit darauf hin, das Subjekt als integralen Bestandteil eines Werkes zu deklarieren, wohl wissend, dass jede Subjektivität auch riskant ist.

„Ich sehe es als eine persönliche Herausforderung. Indem ich mich etwa für bunte Kleidung entscheide, bleibe ich in Bewegung. Schwarz ist immer elegant, passend und schön, aber ein Stillstand im Erscheinungsbild. Meine bunten Kleider sind kein Angriff auf das Understatement, aber eine Aufforderung, nicht so zurückhaltend zu sein! Während meines Studiums hatte ich mal zwei, drei schwarze Kleidungsstücke, aber das ist lange her ...“

Pinke Strümpfe und ein goldener Rock sind daher die Accessoires, die in *Balcony Session*, der nächsten Arbeit der Touristin Judith Huemer in New York, vorkommen und der Sehenswürdigkeit schlechthin, dem Empire State Building, einen neuen Rahmen geben.

„Die Vertikalität der Stadt war provozierend! Die Situation war so aufdringlich, dass ich mich ihr nicht entziehen konnte. Das Studio mit Balkon befand sich im 20. Stock, rundherum herrschte massives Nach-oben-Streben. Und plötzlich hat mich das Umdrehen – upside down – gereizt, etwas von oben zu betrachten, was man sonst immer nur von unten sieht und umgekehrt. Also stellte ich den Tisch auf den Balkon, legte mich mit dem Rücken darauf und streckte die Beine in die Höhe!“

Und wieder wird die Touristin zur Künstlerin und vielleicht – das ist Auslegungssache – zur Terroristin. Denn: Kann das Fokussieren auf eines der prominentesten Gebäude New Yorks nach 9/11 ohne Absicht sein? Zumindest stellt Judith Huemer der einen Sehenswürdigkeit eine andere an die Seiten: die Beine einer jungen Frau. Von der

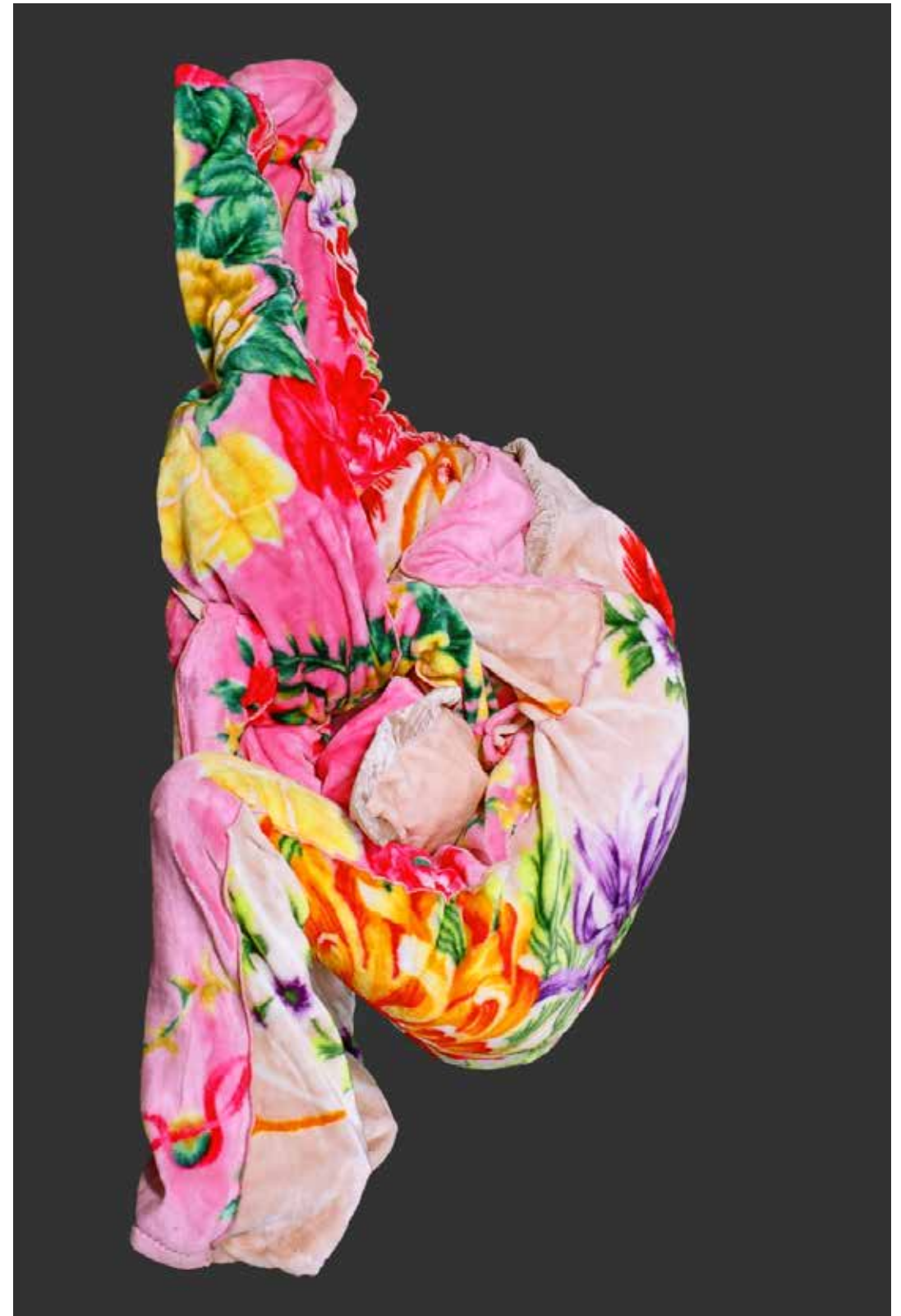
elegant, fitting and nice but a stagnation of appearance. My bright clothes are not an attack on understatement but a challenge not to be so reserved! During my studies I once had two, three black pieces of clothing but that's a while back ...“

Pink tights and a golden skirt are thus the accessories that appear in the next work by tourist Judith Huemer in New York, the *Balcony Session*, and give the tourist attraction par excellence, the Empire State Building, a new frame.

“The verticality of the city was provoking! The situation was so imposing that I couldn't escape it. The studio with a balcony was on the 20th floor, all around there was this massive upwards movement. And suddenly I was drawn to the upside down—to look at something from above, something you always only see from below, and vice versa. I thus put the table on the balcony, lay on top of it and lifted my legs in the air!”

And once again the tourist becomes an artist and perhaps—this being a matter of interpretation—a terrorist. Can this focusing on one of the most prominent buildings in New York be completely without intention after 9/11? At least Judith Huemer places *one other* attraction next to the one main attraction: the legs of a young woman. Long declared to be secondary sex symbols by the fashion industry (backed by mini-skirts, clever arrangements of stockings and high-heeled shoes), long legs have ever since figured as indispensable beauty ideal. On a photo-community homepage we find the following suggestion—to be tested on oneself: Someone has long legs if 55 percent of one's total body size are legs.

Or is it the other way round? The rising symbol of masculinity tapering off towards the top, which stands there in its entire splendor between Judith's thighs? The manifest erection in the guise of a skyscraper—the only one (at least until 9/11) that can be counted on? Formal and thematic equivalents complement each other.



Modeindustrie (unterstützt von Miniröcken, raffinierten Strumpfarangements und hochhackigen Schuhen) längst zu sekundären Sexsymbolen erkoren, sind lange Beine seither ein unumgängliches Schönheitsideal. Auf einer Fotocommunity-Homepage findet sich der folgende Hinweis, zur Überprüfung am eigenen Leib: Jemand hat lange Beine, wenn 55 Prozent der Gesamtkörperlänge Beine sind.

Und umgekehrt? Das hochgereckte, sich nach oben verjüngende Symbol von Männlichkeit, das zwischen Judiths Schenkeln in seiner ganzen Pracht dasteht? Die manifeste Erektion in Form eines Wolkenkratzers, auf die (zumindest bis 9/11) immer Verlass war? Formale und inhaltliche Äquivalente ergänzen einander.

Als Fortsetzung kann *Balcony Session Constructed* gelten, die weitergeführte und idealisierte Version von *Balcony Session*. Das ursprüngliche Motiv wird hier ähnlich wie in den vorangegangenen großformatigen Fotoserien vervielfacht und neu kombiniert mit dem Unterschied, dass hier keine Overall/All-over-Struktur die Bildfläche überzieht, sondern dem Bein-Motiv entsprechend ein hierarchischer, in die Höhe führender und sich nach oben hin verjüngender Aufbau konstruiert wurde. Türkis, pink und golden bestrumpfte Beine führen unseren Blick aus einer schrägen Untersicht an glänzenden Strumpfoberflächen entlang dem tiefblauen Himmel entgegen. Solange das Empire State Building im Bild war, war auch die Touristin da, jetzt kristallisiert sich ein Produkt heraus, das nicht mehr die Dokumentation einer Aktion ist, sondern eine organische, narrative Architektur, in der die ursprünglichen Eindrücke der Touristin mit den konstruktiven und formalen Interessen der Künstlerin zusammenkommen.

Die begehrte Aufenthaltserlaubnis hat noch ein weiteres Begehren im Schlepptau, für das die USA insgesamt und New York insbesondere für die Kunstwelt bekannt sind und das eine vierte Arbeit initiiert hat: das Streben nach Prestige, nach einem Highsociety-Leben, wie es in den Medien vorgeführt wird. Für *The Cosmopolitan Race* hat sich Judith Huemer in eine solche Celebrity-Rolle begeben. Neben dem „Rennen“ nach dem Glück ist



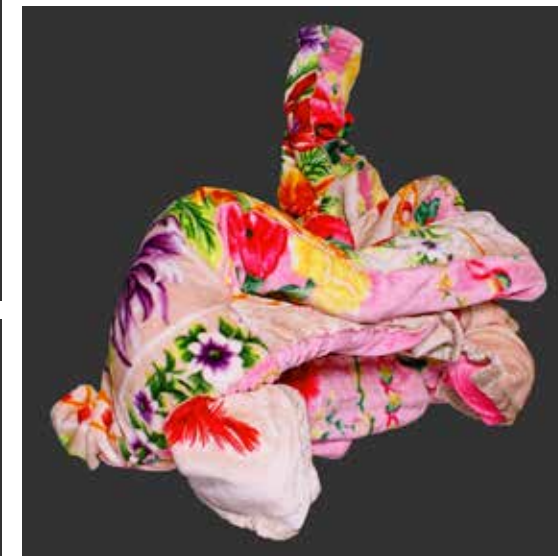
Balcony Session Constructed 2007
p. 99

Nexus Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008
Galerie Mario Mauroner Contemporary Art Vienna, 2007

Balcony Session Constructed can be seen as a continuation, a further developed, idealized version of *Balcony Session*. The original motif is multiplied here as in the preceding large-format photo series and recombined with the difference that in this case there is no overall/all-over structure covering the surface of the picture. Rather, a hierarchical structure reaching upwards and tapering off towards the top is constructed in sync with the leg motive. Legs clad in turquoise, pink and golden tights direct our gaze from a slanted view from below along the shiny surfaces of the stockings up towards the deep-blue sky. As long as the Empire State Building was in the image, there was also the tourist. Now a product emerges that is no longer the documentation of an action but an organic, narrative architecture in which the tourist's original impressions merge with the constructive and formal interests of the artist.

The much desired residence permit has another desire in tow, for which the USA in general and New York for the art world in particular are known. This motivated a fourth piece: the search for prestige, a high-society life as presented in the media. For *The Cosmopolitan Race* Judith Huemer slipped into such a celebrity role. Following the “race” for happiness, the cosmopolitan “race” is also, unwittingly,

page 13
4 x *mexicoish* #8, 2006
C-print, 120 x 120 cm



unbeabsichtigt auch die kosmopolitische „Rasse“ im Titel enthalten: „Rasse war nicht intendiert. Aber in NY hängt das Dazugehören und Top-Sein in der Luft. Immer noch chiquer, teurer, exklusiver und schöner – man ist ständig am Hinterherrennen ... Überall sind Billboards, die Penthäuser mit horrenden Mieten anpreisen, und immer taucht die Orchidee dort als Symbol für Exklusivität auf.



The Cosmopolitan Race 2007
p.77

Paternoster/Haus der Industrie Vienna, 2007

Auch in den Topgalerien ist die Orchidee nach wie vor ein Statussymbol. Ich bin dann selbst schon zur Orchideen-Spionin geworden und musste jede fotografieren. So bin ich in etwas gekippt, was ich nie wollte: Ich habe dieser Blume, die ich eigentlich hasse, die ultimative Aufmerksamkeit geschenkt. Und das Rennen nach mehr und mehr impliziert die Frage: Wohin rennt man denn? Wem und was rennt man ständig nach? Oder nur sich selbst? Die Selbstironie hat für mich den Gipfel erreicht, indem ich mich selbst mit der verhassten Blume in der Hand darstelle. Ein kurzes Video *Take me down to the paradise city* gibt es noch, wo ich sie dann ins Klo spüle. Ich hatte mich sogar zu einer Orchideenvereinigung angemeldet, weil ich die Besessenheit um diese Pflanze kennenlernen wollte, aber sie haben sich zum Glück nicht zurückgemeldet ...“

Judith Huemer ist die Ich-Erzählerin in ihren stets autobiografisch angelegten Projekten. Sie ist zugleich Betroffene und Beobachterin, sie ist die unmittelbar Involvierte und versucht der Szene

contained in the title: “Race was not intended. But in NY belonging and being top are in the air. Ever more chic, expensive, exclusive and beautiful—you are always chasing something ... There are billboards everywhere, the penthouses advertised with horrendous rents, and everywhere orchids appear as a symbol of exclusivity. Even in top galleries orchids are still a status symbol! I even became an orchid spy myself and had to take pictures of each and everyone. So I fell for something I never wanted to fall for. I gave this flower, which I actually hate, my utmost attention. And the race is ever more implying one question: Where is one running to? Whom and what is one constantly chasing? Or is it only oneself? For me self-irony reached a limit when I portrayed myself holding the hated flower in my hand. There still exists a short video *Take me down to the paradise city* in which I flush it down the toilet. I even signed up for an orchid club, because I wanted to get to know the obsession with this flower, but fortunately they never got back to me ...”

Positioning within society precedes the question as to the self: Judith Huemer is the self-narrator in her projects that are always autobiographical. She is both participant and observer, directly involved and trying to witness the scene from the outside to take a counter-position. She does not distinguish between narrator and her private self which consists of various selves, the past, the private, the public self. The fact that each life is worth writing a novel about is well-known—you only need someone to give shape to it. The stories are out there on the streets. Judith Huemer gives them the right shape in her studio, with the occasion determining which medium is used. The video performance, for instance, has been predestined as medium since the 1960s for translating marginal phenomena of everyday life. Bruce Nauman, Vito Acconci or Jiří Kovanda did not do more than take the most familiar material, their own body and their immediate surroundings, the studio, to do nothing else but to stop the world



von außen beizuwohnen, um zu kontern. Sie unterscheidet nicht zwischen der Erzählerin und ihrem privaten Ich, das zudem aus verschiedenen Ichs – dem vergangenen, dem privaten, dem öffentlichen – besteht. Die Romantauglichkeit eines jeden Lebens ist bekannt – es braucht nur jemanden, der ihm eine Form gibt. Die Geschichten liegen auf der Straße. Die passende Form gibt ihnen Judith Huemer im Atelier, über das benutzte Medium entscheidet der Anlass. So ist die Vidoepformance seit den 1960er Jahren das prädestinierte Medium zur Übersetzung von Marginalitäten des Alltags: Bruce Nauman, Vito Acconci oder Jiří Kovanda haben schon nichts weiter getan, als das Nächstliegende, die alltäglichen Szenen wortwörtlich zu nehmen und zu reflektieren, und außerdem das nächstliegende Material: den eigenen Körper und die nächste Umgebung, das Atelier verwendet, um nichts weiter zu machen, als die Welt einmal für einen Augenblick anzuhalten. Die Ästhetik der Monotonie und der Wiederholung, der Reiz der einfachen Handlungen zwischen Verausgabung und Resignation und die Gratwanderung zwischen Kunst und Nichtkunst haben das Genre geprägt. Andererseits findet man bei Judith Huemer auch die Intensität und Vehemenz einer Sophie Calle, wenn sie Hunderte Postkarten über einen Zeitraum von vier Jahren für das *Mama*-Projekt zusammenträgt, oder uns hundert Mal „tadana tadala“ entgegenschleudert. Auslösend ist jeweils etwas, das im Moment nicht ins Leben zu passen scheint, dadurch Widerstand freisetzt und sich dann durch Steigerung und Überhöhung verselbstständigt.

Jede Arbeit ist also eine Reaktion, und jede Arbeit endet auch bei Judith selbst. Weil sie nicht angepasst, nicht zurückhaltend, nicht reduziert ist, verblüfft und provoziert sie – und genau deswegen gibt es ihre Arbeiten.

Wie schaut das aus mit Rosa?

Judith Huemer im Gespräch mit Martin Hochleitner

Martin Hochleitner: Wir sitzen in der Landesgalerie in Linz. Vor uns auf dem Tisch liegt zufällig ein Katalog zur aktuellen Ausstellung „female trouble“

for just one second. The aesthetics of monotony and of repetition, the appeal of simple acts between expenditure and resignation and the tightrope walk between art and non-art defined the genre. On the other hand, one also finds the intensity and vehemence of a Sophie Calle in Judith Huemer's work, when she collects hundreds of postcards over a period of four years for the *Mama* project or hits us with one hundred "tadana tadala". The trigger in each case is something that at the moment does not appear to fit into life, thus unleashing resistance and then breaking away through exaggeration. Each work is also a reaction and each work also ends with Judith herself. Because she does not conform, does not hold back, does not reduce, she surprises and provokes the viewer—and for precisely this reason her works exist.

Now what about this pink?

Judith Huemer in a conversation with Martin Hochleitner



Martin Hochleitner & Judith Huemer

Landesgalerie Linz, 2008

Martin Hochleitner: We're sitting here in the Landesgalerie in Linz. Lying on the table in front of us, there happens to be a catalogue from the exhibition "female trouble" currently showing at the Pinakothek der Moderne in Munich. The subtitle is "The Camera as a Mirror and Stage of Female Misen-scènes". For me it's a double coincidence. The title "female trouble" is written in pink and this color

page 17
balance of mind #2, 2004
Lambda print 120 x 180 cm



in der Pinakothek der Moderne in München. Der Untertitel ist „Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen“. Für mich ein doppelter Zufall: Der Titel „female trouble“ ist in Rosa geschrieben, und bei dieser Farbe fallen mir Bilder verschiedener Künstlerinnen und Künstler ein. Bei Dir ist Rosa ein ganz zentraler Aspekt. Wie schaut das aus mit Rosa?

Judith Huemer: Ich sitze hier im rosa Lederjackerl – eine Gratwanderung zwischen einfach nur hässlich oder doch schon wieder reizvoll ob der Hässlichkeit; das begeistert mich. Für mich ist Rosa eine sehr spannende Farbe, weil sie mich immer wieder herausfordert. Das ist für mich das Wichtigste – ich will nicht zum Stillstand kommen. Und Rosa bedeutet für mich jeden Tag eine neue Herausforderung, sowohl im Kontext des eigenen Bekleidetseins als auch in meiner künstlerischen Praxis. Ich will meine Umgebung genauso reizen wie mich selbst. Die Grenzen ausloten zwischen Dazugehören, deplaziert sein, ernst genommen werden – all diese Vorurteilkategorien und Konventionen ins Wanken bringen. Und ich glaube auch, dass die Farbe Rosa die Farbe ist, die am stärksten mit Regeln und Normierungen behaftet ist.

MH: Ist Rosa eine Farbe, die Dein ganzes bisheriges Werk begleitet hat, oder hast Du auch manchmal andere Farben verwendet?

JH: Rosa tritt schon sehr stark in Erscheinung, zwingt mich aber nicht zur Ausschließlichkeit. Ich will auf jeden Fall überall – bei Medien, Material, Form und Farbe – aus dem Vollen schöpfen. Wenn mir Grün oder Gelb für eine spezifische Situation oder ein Projekt optimal erscheinen, dann verwende ich sie ebenfalls hemmungslos. Mir diese Freiheit zu geben ist wesentlich, sonst fühle ich mich schnell eingengt. Es ist nur so, dass Rosa als Bestandteil meiner künstlerischen Ausdrucksform sehr oft fantastisch passt.

MH: Wenn ich mir Deine Projekte ansehe, habe ich den Eindruck, dass Rosa nicht ausschließlich ein Aspekt der persönlichen Inszenierung ist, sondern dass es auch um eine ganz klare Inhaltlichkeit, um eine Zuordnung der Farbe geht. Ich empfinde Rosa

always makes you think of pictures by particular artists. Pink is a really central aspect that I associate with your work. Now what about this pink?

Judith Huemer: I'm sitting here in a pink leather jacket—straddling between being only grungy or perhaps appealing again in spite of the grunginess. That's something I can get enthusiastic about. For me pink is a very exciting color because it's always a challenge for me. That's the most important thing for me—I don't want things to stagnate. And pink means a new challenge for me each day—both with respect to the way I dress myself and in my artistic work. I want to irritate my environment just as much as myself. To identify the boundaries between belonging, being displaced, taken seriously—to topple all of these categories of prejudices and conventions. And I also think that pink is the color that is most strongly laden with rules and norms.

MH: Is pink a color that has accompanied all of your work or have you sometimes used different colors?

JH: Pink has a very strong presence but I don't feel compelled to only use it. I would like to use all resources at my disposal—in media, material, form and color. If green or yellow appear optimal for a specific situation or a project, then I also use these colors without any inhibition. To give myself the freedom is important, otherwise I feel quickly limited. It just so happens that pink as part of my artistic forms of expression often fits so fantastically.

MH: When I look at your projects, I also have the impression that pink is not only an aspect of personal mise-en-scène but that there is also a very clear connotation, an ascription of the color. For me pink almost seems like an iconographic aspect of your work.

JH: That's nicely put. Pink as an iconographic aspect of my work. I can second that since pink has



page 19
balance of mind #1, 2004
Lambda print 120 x 180 cm

balance of mind #4, 2004
Lambda print 120 x 180 cm

beinah schon als einen ikonografischen Aspekt Deiner Arbeit.

JH: Das ist schön gesagt, Rosa als ikonografischer Aspekt meiner Arbeit. Dem kann ich durchaus zustimmen, weil Rosa über die Jahre doch sehr prägnant in Erscheinung tritt. Wobei es natürlich auch variiert. Ich bestehe nicht auf einem ganz spezifischen Rosa mit einer exakten Pantone-Nummer, das total konsequent Anwendung finden muss, sondern setze Rosa situationsbezogen ein, das ist für mich das Wesentliche. Und darum variiert es bei mir – mal ist es pinker und dann wieder zartrosaer, wenn ich das so sagen darf. Ja, es ist für mich eine Herausforderung – für mich selbst und natürlich auch für die RezipientInnen, für die Gesellschaft –, um genau mit dieser Farbe immer wieder diese Gratwanderung oder auch einen Bruch hervorzubringen.

MH: Rosa verbinde ich auch sehr stark mit der Welt des Mädchens, gerade bei den verschiedenen Abstufungen von Rosa, dem zarten Rosa oder dem Pinkrosa. Die erste Arbeit, die ich von Dir in den neunziger Jahren gesehen habe, war eine Postkartenserie, die Du immer unter Deinem Namen an Deine Mutter verschickt hast. Stimmt das?

JH: – nicht ganz. Das war das Projekt *Mama*. Die Postkarte habe ich so gestaltet, dass ich auf der Vorderseite in einem rosaroten Kleid vor meinem Puppenhaus gehockt bin. Ich allerdings in meiner damaligen Lebensgröße, mit vielleicht 25, und das Puppenhaus maßstäblich und real aus meiner Kindheit genommen und somit sehr klein; als Kind war es für mich ein riesiges Puppenhaus. Auf der Rückseite der Karte stand die Adresse meiner Mutter, also Helga Huemer, Sauwaldbundesstraße 279, 4792 Münzkirchen. Die Besucherinnen und Besucher waren aufgefordert, die Karten an meine Mutter zu schicken. Es war fantastisch und total überraschend, wie viele persönliche Zusendungen meine Mutter bekam.

MH: Trotzdem habe ich das Gefühl, dass dieser biografische Ansatz ein ganz wesentliches Element für das Verständnis Deiner Arbeit ist. Du hast auch in vielen Deiner Arbeiten das Wort „Judith“ ganz bildsignifikant verwendet.

figured very strongly over all the years. But of course it also varies. I do not insist on particular pink with an exact pantone number that has to be consistently used. Rather I use pink in relation to a given situation, that's what is important for me. And that's why it varies with me—sometimes it's pinker and then it's a more soft pink. Yes, for me it's a challenge—for myself and of course also for the viewers, for society—to always attempt walking this line or to create a break with precisely this color.

MH: Pink is something I also identify very strongly with a little girl's world, especially with the various nuances of pink, the soft pink or the pink rose. The first piece of yours that I saw in the nineties was a series of postcards that you always sent to your mother under your name. Is that right?



MAMA 1998–2002
p. 65

Brunnenmarkt/Ottakring Vienna, 2002
Europatrain Austria, Italy, The Netherlands, Poland, 1998–2001

JH: – not quite. That was the *Mama* project. I designed the postcard so that on the front side I was squatting by the side of the dollhouse wearing a pink red dress. But I, about 25 at the time, at my present height, and the dollhouse in its real dimensions, taken from my childhood and thus very small. As a child it was a huge dollhouse for me. On the backside of the card there was my mother's address, Helga Huemer, Sauwaldbundesstrasse 279, 4792 Münzkirchen. The visitors were asked to send cards

page 21
balance of mind #3, 2004
Lambda print 120 x 180 cm



JH: Das stimmt, und es ist für mich auch sehr wesentlich und entscheidend, weil ich der Überzeugung bin und immer mehr darin bestätigt werde, dass jede und jeder, also auch ich, bei sich selber anfangen muss, möglichst bei der eigenen Situation. Die Reflexion darüber – über sich selbst – aktiviert eine gesellschaftliche oder gesellschaftsspezifische und eine politisch-kulturelle Relevanz und Vernetzung. So wie beim Projekt *Mama* – genau dieses Projekt und die unerwartet zahlreiche Beteiligung der BetrachterInnen haben mir gezeigt und mich darin bestärkt, wie notwendig eine authentische Erzählform ist. Die Leute haben ihre Erfahrungen aufgeschrieben, haben Briefmarken gekauft, sie zur Post getragen – ist das nicht eine fantastische Beteiligung und Weiterführung einer Idee, einer Erfahrung? Ich will eine Einladung in den Raum stellen, ein Kommunikationsangebot oder eine Art Aufforderung an die BetrachterInnen, die sich weiterträgt, entfaltet. Der Ausgangspunkt ist immer eine persönliche Situation, eine Erfahrung. Nur so gelingt es, Leute zu locken, teilweise auch zu schockieren und zu provozieren, aber auch zu stimulieren, selbst aktiv zu werden.

MH: Würdest Du die Begriffe „Judith“ und „rosa“ in Deinem Werk qualitativ als gleichwertige Parameter definieren?

JH: Hm. Interessante Frage, das habe ich mir so noch nie überlegt. Aber eigentlich schon. Spontan, intuitiv wollte ich zuerst sagen: das stimmt eher nicht, weil die Person über der Farbe steht. Aber bei zweiter Überlegung denke ich, dass es zwei gleichwertige Parameter sein können.

MH: Ich würde ja so weit gehen, dass ich als den dritten Parameter Deinen eigenen Körper erkennen würde. Der Untertitel der Münchner Ausstellung „female trouble“ heißt ja auch „Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen“. Die Projekte, die hier in einem historischen Überblick gezeigt werden, stimmen großteils darin überein, dass die Protagonistinnen, die Künstlerinnen wirklich selbst vor der Kamera agieren.

JH: Was ja auch bei mir sehr oft der Fall ist. Das mit der Bühne – da würde ich sofort sagen, das

to my mother. It was fantastic, and really surprising to see how many personal messages my mother received.

MH: I still have the feeling that this biographical approach is a crucial element for understanding your work. In a number of your works you used the word “Judith” in a pictorially significant sense.

JH: Yes, that’s true, and for me it’s also very important and decisive because I am convinced—and see my beliefs being confirmed—that each and everyone of us, also myself, have to begin with ourselves—with our own situation as much as possible. Our reflecting on this—about ourselves—activates a social or society-specific and political-cultural relevance and networking. Just as in the *Mama* project: precisely this project and the unexpectedly large participation of the viewers brought home to me how necessary an authentic narrative form is. People have written down their experiences, have bought stamps, taken them to the post office—isn’t that a fantastic participation and continuation of an idea, an experience? I want to present an invitation, make an offer to communicate, direct a request to the viewers which then continues, unfolds. The starting point is always a personal situation, an experience. Only this way is it possible to attract people, to also shock them in part and provoke them, but also to stimulate them to become active themselves.

MH: Would you define the words “Judith” and “pink” in your work in a qualitative sense as equal parameters?

JH: Hm. Interesting question. I’ve never thought of it that way. But yes actually. Spontaneously, intuitively, I wanted to first say: that’s not quite right, because the individual stands above the color. But come to think of it I believe that it could be two equal parameters.

page 23
How to Get a Proper R, 2007
 Mixed media installation
 Galerie Eugen Lendl Graz, 2007

page 25
balance of mind, 2003
 Mixed media installation
 Schloss Ulmerfeld/Austria 2003



*sound-track...tadana tadala tadana tadala
 tadana tadala tadana tadala tadana tadala
 tadana tadala...*



passt sehr gut. Den Spiegel sehe ich differenzierter. Mich interessiert der Spiegel nicht. Weder will ich ihn mir selber vorhalten, noch der Gesellschaft. Ein Abbild der Situation ist langweilig, bereichernd ist die Transformation. Die Kamera – Fotokamera und Video – benütze ich als unmittelbarstes Medium, das mir einen ganz spontanen Zugang zu einer Situation ermöglicht, in der ich mich im täglichen Leben befinde. Denn meinen Ausgangspunkt, meine Ideen sammle oder kreierte ich am Weg, also im täglichen Leben. Zuerst kommt eine Kameraskizze oder ein Shooting, und erst dann sozusagen die klassische Bleistiftzeichnung – wenn überhaupt. So mache ich also fast einen umgekehrten Weg.

MH: Du hast vor einigen Jahren in der Kunsthalle Krems im Rahmen der Ausstellung „Milch vom ultrablauen Strom – Strategien österreichischer Künstler 1960–2000“ eine Videoarbeit gezeigt: *Judith, du bist ja keine 17 mehr*. Kannst Du ganz kurz beschreiben, was man dort sieht?

JH: Vielleicht fang ich damit an, wie ich die Arbeit in der Ausstellungssituation inszeniert habe. Mir war nämlich ganz wichtig, dass das Video nicht in einer Blackbox projiziert wird – ich will auf keinen Fall Frontalunterricht –, sondern ich habe es ganz bewusst in einer Situation des Vorbeigehens positioniert, in einer Durchgangssituation zwischen zwei Räumen. Und zwar als relativ kleiner, unauffälliger Monitor, der von der Decke oder eigentlich von einem Türstock schräg nach unten hing. Umgeben war er von ganz vielen rosaroten Quasten, mit Quasten, die man aus der Kindheit kennt, allerdings in vergrößerter Form und losgelöst von der Wollmütze. Auf dem Monitor war ich zu sehen, performend und singend: „Judith, du bist ja keine 17 mehr“, und dabei hab ich eine Wollquaste, so eine überdimensionierte, in der Hand gehalten und wie ein Lasso – wie sagt man? – geworfen, ohne die Quaste loszulassen. Immer in einer Kreisbewegung, was durchaus anstrengend war. Und parallel dazu ständig von mir gegeben: „Judith, du bist ja keine 17 mehr“, teilweise aggressiver, teilweise beinah erschöpft, dann wieder energischer – so lange, bis ich dann tatsächlich die Wollquaste verloren habe.

MH: I would go so far as to say that I would recognize your own body as the third parameter. The subtitle of the Munich exhibition “female trouble” is also “The Camera as Mirror and Stage of Female Mise-en-Scènes”. The projects that are shown here in a sort of historical survey all converge for the most part in the sense that the protagonists, the artists actually act in front of the camera.

JH: Which is also very often the case in my own work. As for the stage—I would immediately say that fits very nicely. The mirror is something I see in a more differentiated sense. I’m not interested in the mirror. I don’t want to hold it up neither to myself nor to society. A depiction of a situation is boring, what is enriching is the transformation. I use the camera—photo camera and video—as the most direct medium that provides me a very spontaneous access to the situation in which I find myself in everyday life. I collect or create my point of departure, my ideas on the way, that is, in daily life. First comes a camera sketch or a shooting and only then the classical pencil drawing—if at all. In this sense I almost go the opposite way.

MH: A couple of years ago you presented a video piece—*Judith, du bist ja keine 17 mehr* (Judith, you’re no longer 17)—in the exhibition „Milch vom ultrablauen Strom—Strategien österreichischer Künstler 1960–2000“ shown at the Kunsthalle Krems. Could you very briefly describe what one sees there?

JH: Yes, perhaps I could begin by saying how I staged the piece in the exhibition context. It was very important to me that the video would not be projected into a blackbox—I certainly wanted to avoid a lecture format. Instead, I positioned it very deliberately so that one could walk by it, in passage situation between two spaces. And as a relatively small inconspicuous monitor that hung from the ceiling or rather from a door frame at a slanted angle. It was surrounded by very many pink-red pompoms, that is with the pompoms we know from our childhood,



MH: Die Frage, die ich mir damals dabei gestellt habe, ist jetzt auch die Frage an Dich: Ist das eine Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie, mit der eigenen Identität, mit dem Spannungsfeld der Identität der Frau an sich? Was natürlich sofort einen feministischen Ansatz impliziert.

JH: Spannend ist es für mich, weil es um meine eigene Identität geht, und nur so konnte das Video überhaupt erst entstehen. Ich bin Künstlerin, also impliziert es auch das Frausein – das praktiziere ich bereits seit 38 Jahren. Aber ich möchte meine Arbeiten im größeren gesellschaftlichen Kontext verstanden sehen. Das Interessante ist, dass ich immer noch Reaktionen auf das Video bekomme, bis zum heutigen Tag, obwohl die Ausstellung bereits im Jahr 2000 war, und jetzt haben wir 2008. Und die spannendsten Reaktionen bekomme ich sogar vorwiegend von Männern, die mir sagen, dass sie sich selbst immer wieder in Situationen finden, in denen ihnen mein Videoloop in Erinnerung kommt. Was für sie so ein eigenes Erwachen oder Aufmerksamwerden ist – hei! –, oder so ein „Hallo, stopp, da muss ich jetzt was tun“. Und das ist doch großartig, wenn eine künstlerische Arbeit so bewegen kann. Das bestätigt mich, dass diese Videoarbeit über die Geschlechter-Konventionen hinausgeht, und das ist mir wichtig.

MH: Die Frage, die für mich noch dahinter steht, ist: Besetzt Du mit derartigen Arbeiten grundsätzlich relevante Themen der weiblichen Identität in unserer Gesellschaft, oder sind die Themen bei Dir immer sehr stark mit biografischen Momenten, mit eigenen Erfahrungen verknüpft?

JH: Für mich ist es beides. Der Ausgangspunkt ist meine persönliche Erfahrung, aus der heraus ich die Notwendigkeit verspüre zu agieren. Ich glaube an eine authentische Erzählform, die den Kontext automatisch erweitert, weil sie Persönliches zeigt und Gefühle bei den BetrachterInnen aufspürt und freisetzt. Um was es mir im Wesentlichen geht, ist die Loslösung aus starren Begrifflichkeiten, Einschränkungen, Regeln und Normierungen. Das gilt für jede Generation und ist auch gar nicht geschlechtsspezifisch gemeint. Zum Beispiel Rosa: Das kleine

but in enlarged form and detached from a woolen cap. I myself could be seen on the screen, performing and singing: “Judith, you’re no longer 17” and while I was singing I held a wool pompom, an oversized one, which I tossed—is that how one describes it—like a lasso without letting go of it. Always with this circular movement which was really quite tiring. And at the same time I kept reciting the tune: “Judith, you’re no longer 17”, sometimes more aggressive, sometimes almost exhausted, then again more energetically—so long until I finally really lost the wool pompom.



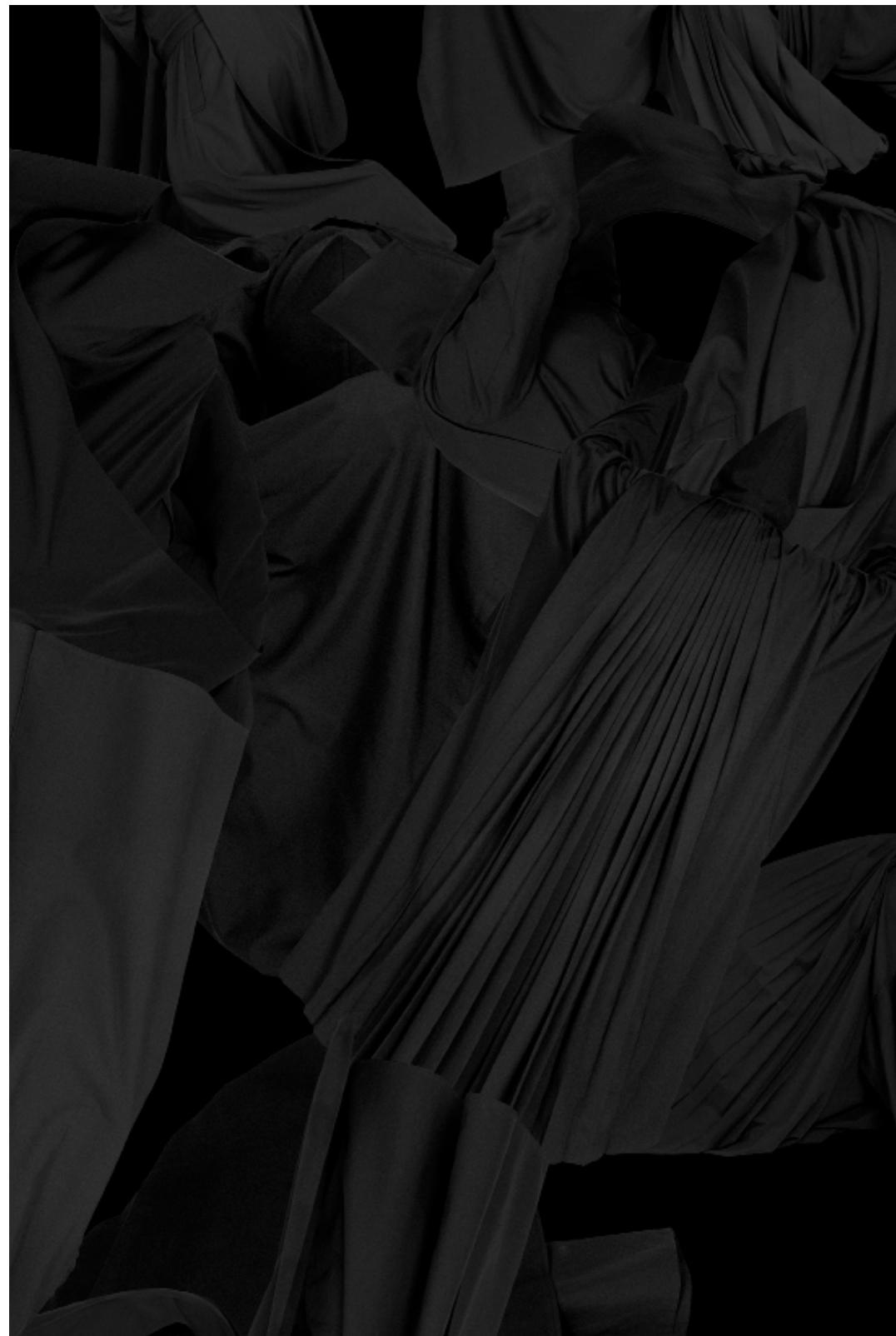
Judith, du bist ja keine 17 mehr (Judith, you're no longer 17) 1999
p.61

Nexus Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008
Festival Feldkirch/Austria, 2001
Festival Sigharting/Austria, 2001
Kunsthalle Krems/Austria, 2000

MH: The question I asked myself then is also a question I put to you. Is this a preoccupation with your own biography, your own identity, with the tension inherent in a woman's identity? Which of course immediately implies a feminist approach.

JH: It's fascinating for me because it has to do with my own identity and it's only this way that the video could evolve. I am a woman artist, so that also implies being a woman—I've been practicing this already for 38 years. But I would like to see my works be understood in a broader social context. The interesting thing is that I still get reactions to the video, to this very day, even though the exhibition was in 2000,

page 29
overall #1, 2006
C-print, 120 x 180 cm



Mädchen darf oder soll nur Rosa tragen, und dann plötzlich nicht mehr. Dazu gibt's in regelmäßigen Abständen ein kurzes Hoch, wenn Rosa für eine Saison in Mode ist. Altrosa darf man dann als Seniorin wieder tragen. Dazwischen ist eine lange Pause, in der Rosa nur peinlich oder unmöglich aussieht. Aber das resultiert eigentlich nur aus diesen katastrophalen Festschreibungen und Regeln, die uns ständig umgeben. Mit meinen Videoperformances oder generell mit meiner künstlerischen Arbeit möchte ich dazu einladen, sich auch mal nach links oder rechts zu bewegen, sich loszulösen von diesen Fremdbestimmungen, also von dem, was erwartet wird.

MH: Deine Arbeiten empfinde ich immer als eine Reflexion der Gesellschaft im Umgang mit der Frau, auch in der Geschichte und in der Kunst. Als zweiter, wesentlicher Aspekt erscheint mir, dass Du Deine eigene biografische Erfahrung, Deine Identität auch in anderen kulturellen Kontexten spiegelst. Du hattest immer wieder längere Auslandsaufenthalte oder Stipendien, ob in Amerika, in Italien oder in den Niederlanden. Inwieweit ist das für dich ein wichtiges Moment in der Werkkonzeption?

JH: Wie schon erwähnt, fürchte ich nichts mehr als den Stillstand oder mich selbst zu kopieren, sowohl in meinem künstlerischen Ausdruck und in meiner Herangehensweise als auch in den Gedanken. Ich will nicht, dass der Radius zu klein gespannt wird und ich mich nur noch wiederhole. Deshalb brauche ich die Herausforderungen und immer wieder einen Ortswechsel, um in die verschiedenen Kulturen einzutauchen, eine andere Form des Alltagslebens wahrzunehmen, mitten drin zu sein, zu leben, zu reflektieren. Ich will überrascht werden von meiner Umgebung, von und in meiner Arbeit.

MH: Haben diese Auslandsaufenthalte auch einen Einfluss gehabt auf die Werkform von bestimmten Projekten? Gab es bestimmte Impulse im Medienbereich, oder ist eine latente Projektskizze in Deinem Kopf, wenn du so eine Reise antrittst?

JH: Ich weiß, dass ich am jeweiligen Ort sofort in dessen Atmosphäre eintauchen werde und die Anregungen sozusagen fast im Vorbeigehen mitnehmen kann. Die Selbstverständlichkeit des Tuns

and now it's 2008. And the most exciting reactions come mainly from men who tell me that they keep finding themselves in situations in which they recall my videoloop. Which for them is a sort of awakening or a process of becoming aware—heh there!—or a sort of “heh, stop! I've gotta do something now.” And that's really great if an artwork can have such an effect. That confirms for me that this video piece goes beyond gender conventions and that's important for me.

MH: The question that's still behind this is: do you associate your works with fundamentally relevant issues of female identity or are these issues always linked in your work with biographical aspects, with your own experiences?

JH: For me, it's both. I proceed from my personal experience, from which I feel the necessity to act. I believe in an authentic narrative form that automatically widens the context because it shows something personal and locates and triggers feelings in the viewers. And for me it's largely about breaking out of rigid conceptualities, limitations, rules and norms. This is true for each generation and it is also not meant in a gender-specific sense. For instance, pink: the little girl is allowed or expected to wear only pink but then suddenly this is no longer true. At regular intervals there is a brief high, when pink is in style for one season. As an old lady you can wear antique pink or old rose again. In between there's a long pause in which pink looks either embarrassing or impossible. But that's only a result of these catastrophic fixed ascriptions and rules that are all around us. With my video performances or with my art work in general I would like to encourage people for once to veer to the left or to the right, to let go of these outside ascriptions, that is, from what is expected of them.

MH: I always see your works as a reflection of society in dealing with women, also in history and in art. As a second, crucial aspect it seems to me that you reflect your own personal experience,



32 ist entscheidend. Der Fokus auf Beiläufiges und Gewöhnliches. Alltagssituationen sind die Basis meiner künstlerischen Praxis. Die äußeren Umstände, die oft sehr turbulent sind, mit den inneren Anstrengungen in Kombination zu bringen, daraus entsteht das Werk. Zum Beispiel New York: da bin ich hingekommen mit meinen Fotoserien im Kopf, die ich davor gemacht hatte – *mexicoish, balance of mind, overall* –, wo mir ganz wichtig war, die Schwerkraft aufzuheben, kein oben und unten mehr, weder in der Bildkomposition noch im künstlerischen Werk. Und in New York, das ich ja vorher auch schon kannte, war ich dann umgeben von massivster Vertikalität, einem eindeutigen Streben von unten nach oben. Diese Vertikalität drängt sich auf. Es gibt kein Entrinnen oder Entkommen. Und für mich wär's dann sehr künstlich oder krampfhaft gewesen, der Schwerkraftidee nachzuhängen.



Balcony Session Constructed 2007
p. 99

Nexus Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008
Galerie Mario Mauroner Contemporary Art Vienna, 2007

MH: Wir haben vorhin über einige Begriffe gesprochen: Rosa, Judith, Körper. Ich möchte zusätzlich noch den Aspekt der Oberfläche einbringen, Oberfläche als Materialität. Aber auch als grundsätzliches Thema, in spezieller Verbindung mit den Aspekten Kleidung, Ornament und Muster. Und ist nicht auch Deine eigene Haut, genauso wie die Kleidung, eine ganz speziell in der künstlerischen Arbeit aufgesuchte Oberfläche?

JH: Die Oberfläche, dieses Haptische, das Angreifen von Materialien, um Dinge daraus zu

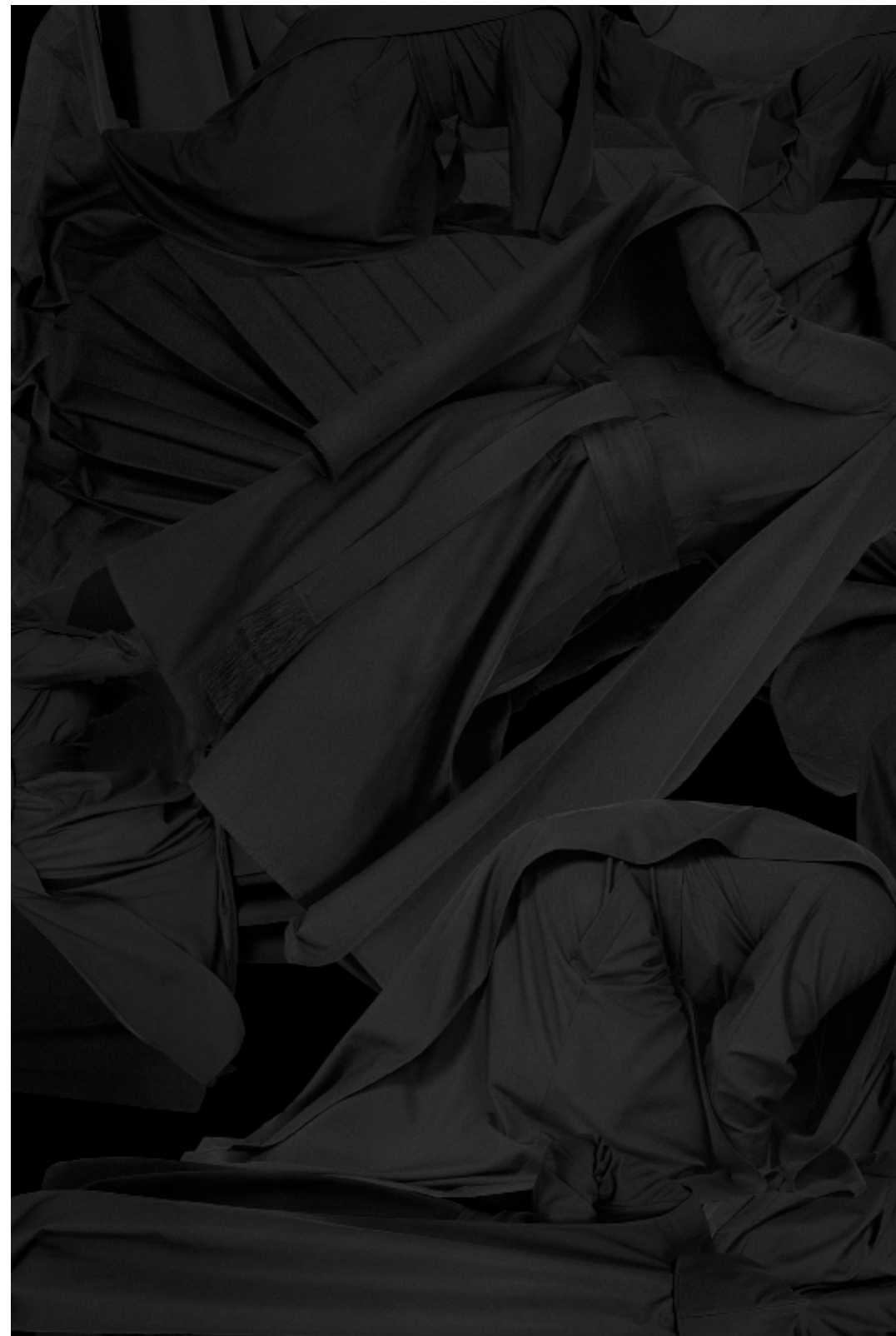
your identity in other cultural contexts as well. You have had several longer stays abroad or study grants, be it in America, in Italy or the Netherlands. To what extent does this figure in the conception of your art?

JH: As I already mentioned, there is nothing I fear more than standing still or copying myself both in my own artistic expression and in my approach and my thoughts. I don't want my radius to be too small and to only repeat myself. For this reason I need challenges and to move to different places to immerse myself in different cultures, to perceive a different form of everyday life, to be right in the middle of things, to live, to reflect. I want to be surprised by my surroundings, by and in my work.

MH: Have these stays abroad also had an influence on your work in certain projects? Were there certain impulses in the media, or is there a latent project sketch in your mind when you embark upon such a journey?

JH: I know that on arriving at a given location I will immediately become immersed in the local atmosphere and will pick up the inspirations almost in passing. It is decisive for what I do to be natural. Focusing on incidental and ordinary things. Everyday situations are the basis of my artistic practice. The outside circumstances that are often very turbulent must be combined with inner efforts and out of this a work evolves. New York, for instance. I got there with the photo series in my head, the ones I had made before—*mexicoish, balance of mind, overall*—where it was very important to me to suspend gravity, no more up and down, neither in the composition of a picture nor in my artistic work. And in New York, which I knew from previous visits, I was surrounded by massive verticality, a marked movement upwards from the ground. This verticality is imposing. There is no escape, no evading it. And for me it would have been very artificial or frantic to stick to the idea of gravity.

page 33
overall #3, 2006
C-print, 120 x 180 cm



kreieren, hat für mich eine extreme Faszination. Ich muss sehr oft bei anderen Leuten, die außergewöhnliche Materialien tragen, hingreifen, sie angreifen, um sie haptisch spüren zu können. Das setzt bei mir einen Kreativitätsprozess in Gang, und daraus entsteht wiederum die Notwendigkeit, etwas zu tun. Auf meine eigene Haut bezogen, sehe ich das nicht so. Die ist für mich Status quo.

MH: Die Kleidungsstücke werden von Dir ja auch oft aus ganz speziellen Mustern geschneidert. So ist auch die Serie *overall* entstanden. Der Overall tritt bei Dir in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen auf. Es gibt eine Arbeit, wo Du selbst beginnst, Holz zu spalten, und Dich dann mit der zunehmenden Anstrengung entkleidest. Ich sehe das so, dass diese Kleidung einen Prozess in Deiner Arbeit begleitet hat, bei dem es immer mehr und mehr zu einer Autonomisierung der Kleidung gekommen ist. Kannst Du diesen Weg kurz beschreiben?



Schau dir das an Judith (Look at that Judith) 2003
p.83

Kapelle Schloss Ulmerfeld/Austria, 2003

JH: Gerade die Overalls in der Serie *balance of mind* und *mexicoish* sind ein sehr gutes Beispiel. Der Prozess hat seinen Ausgangspunkt in meinem ehemaligen Atelier in der Glockengasse genommen. Aus einer Notwendigkeit heraus wollte ich eine wärmende Kleidung, ein wärmendes Objekt kreieren, das ich während meines Arbeitens flott anziehen kann und das mir die beste Bewegungsfreiheit gibt. So bin ich zu diesem Ganzkörperanzug gekommen, indem ich mir eine Decke, deren Leuchtkraft

MH: We already spoke about several notions: pink, Judith, body. I would also like to add the aspect of the surface. Surface as materiality. But also as a basic theme, in special connection with the aspects of clothing, ornament and pattern. And isn't your own skin just like clothing a surface that is sought especially in artistic work?



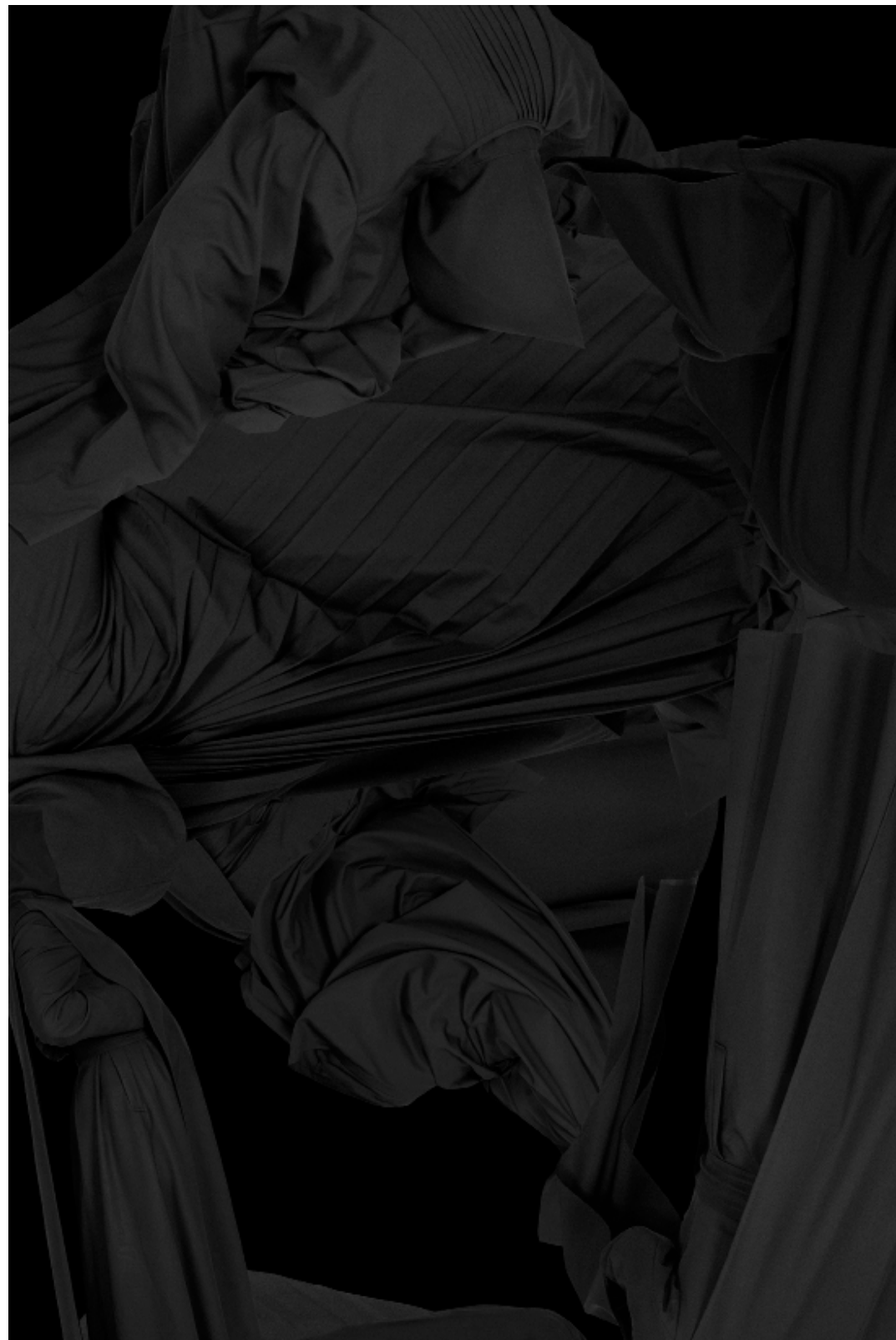
balance of mind 2003
p. 15

Schloss Ulmerfeld/Austria, 2003
Ega lounge Vienna, 2003

JH: The surface, this haptic thing, touching materials to create things out of this, exerts an extreme fascination on me. Very often I have to touch other people who wear extraordinary fabrics, to feel them, to be able to perceive them in a haptic way. This triggers a creative process in me and out of this in turn comes the necessity to do something. Related to my own skin, I don't see it like that. For me it is a status quo.

MH: The clothing is often designed by you out of very special patterns. This is also how the *overall* series evolved. The overall in your work appears in very different contexts. There is one work in which you yourself begin to chop wood and then you proceed to strip with ever greater exertion. I see that this clothing accompanied a process in your work, one in which your clothing became ever more autonomous. Could you briefly describe this path?

page 35
overall #4, 2006
C-print, 120 x 180 cm





Tanzlesson (Dancing lesson) 2004
p.33

Künstlerhaus/Karlsplatz-Passage Vienna, 2004
IG bildende Kunst Vienna, 2004

und Farbtintensität mich schon länger begeisterte, vor den Körper gehalten und begonnen habe, in Etappen zu schneiden und nähen – völlig ohne Schnittvorlage, direkt nach den Bedürfnissen meines Körpers und meiner Bewegungsfreiheit. Aus diesem Prozess haben sich verschiedene Phasen herausgebildet. In einem Zitat von Oskar Schlemmer habe ich eine sehr schöne Anregung gefunden: „Die Verwandlung des menschlichen Körpers erfolgt durch das Kostüm.“ Bewegt man sich unterschiedlich, performt man unterschiedlich? Wie fühlt man sich in einem entkoppelten Kleidungsstück wie diesem sehr farbintensiven, groß gemusterten floralen Overall? In der zweiten oder dritten Phase habe ich Overalls – inzwischen um die 20 oder 25 Stück – in verschiedenen Ausstellungen den BetrachterInnen angeboten. Sie konnten reinschlüpfen, vor laufender Kamera selbst performen und sich in einem Monitor dabei zusehen. Schafft das Verwandlungen, die man sich sonst, im schwarzen Kostüm oder der klassischen Kleidung, nicht traut? Mich hat dabei interessiert, ob das Kostüm den menschlichen Körper stimulieren kann, sich zu verändern. Und außerdem, ob der Raum die Performance bestimmt oder ob die Performance selbst den Raum kreieren kann. Dann habe ich mit verschiedenen Projekten im öffentlichen Raum zu experimentieren begonnen. Unter anderem entstand das Projekt *Tanzlesson* am Karlsplatz in der Künstlerhauspassage, wo ganz klar der Raum, eine Vertiefung, den Aneignungsprozess

JH: The overalls in the *balance of mind* and *mexicoish* series are a very good example. The process began in my former studio on Glockengasse. Out of necessity I wanted to create warm clothes, a warming piece that I could quickly put on while working, something that would provide me the most freedom of movement. This is how I ended up with this bodysuit. In various stages I began cutting and sewing a blanket whose intense and radiant color had fascinated me for the longest time so that it responded directly my body's needs and my freedom of movement. Various phases emerged in this process. I found some very nice inspiration in a quote of Oskar Schlemmer: "The transformation of the human body takes place by way of the costume." Does one move differently, perform differently? How does one feel in a detached piece of clothing like this color-intensive, largely patterned floral overall? In the second or third phase I presented the overalls—in the meantime there were about 20 or 25—to the public in various exhibitions. They could slip into them, perform themselves in front of a filming camera and observe themselves in action on the monitor. Does this create transformations that one would otherwise not dare to attempt in a black suit or wearing conventional clothing? I was interested in seeing whether the costume could stimulate the human body to change. And also whether the space influences the performance or whether the performance can create the space itself. Then I began experimenting with various projects in public space. One project that resulted was the *Tanzlesson* project at Karlsplatz in the Künstlerhaus passage where the space, the pit influences the process of appropriation. There is a completely different sequence of movements than when you detach the performance, that is remove it from the surroundings. And so I worked my way towards the *balance of mind* series where the human body, the performance itself, determines the space. And that's how this large-format photo series emerged.

page 37
overall #1 – #4,
Galerie Fotohof Salzburg, 2007
Exhibition view



bestimmt. Es kommt zu einem ganz anderen Bewegungsablauf, als wenn die Performance entkoppelt, also von der Umgebung freigestellt wird. Und so habe ich mich der *balance of mind*-Serie genähert, wo dann wirklich der menschliche Körper, die Performance selbst, den Raum bestimmt. So ist diese vollflächige großformatige Fotoserie entstanden.

MH: Führte die Kleidung letztlich auch zu einer Form der Entkoppelung von einer bestimmten Inszenierung einerseits und Deinem Körper andererseits?

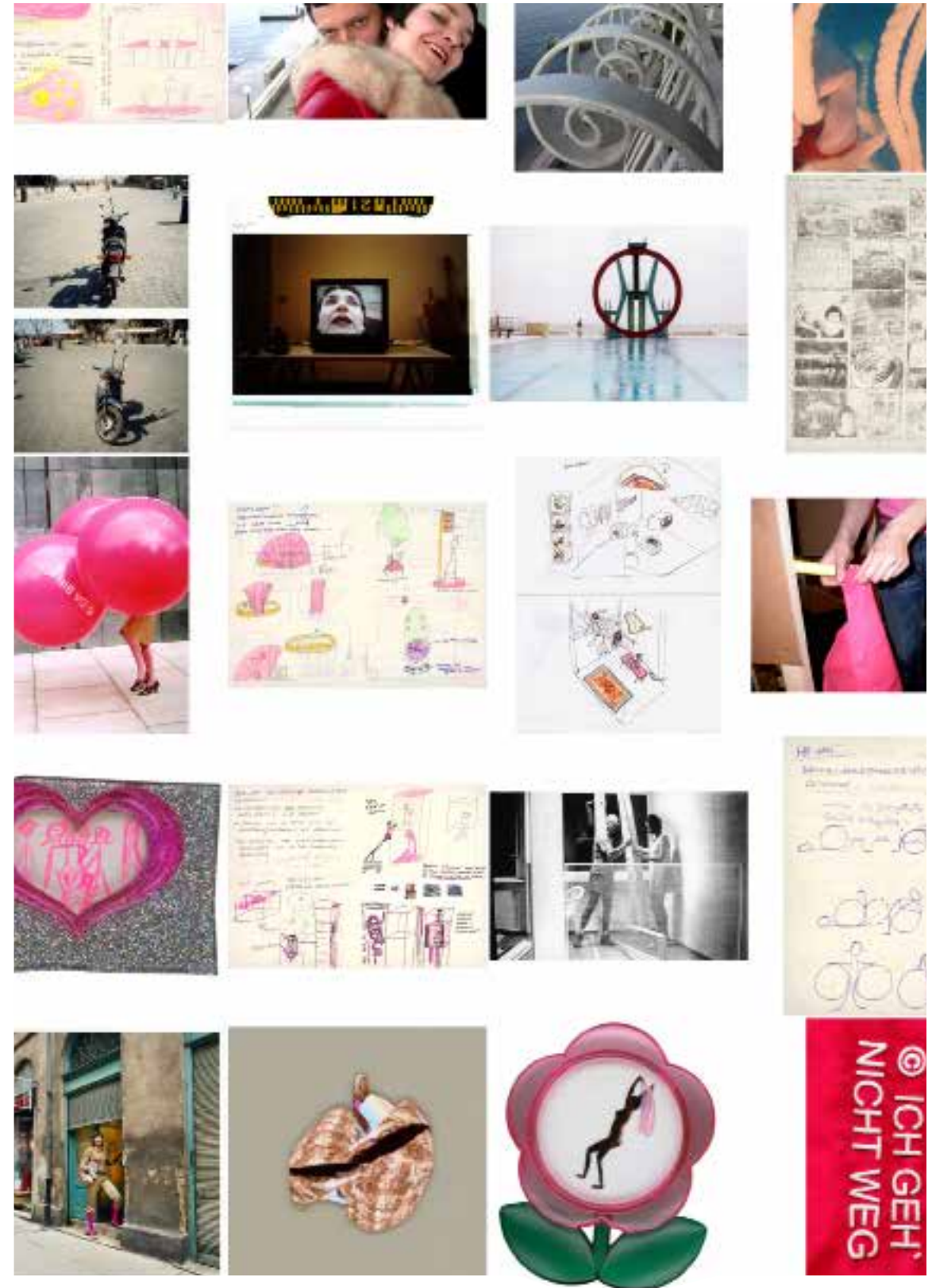
JH: Bei der *balance of mind*-Serie oder auch bei der *overall*-Serie ist das klar visualisiert. Meine erste Performance machte ich in Amsterdam, 1994. Damals war für mich ganz wichtig, ein Kostüm zu tragen, um mich mit diesem Kostüm und auch mit einer sehr markanten, riesigen Brille meiner eigenen Identität zu entkoppeln, also einen eigenständigen Charakter zu kreieren. Durch diese optische Veränderung war es mir dann möglich, eine Performance durchzuführen, die ich sonst nicht geschafft hätte. Tom, mein damaliger Partner, hatte ein *Piss & Go*-Projekt entwickelt, für das ich eine Performance machen sollte – als Anleitungsvideo, das mit dem Produkt auf den Markt kommen sollte. Der Hintergrund war, dass es im Zentrum von Amsterdam sehr viele Pissoirs gab, die aber nur Männern zur Verfügung standen. Toms Intention war ein Produkt zu kreieren, das den Frauen endlich die Gleichstellung in dieser Angelegenheit ermöglichte. So ist *Piss & Go* entstanden. Für das Video bauten wir ein Set in unserem Atelier, das zugleich die Wohnung war, und ich musste quasi in der eigenen Wohnung, im Wohn-Schlaf-Allesraum, vor laufender Kamera das Pissen vorführen. Und das war erst eine Qual. Ich hatte schon literweise Wasser getrunken, später auch noch Wein. Aber es stellten sich zunächst automatisch Verdrängungs- oder Zurückhalte-mechanismen ein. Das Kostüm, ein gelber Zweiteiler und die Brille, ermöglichten es mir, diese Performance durchzuführen. Und dann konnte ich fast nicht mehr aufhören, was sich für das Video und die ursprüngliche Intention sehr ablenkend auswirkte. Damals war die Kleidung ganz wesentlich, um einen eigenständigen,

MH: Did the clothing also result in your moving away from a certain mise-en-scène on the one hand and your body on the other?



Amsterdam, 1994

JH: In the *balance of mind* series or also in the *overall* series this is clearly visualized. I did my first performance in Amsterdam in 1994. At that time it was really important for me to wear a costume, to detach myself from my own identity with this costume and also with very striking, enormous glasses, to create a separate character. With this optical change it was possible for me to do a performance that I wouldn't have been able to do otherwise. Tom, my partner at the time, had developed a *Piss & Go* project for which I was supposed to do a performance—as an instructional video which was supposed to be launched on the market with the product. The background was that in the center of Amsterdam there were very many pissoirs but these were only accessible to men. Tom's intention was to create a project that would finally give women some equality in the matter. So *Piss & Go* emerged. For the video we constructed a set in our living/sleeping/everything space that was also our apartment and I had to perform by pissing in front of the filming camera. And this was a real ordeal. I had already drunk liters of water, later also wine. But at first there were mechanisms that automatically made me suppress or hold back. The costume, a yellow two-piece outfit



von mir losgelösten Charakter zu entwickeln. Das hat sich dann über die Jahre völlig gelöst. In meinen späteren Videos setze ich meine Kleidung nicht mehr ein, um eine von mir distanzierte Persönlichkeit zu entwickeln, sondern mehr und mehr, um ich selber zu sein. Meine aktuellste Arbeit mit dem Titel *Adieu* zeigt das einmal mehr. Parallel dazu habe ich mit den Fotoserien einen neuen Zugang entwickelt. Hier geht es mir darum, mit dem Körper ein raumauflösendes Moment zu visualisieren.

MH: War die Serie *balance of mind* auch eine Voraussetzung, um bei Deinem letzten Projekt im Stift Admont Deine spezielle Aufmerksamkeit auf die Kutten der Benediktiner zu lenken?

JH: Nach dieser sehr langen, ausschließlich farbintensiven, großgemusterten Phase war es für mich spannend, einen Versuch in einem farbreduzierten Raum zu starten. Zu sehen, ob das überhaupt möglich war und was das an Entwicklungs- oder Ausdruckspotenzial mit sich brachte. Schön war, dass ich als Artist in Residence nach Admont eingeladen wurde. Für mich war es eine Herausforderung, mit den Benediktinerinnen in einem farbreduzierten Raum Experimente zu machen. Ich war noch nie so nervös wie bei diesem Vorhaben. Entscheidend war für mich, den Mönchen kein Kostüm überzuhängen. Stattdessen habe ich für sie in ihrer vertrauten, alltäglichen Situation und in ihren Alltagskuten eine spezielle Choreografie entwickelt, die in Admont performt und fotografiert wurde. Daraus habe ich anschließend die Fotoserie *overall* entwickelt.

MH: Ist es denn die erste Arbeit, bei der Du auf andere Referenzen reagiert hast? Ich glaube, die vorherigen Arbeiten bezogen sich immer ganz stark auf das eigene Ich.

JH: Ja, zum Großteil. Die *mexicoish*-Serie war die Zwischenphase zwischen *balance of mind*, wo ich selbst die Protagonistin war, und *overall*, wo Mönche den performativen Prozess durchgeführt haben. In der *mexicoish*-Serie waren es zwei Erwachsene und zwei Kinder, mit denen ich Körperkonstellationen im realen Raum inszeniert habe. Mein Arbeitstitel hieß „Bewegungsalphabeth“. Für mich ist es keine Bedingung, dass sich nur aus meiner eigenen Präsenz

and the glasses, enabled me to do the performance. And then I almost couldn't stop anymore which had a very distracting effect on the video and the original intention. At the time the clothing was really important to develop a separate character that was completely unrelated to me. But over the years this has changed. In my later videos I no longer use my clothing to develop a person detached from myself but increasingly to be myself. My most recent piece with the title *Adieu* shows this once again. Parallel to this I developed a new approach in my photo series. Here I am interested in visualizing the body as an aspect related to the dissolution of space.

MH: Was the *balance of mind* series also necessary to direct your attention especially to the gowns worn by the Benedictine monks in your last project at the Admont Monastery?

JH: Yes, after this very long phase in which I focused exclusively on intense colors and large patterns, it was interesting for me to try working in a space with little color. To see whether that was even possible and what potential in development and expression it held. It was nice that I had been invited to Admont as an artist-in-residence. For me it was a challenge to experiment with the Benedictine monks in a color-reduced space. I have never been as nervous as in this project. For me it was crucial to not add a costume to the monks. Instead I developed a special choreography in line with their familiar, everyday situation and their everyday gowns and this was performed and photographed in Admont. Out of this I finally developed the *overall* series of photographs.

MH: Is this the first piece in which you reacted to different references? I think your earlier works always referred strongly to yourself.

JH: Yes, for the most part. The *mexicoish* series marked the interim phase between *balance of mind* where I myself was the actor and *overall* where the monks performed. In the *mexicoish* series there were

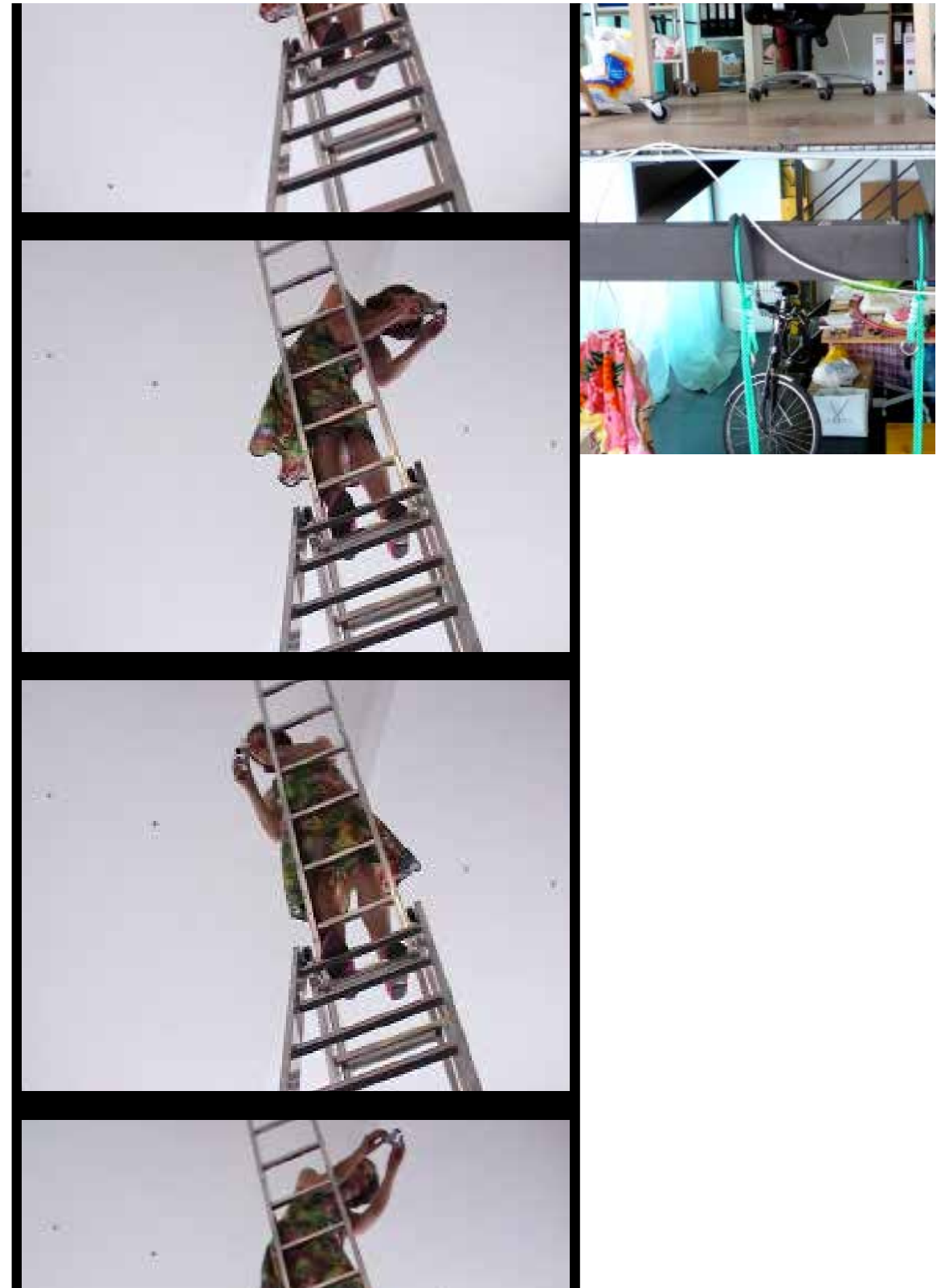
page 41

Adieu 2008

Video, color, 3:30 min in loop

Nexus Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008

Mixed media installation



heraus eine künstlerische Arbeit entwickeln lässt. Ich will mir die Freiheit geben, das auch entkoppelt von meinem persönlichen Auftritt zu tun. Der Ausgangspunkt ist allerdings immer sehr persönlich oder ein besonderes Interesse, das ich verfolge, so wie ich verschiedene Medien oder Materialien verwende und teilweise mit verschiedenen Leuten arbeite, um eine spezifische Ausdrucksform zu kreieren.

MH: Ich möchte noch einmal auf diesen Aspekt des Großformatigen, Stofflichen, die großformatigen Muster zurückkommen. In Österreich gibt es eine Tradition, gerade in der Kunstgeschichte, nach der das Ornament ein „Verbrechen“ ist. Spielt die Identität als österreichische Künstlerin auch in der Werkkonzeption eine Rolle?

JH: Vordergründig nicht, aber ich glaube, sie ist ein Bestandteil. Ein Bestandteil, der sich für mich vermutlich während meiner Zeit in Amsterdam entwickelt hat. Das war für mich eine wesentliche Zeit, die authentische künstlerische Erzählform zu entwickeln. Ich glaube, dass sich in Österreich – ohne das verallgemeinern zu wollen – sehr viele mit einem klar überschaubaren, abgesteckten Mittelmaß begnügen. Das hat seine volle Berechtigung, ist für mich aber zu lähmend. Ich glaube, das Ornamentverbot von Adolf Loos ist da nicht so relevant, sondern viel mehr die eigene Feigheit, das Nicht-auffallen-Wollen, das mangelnde Selbstbewusstsein. Deshalb war die Zeit in Amsterdam für mich so prägend und entscheidend. Ich habe erfahren, dass man dort völlig anders umgeht mit Mustern, Materialien, Objekten, Gegenständen. Man erlaubt sich wirklich aus dem Vollen zu schöpfen. Die Holländerinnen und Holländer haben viel mehr Mut zum Risiko und ein viel größeres Selbstbewusstsein. Seit damals trage ich Schuhe mit Absätzen, und ich liebe sie. Eine bleibende Erinnerung oder ein Satz, der mich immer wieder antreibt, ist: Das Experiment zählt, und jede Erfahrung, selbst wenn sie im Moment total negativ erscheint, ist eine Bereicherung. So sehe ich das auch bei Mustern und Farben: Mut zu haben, gewohnte Limits zu überwinden.

two adults and two children with whom I staged body constellations in real space. My working title was “Bewegungsalphabeth” (Movement Alphabeth). For me it is not imperative that an artistic work can only be developed out of my own presence. I want to give myself the freedom to do that independent of my personal appearance. The starting point is, however, always a very personal one or related to a personal interest that I pursue, just as I work with different media or materials and also with different people to create a specific form of expression.

MH: I would like to get back to this one aspect, namely the large formats, the material quality, the large-format patterns. In Austria there is the tradition, in art history in particular, where the ornament is seen as a “crime”. Does your identity as an Austrian artist also play a role in your conception of art?



balance of mind 2004
p. 15

- Nexus Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008
- Künstlerhaus Vienna, 2006
- Museum für Gegenwartskunst Benediktinerstift Admont, 2006
- Museum der Moderne Salzburg, 2005
- art matters Munich, 2005
- Fotogalerie Vienna, 2004/05

JH: Not primarily, but I do think it is an element. An element that probably evolved for me during my stay in Amsterdam. This was a crucial period for me—to develop an authentic artistic form of narration. I would say that in Austria—without wanting to generalize—a great many people rest content with a



Kontaktsheets

Aufzeichnungssystem: Nikon Coolpix 4500, Panasonic Lumix DMC-LX2, Epson Perfection 1640 SU. Aufzeichnungszeitraum: 2002 bis 2008 – fragmentarisch.

Ich mache Interviews nur mehr nachmittags – am besten in Kombination mit einem Stück Torte. Die darf nicht trocken sein. Es gibt ja fantastische Kombinationen und Schichtungen. Marzipan liebe ich sehr.

Agnes Martin sagte: „Some people live by inspiration. I have to sit down, empty my brain and wait for inspiration. Once I had to wait three years.“ Eine interessante Anregung, aber für mich gilt das Gegenteil: Ich kann nicht auf Inspiration warten, ich muss in Bewegung sein.

Also Materialsammlungen: Notizen, Skizzen, Zeichnungen, Ausstellungen, Modelle, Performances, Notwendigkeiten ... Ich, wir, Tom, andere. Venedigs Luster, New Yorks Wolkenkratzer, das Unfallmoped ... Zusammenhängendes und Kontinuierliches genauso wie Unvorhersehbares ...

Eine Ordnung, weil meine Handschrift, aber keine Abfolge – der Computer sortiert automatisch. Manchmal eine chronologische Reihung, wenn die vom System zugeteilte Nummerierung verarbeitet wird ...

Übereinstimmungen: Pinke Beine, pinke Balone, pinke Blumen, pinke Röcke; dann schwarze Mönche, gelbe Schuhe ... ein simultanes Sprechen über Farben, Muster, Räume, Licht. Dazwischen eigenartige Begegnungen: die rosa Blasen am Körper treffen sich mit den rosa Blasen im Auto ...

In den Kontaktsheets steckt meine Arbeitsweise, mein Leben. Sie entstehen im Vorbeigehen. Warum ich nicht stehen bleiben will? Stehenbleiben ist so eine Sache. Wenn es um Reflexion geht, dann natürlich. Aber dazu muss ich mich nicht hinsetzen. Stehenbleiben ist gegen die Bewegung, engt ein, lässt mich nicht experimentieren. Ich liebe Experimente: das Kombinieren, Transformieren, Schichten – jetzt bin ich wieder beim Tortenstück.

clearly delineated, defined mediocrity. That is completely legitimate, but for me it is too paralyzing. I think that Adolf Loos' ban on the ornament is not so relevant here. It has much more to do with one's cowardice, not wanting to attract attention, the lack of self-consciousness. For that reason my time in Amsterdam left such a mark on me, was so decisive. I learned that people there dealt much differently with patterns, materials, objects, things. There you really allow yourself to use all resources at your disposal. The Dutch have a lot more courage to take risks and a much greater self-awareness. Since then I have been wearing high-heeled shoes, and I love them. A lasting memory or a sentence that keeps stimulating me is: Experiment is what counts, even if it seems to be completely negative at the moment, and every experience is enriching. For me this also applies to patterns and colors: to have courage, to transcend familiar boundaries.

Contact sheets

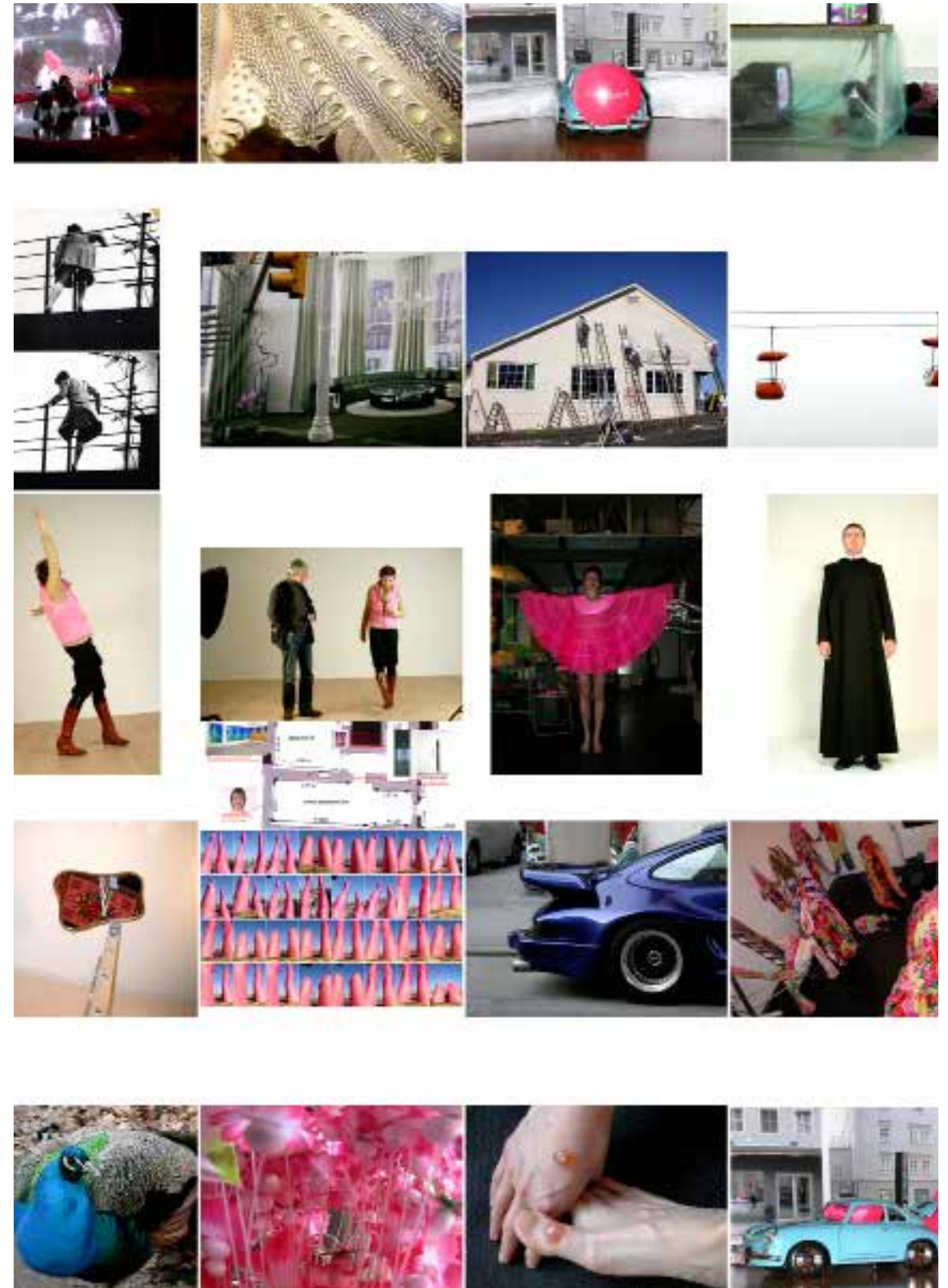
Documentation system: Nikon Coolpix 4500, Panasonic Lumix DMC-LX2, Epson Perfection 1640 SU. Documentation period: 2002 to 2008—fragmentary.

Now I only do interviews in the afternoons—preferably with a piece of cake. It should not be dry. There are these fantastic combinations and layers. Marzipan is something I really like.

Agnes Martin said: “Some people live by inspiration. I have to sit down, empty my brain and wait for inspiration. Once I had to wait three years.” An interesting idea, but for me the opposite is true. I cannot wait for inspiration. I have to keep moving.

So collections of material: notes, sketches, drawings, exhibitions, models, performances, necessities ... I, we, Tom, others. Venetian chandeliers, New York skyscrapers, the accident scooter ... things that are coherent and continuous but also things that are unpredicted ...

An order because it bears my signature, but no sequence—the computer sorts everything



Judith Huemers Doppelte Faltungen

Katherine Rudolph

Eine Seele kann in ihr selbst nur dasjenige lesen, was in ihr deutlich und erkenntlich vorgestellt und abgebildet wird. Sie kann nicht alles, was in ihr in einander gewickelt und zusammengezogen ist, auf einmal auseinandersetzen, allermaßen dasselbe unendlich fortgeben. (Leibniz, Monadologie, § 62).



overall 2006
p. 29

Nexus Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008
Galerie Mario Mauroner Contemporary Art Vienna, 2008
Austrian Cultural Forum New York, 2007
Museum für Gegenwartskunst Benediktinerstift Admont, 2006
Galerie Fotohof Salzburg, 2006

Judith Huemers Serien performativer Fotoarbeiten mit dem Titel *overall* setzen zwar nicht den Körper der Künstlerin ein, folgen aber doch der Tradition der Körperkunst. Auf den ersten Blick vermitteln diese wunderschönen, schlichten Fotos den Eindruck, als ob Körper bei scheinbar rituellen Handlungen fotografiert wurden, die betreffenden Menschen für die Fotografin aber zunehmend abwesend waren, da sie zur Gänze von den Faltungen ihrer ausladenden Gewänder verhüllt waren. Diese Bilder haben eine dreidimensionale Qualität, es gibt sogar Anklänge an die klassische Skulptur mit ihrem Zelebrieren der menschlichen Gestalt, über die großzügige steinerne Faltungen „drapiert“ sind. Die Oberfläche, in der die Lautlosigkeit des Steins widerzuhallen scheint, widersetzt sich der Suche nach latenter spiritueller Bedeutung, während sie im klassischen Sinne die menschliche Gestalt als ihre natürliche Form annimmt.

automatically. Sometimes there's a chronological order, if the numbering ascribed by the system is maintained ...

Convergences: pink legs, pink balloons, pink flowers, pink skirts; then black monks, yellow shoes ... a simultaneous discourse on colors, patterns, spaces, light. Interspersed with strange encounters: pink blisters on the body meet with pink bubbles in the car ...

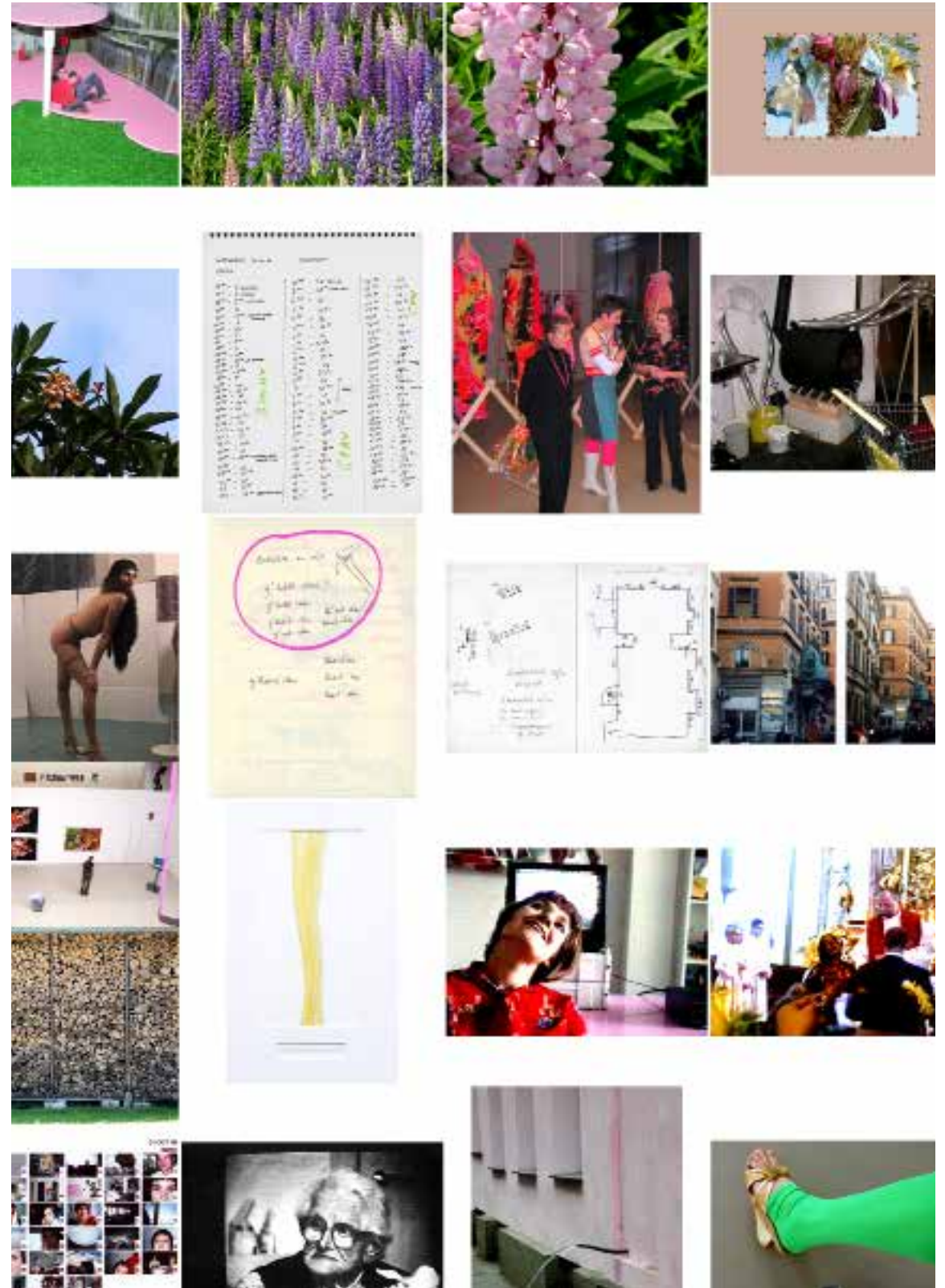
My approach, my life resides in the contact sheets. They are created in passing. Why I don't want to stop? Stopping, halting is a strange thing. If it has to do with reflection, well then okay. But I don't have to sit down. Stopping is against moving, is constricting, doesn't let me experiment. I love to experiment: combining, transforming, layering—that brings me back to the piece of cake.

Judith Huemer's Double Foldings

Katherine Rudolph

A soul can, however, read in itself only what is there represented distinctly. It cannot all at once open up all its folds, because they extend to infinity. (Leibniz, Monadology, § 62).

The series of performative photographic works by Judith Huemer, entitled *overall*, while not deploying the artist's own body are nevertheless consistent with the tradition of body art. At first glance, these beautiful, stark photographs present the impression of bodies in quasi-ritualistic acts that were documented by a photographer for whom the people in question were increasingly absent, for they are entirely hidden in the folds of their enormous robes. These images have a three dimensional quality, contain an echo even of classical sculpture, with its celebration of the human form “draped,” as it were, by generous “stone” folds; the surface, as if in an echo of the muteness of stone, remains resistant to the search for latent spiritual meaning, whereas in the classical sense, it has as its natural form the human shape.



Die hier abgebildeten Benediktinermönche aus Admont, die in diese Gewänder gefaltet und auf diesen Bildern letztendlich entfaltet sind, bilden gewissermaßen ein Körper-Double, das als topologische Figur für diese Faltung der „Außenseite“ bzw. einer „Innenseite“ dient, die in einer Escher'schen Logik der Geraden eine Operation der „Außenseite“ darstellt. Die Arbeit erzeugt also Wirkungen, die ich als schwindelerregend beschreiben würde.

Was diese Bilder schließlich enthüllen, ist größtenteils ein Produkt der Abwesenheit. Es handelt sich nicht um Darstellungen von Gesichtern oder der dazugehörigen Körper, sondern um Eindrücke, Spuren, Reste. Damit kommentieren die Fotos die monotheistische Absage an das Bedürfnis nach Abbildungen, insbesondere nach jenen der menschlichen Gestalt. Durch dieses Bilder-Verbot sollte verhindert werden, dass das Bild als Zeichen, wie zum Beispiel das Bildnis Christi, mit dem damit (eigentlich) Gemeinten – nämlich dem Sohn, dem Vater und dem Heiligen Geist – verwechselt wurde, denn die Gottheit darf nicht dargestellt werden, und schon gar nicht durch Bildnisse realer menschlicher Körper – ungeachtet der Frage der Christusgestalt selbst.

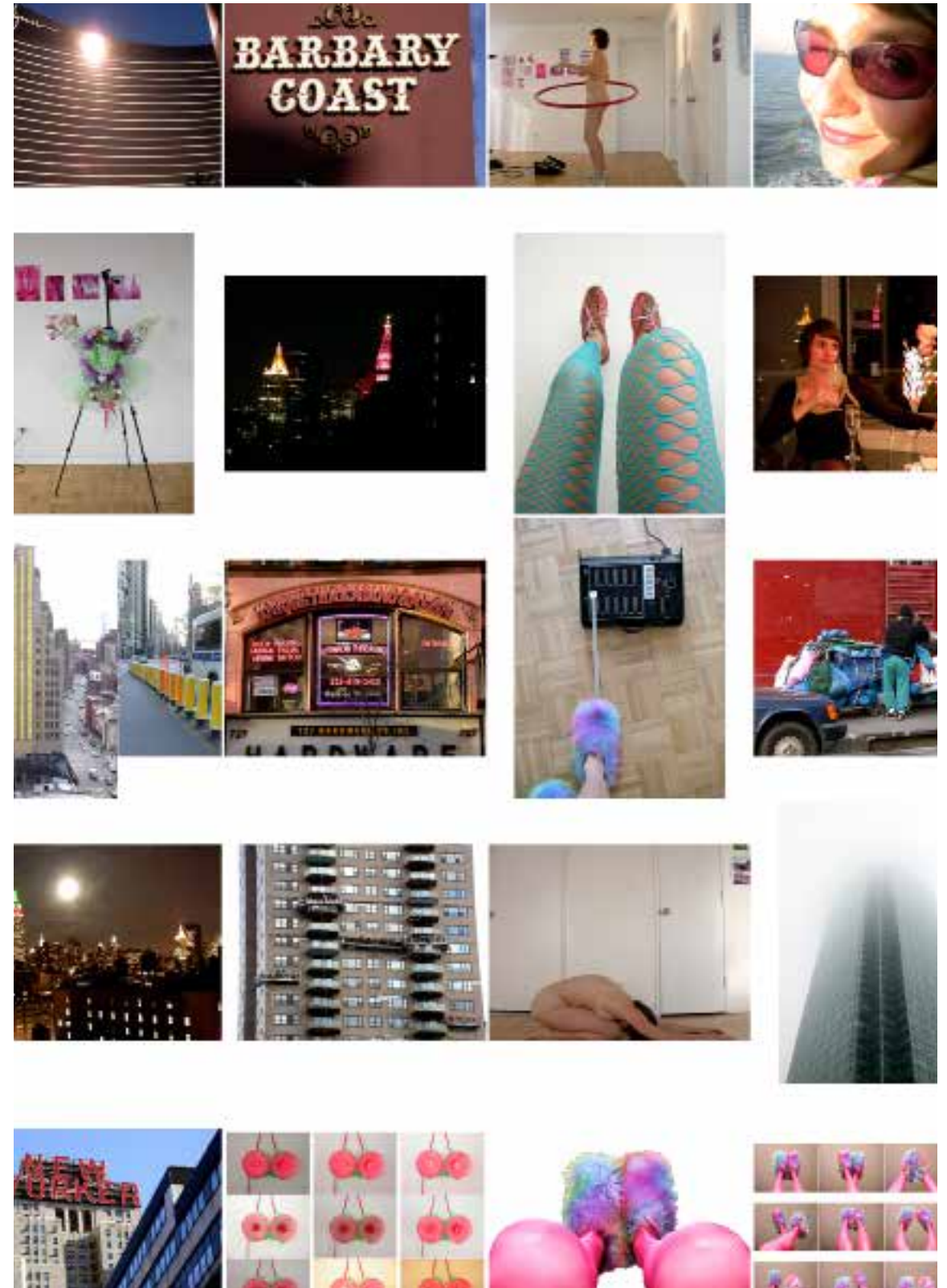
Huemer beschäftigt sich mit einer neuen Art des Porträts. Anstatt uns psychologische Einsichten in die Persönlichkeit des Modells zu liefern, wie dies in traditionellen Porträts üblich ist, stoßen wir auf eine widerspenstige, undurchdringliche Fläche. Sie schafft ein Double für den Körper selbst, um die Auswirkungen der Subjektivität wie auch die sie bestimmenden gesellschaftlichen Prozesse zu untersuchen. Das Körper-Ich lässt sich nicht außerhalb seiner kulturellen Repräsentationen erschließen, die hier paradoxerweise gerade durch die Abwesenheit und nicht über die körperliche Fülle ihre Wirkung entfalten. Tatsächlich verstärkt die verlangsamte Bewegung, die diese „entkörperlichten“ Körper durch ihr scheinbares Schweben in einem Zustand der Schwerelosigkeit vermitteln, den Eindruck unserer Entfremdung von ihnen. Dies hat sowohl mit der konstruierten Natur der Bilder selbst zu tun als auch

The Benedictine monks from Admont folded in these robes and ultimately unfolded in these pictures are thus in a sense simply a body double that functions as a topological figure for the folding of the “outside,” or of an inside which is an operation of the outside in an Escherian logic of the line. The work thus produces effects I would describe as vertiginous.

What these pictures ultimately reveal is largely a product of absence; they are not representations of faces or of their attendant bodies, but impressions, traces, residues. In this, the pictures remark the monotheistic prohibition against craven images, particularly of the human form, lest we confuse the sign-image, say of Christ, and its (true) referent, the son, the father, and the holy spirit, which must remain immune to capture by sensuous representation, much less by an actual body, the question of Christ notwithstanding.

Huemer thus engages in a new type of portraiture. Rather than granting us any psychological insight into the personality of the sitter, as in traditional portraits, we come up against a stubborn, impenetrable surface. She produces a stand-in for the body itself in order to explore the effects of subjectivity as well as the social processes that inform it. The self/body cannot be known outside of its cultural representations, which paradoxically here operate through absence, rather than corporeal plentitude. Indeed, the slowed down motion that these “incorporeal” bodies convey in that they seem to float in zero gravity only reinforces a sense of our alienation from them. This has to do both with the constructed nature of the images themselves, as well as with the fact that there is, strictly speaking, no “right-side-up” in these photographs.

The positions of the monks cohere spatially only by means of a certain suspension of belief or habitus, or of the way we inhabit places and appropriate them by means of touch. Our relationship to architectonics is certainly as much haptic as it is visual,



damit, dass es in diesen Bildern streng genommen kein festgelegtes oben und unten gibt.

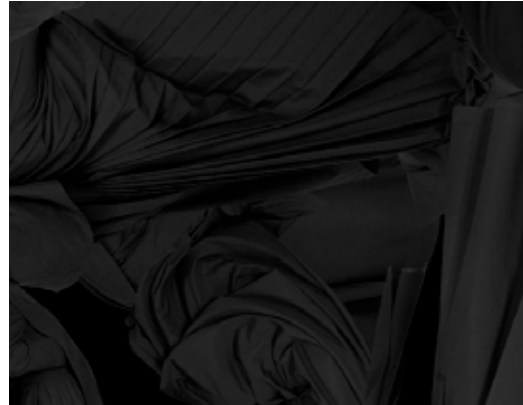
Die Positionen der Mönche ergeben räumlich nur dann einen Sinn, wenn wir unsere Gewohnheiten, unseren Glauben, die Art und Weise, uns in Orte einzuwohnen und uns über die Berührung anzueignen, vorübergehend aussetzen. Unser Zugang zur Architektur ist hier sicher genauso haptisch wie visuell, auch wenn die Mönche sich weder gegenseitig noch den von ihnen eingenommenen „Ort“ berühren.

Der Maßstab spielt in dieser Beziehung sicher eine Rolle. Wenn man die vier Bilder stark reduziert, sodass sie zusammen das visuelle Feld einnehmen, wird ihr konstruierter Charakter ersichtlich. Jede Tafel hat einen Konvergenzpunkt, ein Verbindungsteil mit einer anderen, und so bilden sie ein zusammenhängendes Ganzes. Doch das würde ein ganz anderes Kunstwerk ergeben! Die großformatigen Tafeln (120 cm x 180 cm) sind mehr wie Fenster, die mit unendlichen Faltungen drapiert sind (bzw. diese einrahmen), welche wie Bildausschnitte in einer Computergrafik nach innen verlaufen, um eine „Illusion“ der Tiefe zu schaffen. Der Blick kann nicht umhin, in diese tintenschwarze Tiefe hineingezogen zu werden, die den ganzen Ausschnitt ausfüllt, so als würde es sich um ein verkehrtes, reflektierendes Wasserbecken handeln, dessen Wellen sich mit geradezu mathematischer Präzision unendlich ausdehnen.

Die Fotos hinterfragen die Räumlichkeit des von uns betrachteten Raumes. Wo ist oben? Wo ist unten? Wo ist das Zentrum im Verhältnis zu welchem räumlichen Ort? Wirkt die Schwerkraft auf dieselbe Weise „innen“ wie „außen“?

Das im Christentum praktizierte Überwinden des Körperlichen als notwendige Voraussetzung, um in spirituelle Dimensionen vorzudringen, basiert auf der Sehnsucht nach einer einst verlorenen Welt und damit auf der Möglichkeit der Selbsttäuschung und der Angst vor der Verführung durch einen falschen Gott. Doch Huemer trauert diesem Verlust nicht explizit nach. Ihre Bilder sind weder Täuschungen noch simple Abbildungen, sondern haben ein

even if the monks appear to touch neither each other, nor the “place“ they occupy.



overall 2006
p. 29

Nexus Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008
Galerie Mario Mauroner Contemporary Art Vienna, 2008
Austrian Cultural Forum New York, 2007
Museum für Gegenwartskunst Benediktinerstift Admont, 2006
Galerie Fotohof Salzburg, 2006

Scale plays a definite role in this relationship. If the four images are greatly reduced so they can together inhabit the visual field, their constituted nature is revealed. Each panel has a place of convergence, a joint with another, and they form a contiguous whole. But that would be another artwork entirely! The large-format panels (120 cm x 180 cm) are more like windows, draped by (or framing) infinite folds that go inwards like stackable frames in a computer graphic with its “illusion” of depth. The eye can’t help but be drawn inward towards the inky blackness which takes up the entire frame as if into an inverted reflecting pool whose ripples go onto infinity and have an almost mathematical precision.

The photographs ask questions about the spatiality of the space we are viewing. Where is up? Where is down? Where is the center relative to what spatial locus? Does gravity operate the same way “inside” as it does here “outside”?

page 51

© DA BIN ICH (There I am) 2002
MuseumsQuartier Vienna, 2002
Temporary intervention in public space



eigenes Leben. Das Ausgestellte ist kein Ersatz für das Wirkliche.

Trotz ihres holografischen Aussehens gibt es unter der Oberfläche der *overall*-Bilder streng genommen nichts. Sie sind wirklich „overall“ (flächendeckend) im wörtlichen Sinn. Nach herkömmlichem Verständnis von Vermittlung, gerade in Bezug auf Medienformen, besitzt das real Erscheinende bloß eine Art „zweiter Natur“, im Gegensatz zum Bereich einer diffus artikulierten „ersten Natur“, wie etwa der des Körpers. Doch hier ist das „overall“ selbst das Vorrangige. In diesem Sinne gibt es auf den Bildern keine Bazin'sche „Verschiebung des Seins“. Diese Erfahrung lässt sich intuitiv über die Sinne erschließen – was uns ermöglicht, neu darüber nachzudenken, dass Bilder nicht immer als sekundäre Realitäten begriffen werden müssen. Was zum Teil daran liegt, dass das sinnliche Empfinden oft der Erkenntnis als Form des Verstehens gegenübergestellt wurde.

Der Begriff Ästhetik, vom griechischen „aisthetike“ („sinnlich wahrnehmend“) stammend, wurde 1735 von Alexander Gottlieb Baumgarten eingeführt, der darunter „die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ verstand. Damit war der Versuch verbunden, der Erkenntnis durch die Tätigkeit der Sinne die gleiche Wichtigkeit einzuräumen wie der rationalen Erkenntnis, anstatt sie ihr unterzuordnen. Diese Vorstellung einer formalen Ästhetik neigt zu einem „unbeteiligten“ Verhältnis zum Kunstwerk und geht von der Annahme aus, dass der kulturelle Wert in der formalen Struktur des Kunstwerkes liegt.

Die performative Kunst hingegen wendet sich an die Betrachtenden, anstatt zu ihnen in Distanz zu gehen. Die Schönheit ist nicht lediglich eine Funktion der dem Objekt innewohnenden formalen Qualitäten oder dessen transzendenter Bedeutung, sondern etwas, das durch die Beziehung der Kunst zu Alltagsgegenständen wie auch zu den Kunstkonventionen wiedergegeben wird. Darüber hinaus machen Huemers Arbeiten auch direkt Spaß, der jedoch nicht einfach auf den verderblichen Einfluss der Warenkultur zurückgeführt werden kann. Solche Reduktionen laufen immer Gefahr, allen

Certainly, in Christian practices of the self, the transcendence of the corporeal assumed to be necessary for reaching the spiritual dimension is attendant upon a nostalgia for a lost real, and therefore also exposed to the possibility of illusion and the fear of seduction by a false God. But Huemer does not explicitly mourn this loss. For her images are neither illusions nor simply representations, but have their own existence. The spectacle does not replace the real.

Despite their holographic appearance, there is, strictly speaking, nothing behind the surfaces of the images of *overall*. They are quite literally over all. For a conventional view of mediation, especially in relation to media forms, is that mediation consists of forms of “second nature” reality, in distinction to some realm of inconsistently articulated “first nature”, such as the body. But here the “overall” is itself a priority. As such, there is no Bazinian “transfer of being” in these photographs. Sensation is one way in which this experience can be intuited—a way to reconsider how we might understand images not simply as a second hand reality. This is in part because sensation has often been opposed to knowledge as a form of understanding.

The term aesthetics, from the Greek “aisthetike”, was coined by Alexander Gottlieb Baumgarten in 1735 to mean “the science of how things are known via the senses” in an attempt to appropriate sensation and art for knowledge, not against it by formalizing sensation. This kind of formalist aesthetics tends towards a “disinterested” relation to the work of art and assumes that a work’s cultural value lies in its own formal structure.

Performative work, on the other hand, solicits rather than distances the spectator. Beauty is not simply a function of the intrinsic formal qualities of the object or of its transcendent meaning, but

page 53

© LEINENLOS (leash-less) 2008

Waidhofen/Austria, 2008

Temporary intervention in public space

© DA BIN ICH (There I am) 2002

MuseumsQuartier Vienna, 2002

Temporary intervention in public space



54 Beteuerungen des historischen Materialismus zum Trotz, zu einer vom Körper losgelösten Praxis zurückzukehren. Wenn jeder im Film schöner ist als im „wirklichen“ Leben, wie Andy Warhol einmal behauptet hat, dann bedeutet dies umgekehrt auch, dass jeder, der gefilmt wird, schöner wird. Ein Körper in Bewegung stellt eine unmittelbar sich entfaltende Beziehung zum eigenen, nicht anwesenden Veränderungspotenzial dar. Wir wissen noch nicht, wozu ein Körper imstande ist. Damit soll nicht der Abstraktion das Wort geredet werden, sondern der Beziehung des Körpers zur eigenen undefinierten, und ich würde auch behaupten, dass nur eine solche Offenheit sich der Reduktion zum Objekt der Warenkultur widersetzen kann. Fünfzehn Minuten Ruhm sind wahrscheinlich genug.

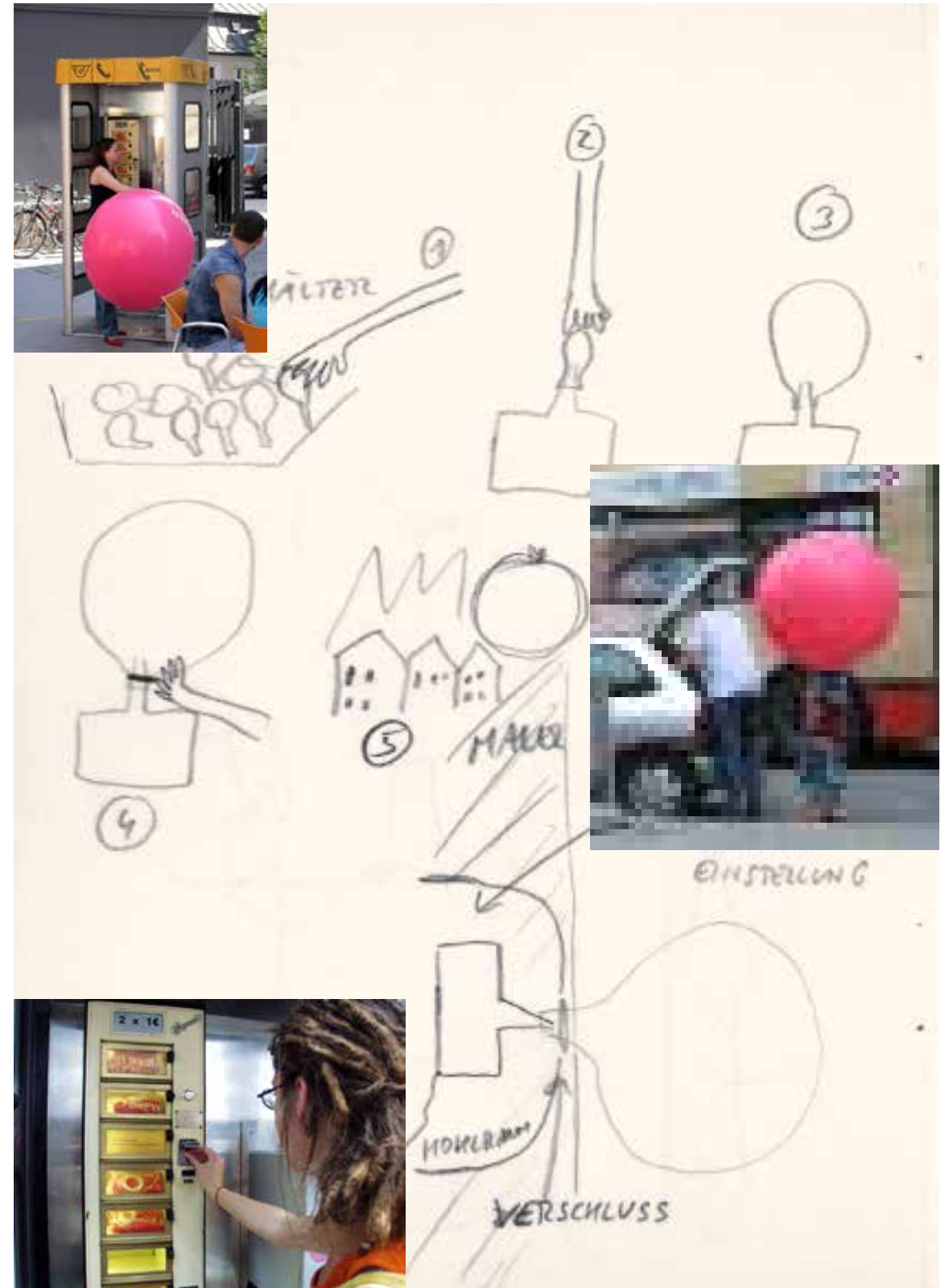
Huemer inszeniert in der Serie *overall* auf diese Weise eine faszinierend verschränkte Begegnung zwischen Subjekt und Kamera. Denn auch wenn die Mönche den Anschein erwecken, als würden sie sich abschotten und sich in der Fülle ihrer Gewänder „verlieren“, sind sie nicht von vornherein dazu bestimmt. Huemer hinterfragt nicht nur das traditionelle Verständnis des Kunstwerkes als isoliertes Objekt, das einem unbeteiligten Blick ausgesetzt wird und von allen Beziehungen losgelöst ist. Sondern sie inszeniert ihre Fotografien im selben Maß, wie sie sich ihrer „bemächtigt“.

Judith Huemer arbeitete hier mit Mönchen, um deren verborgene Standpunkte in Szene zu setzen. Das ist vermutlich keine einfache Aufgabe für eine Künstlerin, deren eigener Körper in den meisten ihrer Arbeiten einen zentralen Platz einnimmt. In *Judith, du bist ja keine 17 mehr* lässt sie tatsächlich alle Hüllen fallen. Aber auch in *overall* scheint mir der dargestellte Körper ebenso sehr aus dem Körper der Künstlerin zu bestehen wie aus den Körpern der Mönche, die vor der Kamera agieren. In gewisser Weise ist die Verhüllung ihrer Körper ohne die aktive Performanz der Künstlerin und „Enthüllung“ ihres Körpers undenkbar. Das meine ich nicht in einem wörtlichen Sinne. Ich spreche vielmehr das Risiko der eigenen Offenlegung an, das Huemer dabei not-

something that is reproduced both by the relation of art to ordinary objects and to the conventions that define its domain. Moreover, Huemer's work explicitly elicits pleasures that cannot simply be reduced to the corrupting influence of commodity culture, for such a reduction always risks a return to a disembodied practice, claims to historical materialism notwithstanding. If everyone is more beautiful in the movies than in "real" life, as Andy Warhol once suggested, then inversely this also means that everyone who is filmed becomes more beautiful. A body in motion is in an immediate unfolding relation to its own non-present potential to vary. We do not yet know what a body can do. This is not a claim to abstraction, but a relation of the body to its own indeterminacy, and I would argue only such openness can refuse the reduction to commodity culture. Fifteen minutes of fame is probably enough.

Huemer's *overall* thus stages a fascinating chiasmatic encounter between subject and the camera. For even as the monks may appear to isolate themselves and "lose" themselves in the fullness of their robes, they do not in fact carry the condition of their determination within themselves. Huemer challenges not only the traditional understanding of the art work as an isolated object, subject to a disinterested gaze, cut off from all relations. But she performs her photographs as much as she "captures" them.

In this case, she worked with the monks to stage/perform their veiled positionalities. This is not I would imagine an easy task for an artist whose own body has been insistently there in most of her work. Indeed, in *Judith, du bist ja keine 17 mehr* (Judith, you're no longer 17), she bares all; and even in *overall* I would suggest that the performed body consists as much of the artist's own body as that of the monk's engaged in the "staging" "before" the camera. In a sense, the veiling of their bodies is unthinkable without the very performativity and "unveiling" of the body of the artist. I don't mean this literally to suggest that the artist is naked, I am talking about the





Judith, du bist ja keine 17 mehr (Judith, you're no longer 17) 1999
p.61

Nexus Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008
Festival Feldkirch/Austria, 2001
Festival Sigharting/Austria, 2001
Kunsthalle Krems/Austria, 2000

wendigerweise auf sich nehmen muss und ohne das kein Vertrauen, keine Zuversicht entstehen kann.

Denn ohne dieses Risiko, der Unzulänglichkeit und Inkohärenz des Selbst/Körpers ausgesetzt zu sein und seiner Unmöglichkeit, sich letztlich ganz zu offenbaren, lassen sich Fragen nach der Identität nicht stellen. So hat die Kategorie der Bezüge für Huemer mehr Bedeutung als jede Vorstellung von einem autonomen Subjekt. Versucht man einer Faltung zu folgen, wie bei einem Escher'schen Bild, wird man keinen Anfang und kein Ende der jeweiligen Linie finden. Die Innenseite ist eine Vollzugsform der Außenseite bzw. die Innenseite ist bloß eine Faltung der Außenseite – als wäre ein Schiff eine Faltung des Ozeans.

Die Serie *overall* ist nicht, nicht einmal in zweiter Linie, die Dokumentation einer Inszenierung mit den Mitteln der Fotografie. Das würde bedeuten, dass das Festhalten der Erinnerung die einzige Funktion von Huemers Fotografien wäre. Der Versuch, den Ereignischarakter einer Aufführung zu dokumentieren, hieße das Ereignis selbst unwiderruflich zu verändern, auch wenn es ausschließlich für die Kamera inszeniert wurde. Die Herausforderung, die von dem Anspruch ausgeht, das Eigentliche einer Inszenierung festzuhalten, liegt darin, die performativen Möglichkeiten der Darstellung wiederum selbst zu kommentieren. Ohne die Dokumentation

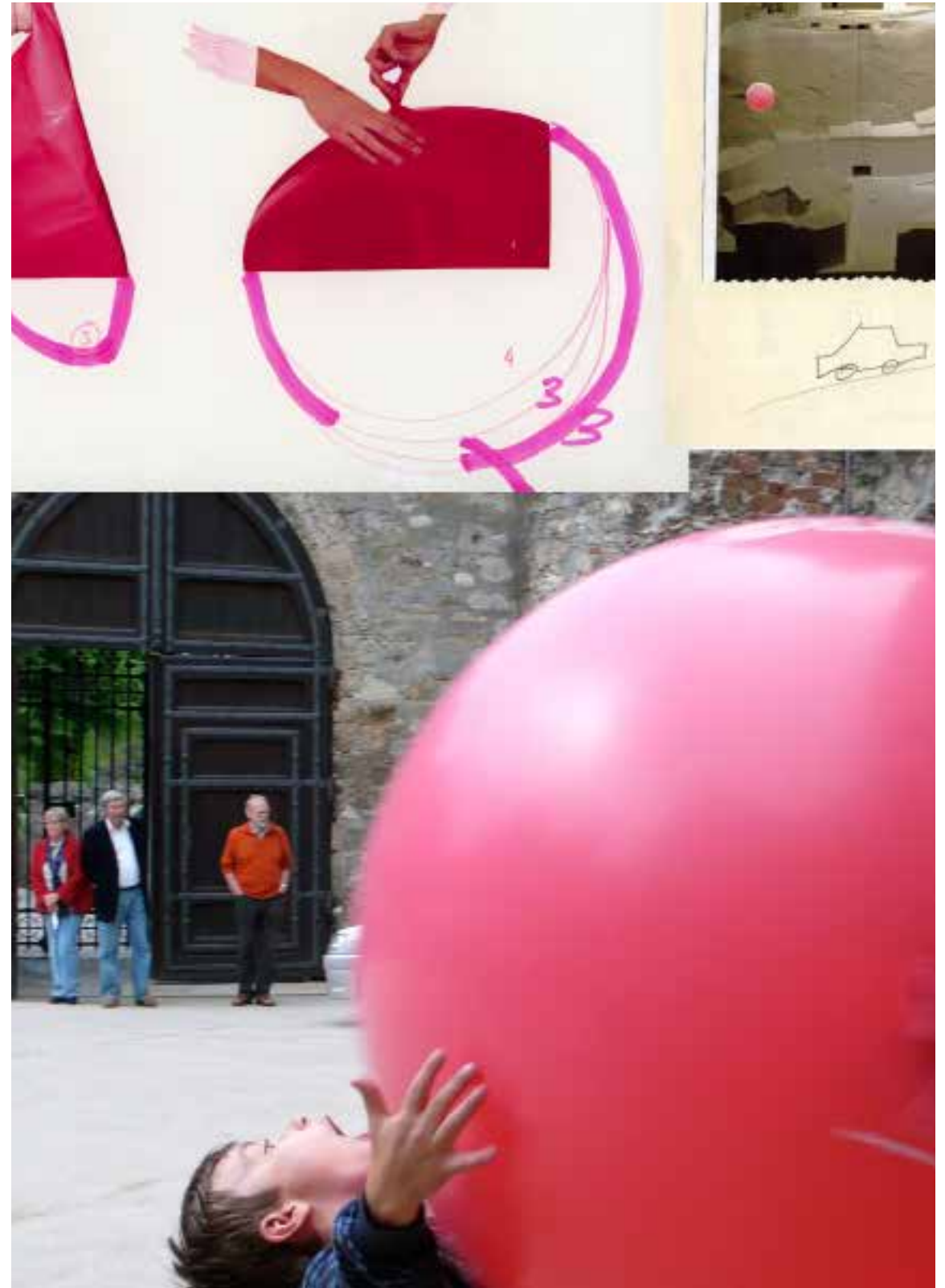
risk of exposure that Huemer necessarily has to take without which there could have been no confidence, nor trust.

For it is only by means of the risk of exposure to the insufficiency and incoherence of the body/self and its inability to deliver itself fully that the questions of identity can be posed. The category of relation is more fundamental for Huemer, then, than any notion of a distinct autonomous subject. Try to follow a fold, and like an Escherian puzzle, there will be no beginning or end to the line in question. The inside is an operation of the outside, or the inside is merely a fold of the outside, as if a ship were a folding of the sea.

The series *overall* is not fundamentally, or even secondarily, about documenting performative work by means of photography as if the sole function of Huemer's photographs were about memory. To attempt to document the event character of performance is to irrevocably alter the event itself even if the performance is staged just for the camera. In fact, the challenge raised by the ontological claims of performance for representation is to remark again the performative possibilities of representation itself. Without a copy, there are no left-overs and so some have argued that to document the event of performance is to betray its non reproductive character.

But what if the descriptive or constative dimension of representation were itself performative? For the representative function of images and words to refer they have to be untied from that to which they point, otherwise meaning would be bound to an actual object in a way that would be akin to pointing/showing with things. In Huemer's work, images need not return to an origin, but themselves generate new possibilities. The point is precisely to let the medium show.

Indeed, the onto-theological dimension (hang-over) of post-modernism's claim for the figurality, or for the "metaphoricity" of all representation is evident here when one recalls the neo-platonic insistence that scriptural interpretation must needs



bleibt von der Inszenierung nichts übrig. Mitunter wird argumentiert, dass die Aufzeichnung einer Aufführung einen Verrat an deren vergänglichem, unwiederholbarem Charakter darstellt.

Doch was passiert, wenn die Beschreibung oder Konstatierung der Aufzeichnung selbst den Charakter einer Performance hat? Bilder und Worte haben einen repräsentativen Bezug zu dem, worauf sie verweisen. Dazu müssen sie von dem, worauf sie sich beziehen, losgelöst sein, denn sonst wäre die Bedeutung an den tatsächlichen Gegenstand auf eine Weise gebunden, als ob man mit Gegenständen auf etwas hindeuten oder zeigen würde. In Huemers Arbeiten müssen die Bilder sich nicht bis zu einem Anfang zurückverfolgen lassen, sondern bringen selbst neue Möglichkeiten hervor. Es geht genau darum, das Medium selbst aufzeigen zu lassen.

Die onto-theologische Dimension, die „Altlast“ des postmodernen Anspruchs auf das Figurative bzw. die „Metaphorizität“ aller Repräsentation wird dann deutlich, wenn man sich die neuplatonische Forderung in Erinnerung ruft, Bibeltexte einer figurativen Auslegung zu unterziehen, um den Symbolcharakter des Gemeinten zu verstehen, woran eine wortgetreue Lesart, die an die äußere Gestalt ihres Objekts gebunden ist, automatisch scheitern muss. Der Unterschied liegt darin, dass wir uns mit der Position, „das Medium etwas zeigen zu lassen“, wie bei Judith Huemer, über das von der Kirche auferlegte Bilderverbot hinausbewegt haben. Die christliche Kunst hingegen ist begrenzt, wenn ihre Rolle auf die Funktion eines sinnlichen Hilfsmittels im Dienste einer höheren Bedeutung reduziert wird. Ihr transzendenter Ursprung (ausgehend von einem Wort, das am Anfang war) muss einem Menschen als sinnlich erfahrbar vermittelt werden. Doch diese Vermittlungsversuche können noch so schön und in ihrer bildhaften Darstellung sogar verführerisch sein. Ihr Ursprung ist mit Hilfe zeitlich begrenzter Verkörperungen letztlich doch nie völlig fassbar. Nichtsdestotrotz lohnt es sich vielleicht, sich in Erinnerung zu rufen, dass es, wenn man dem Medium Vorrang gibt, bestimmte unleugbare und vielleicht unbequeme Affinitäten zu der zentralen Rolle gibt,

be figural in nature to achieve the transcendence of meaning that a literal reading, tied to the corpus of its object, can't but fail to achieve. The difference is that in “letting the medium show”, à la Huemer, we have moved beyond the church's prohibition against images. Christian art by contrast often finds itself diminished when its role is reduced to the function of a sensuous device in service to a higher meaning. For while its transcendent origin (marked by a word residing in the beginning) must be made sensible to human being, albeit beautiful and even seductive in its figuration, it is not subject to capture by its temporally finite incarnations. Nevertheless, it may be worth recalling that to make the medium itself a priority has certain undeniable and perhaps uncomfortable proximities to the central role given to the mediator in the figure of Christ, whose carnal history of representation has to be a topic in its own right.

Representation in any case does not function as an insurance policy vis-à-vis the work of performance, its deed. In fact in Huemer's repertoire, the photographic work, while based on performance, doesn't necessarily secure the latter. This is certainly true of all the works in the photographic series before and including *overall*, such as *mexicoish*, and *balance of mind*, though the latter still shares with the early performative works a strong autobiographical dimension in the use of the artist's body, yet one can hardly speak even here of seizing the real of the performer's body.

What is striking about the *balance of mind* series is that the bright, flowered, folded, textured fabrics cover the entire surface of the picture, as they do in *overall*, but here the images are so loud, shocking even, that one cannot withdraw from them. For while the eye remains the paradigm of perception, especially in photography, *balance of mind* draws this eye too near, so that it begins to touch the image insofar as the viewer is no longer capable of withdrawing from it. The movement then is not inward,

page 59

© DA BIN ICH (There I am) 2002
MuseumsQuartier Vienna, 2002
Temporary intervention in public space



die dem Vermittler in der Gestalt Christi verliehen wurde. Die Geschichte der Darstellungen von Christi Inkarnation muss ein eigenes Thema bleiben.

Die Dokumentation einer Performance kann ihr jedenfalls nie als eine Art Versicherung dienen, so viel steht fest. Tatsächlich gründet das fotografische Werk in Huemers Repertoire zwar auf Performances, aber es bedeutet nicht deren letztgültige Sicherstellung. Dies trifft sicherlich auf alle Arbeiten der Fotoserien vor und neben *overall* zu, etwa *mexicoish* und *balance of mind*. Allerdings ist *balance of mind* immer noch durch eine stark autobiografische Dimension mit den frühen performativen Arbeiten, sichtbar in der Verwendung des Körpers der Künstlerin, verbunden. Doch auch hier kann man kaum davon sprechen, dass tatsächlich der reale Körper der aufführenden Künstlerin gemeint ist.

Auffallend an der Serie *balance of mind* ist, dass die bunten, geblühten, gefalteten und strukturierten Stoffe wie in *overall* die gesamte Fläche des Bildes bedecken. Doch hier sind die Bilder so grell, sogar schockierend, dass man sich ihnen nicht entziehen kann. Denn während das Auge paradigmatisch für die Wahrnehmung steht, insbesondere in der Fotografie, wird in *balance of mind* der Blick zu sehr angezogen und das Auge beginnt das Bild zu berühren, da die Betrachterin/der Betrachter nicht mehr imstande ist, sich ihm zu entziehen. Die Bewegung ist dann nicht nach innen, sondern nach außen zu den Betrachtenden hin gerichtet. In diesem Sinne könnte man von einer taktilen Dimension des Sehens sprechen, die durch das Unvermögen, sich einem Bild zu entziehen, bestimmt ist – ein Unvermögen oder auch eine Weigerung, je nachdem, wie man das sehen will. Es scheint jedenfalls klar zu sein, dass die unkritische Reduktion des Taktiles oder des Haptischen auf physische Nähe und der Medien(-Kunst) auf Entferntheit oder kritische Distanz nochmals reflektiert werden muss, da die Verhältnisse hier „aus dem Gleichgewicht“ (out of balance) geraten sind.

mexicoish wird – trotz der Tatsache, dass dieselben schillernden Stoffe verwendet werden – noch von einem traditionelleren Verständnis kritischer Distanz bestimmt. Die Beimischung eines Grautons um den



balance of mind 2004
p. 15

Nexus Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008
Künstlerhaus Vienna, 2006
Museum für Gegenwartskunst Benediktinerstift Admont, 2006
Museum der Moderne Salzburg, 2005
art matters Munich, 2005
Fotogalerie Vienna, 2004/05

but outward toward the recipient. In this way, one might speak of a tactile dimension of sight that is determined by the inability to withdraw from the image; an inability, or a refusal depending on your pleasure. It seems certain in any case that the uncritical reduction of the tactile or the haptic to physical proximity and of media (art) to remoteness or critical distance has to be rethought, is out of balance.

In *mexicoish*, a more traditional notion of critical distance is still operative despite the use of the same brilliant fabrics. The injection of gray scale toning around the frame or within the frame of the picture enables one to take a step back and makes it possible to discern, however vaguely, human forms. The latter consists of two adults and two children each of whom wears his or her own whole body suit made of the fabric in question. The suits enable an individual freedom of movement that produce recognizable bodily constellations. Because there is something like a second order reflection here, the work's presence is of a different order. *balance of mind* is anything but reflective, for the experience of viewing becomes visceral, an immediate mediacy

page 61
Judith, du bist ja keine 17 mehr
(Judith, you're no longer 17)
Video, color, sound, 3 min in loop
Kunsthalle Krems/Austria, 2000
Mixed media installation



sound-track...*Judith, du bist ja keine 17 mehr*
Judith, du bist ja keine 17 mehr
Judith, du bist ja keine 17 mehr
Judith, du bist ja keine 17 mehr
Judith, ...



mexicoish 2006
p. 3

Nexus Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008
Fehring/Austria, 2008
Museo Colecao Berardo, Lisbon, 2007/08
Galerie Eugen Lendl Graz, 2007
Künstlerhaus Vienna, 2006
Museum für Gegenwartskunst Benediktinerstift Admont, 2006

Rahmen herum oder innerhalb desselben macht es möglich, einen Schritt zurückzutreten und menschliche Formen auszumachen, auch wenn diese sehr undeutlich sind. Letztere bestehen aus zwei Erwachsenen und zwei Kindern, die jeweils ihren eigenen Ganzkörperanzug aus diesem Stoff tragen und somit auch eine individuelle Freiheit an Bewegung entwickeln konnten, woraus sich die Körperkonstellationen erkennen lassen. Da es hier so etwas wie eine Reflexion der zweiten Ordnung gibt, ist die Präsenz der Arbeit von einer anderen Ordnung. *balance of mind* ist alles andere als reflexiv, da die Erfahrung des Sehens sinnlich wird und wir es mit einer Unmittelbarkeit zu tun haben, die den Betrachtenden um die Betrachtung im ästhetischen Sinne bringt (Baumgarten). „Denken Sie aus dem Bauch heraus“, scheinen diese Bilder zu sagen, denn es ist schließlich die Internalisierung der Außenwelt, die direkt durch uns hindurchgeht.

Die Innenseite entfaltet sich, wie die Falten in Huemers fotografierten, strukturierten, materiellen Falten. Doch wo ist bei einer Falte die Innenseite oder die Außenseite? Die weiche, überlagerte Tiefe des Stoffes, die der Malerei und der Skulptur stets von Neuem als Inspiration dient, erhält durch Huemers Fotoarbeiten eine neue Kraft. In ihrer Darstellung

that brings one up short of contemplation in the aesthetic sense (Baumgarten). “Think with your gut,” these pictures seem to say, it is after all the internalization of the external world passing right through us.

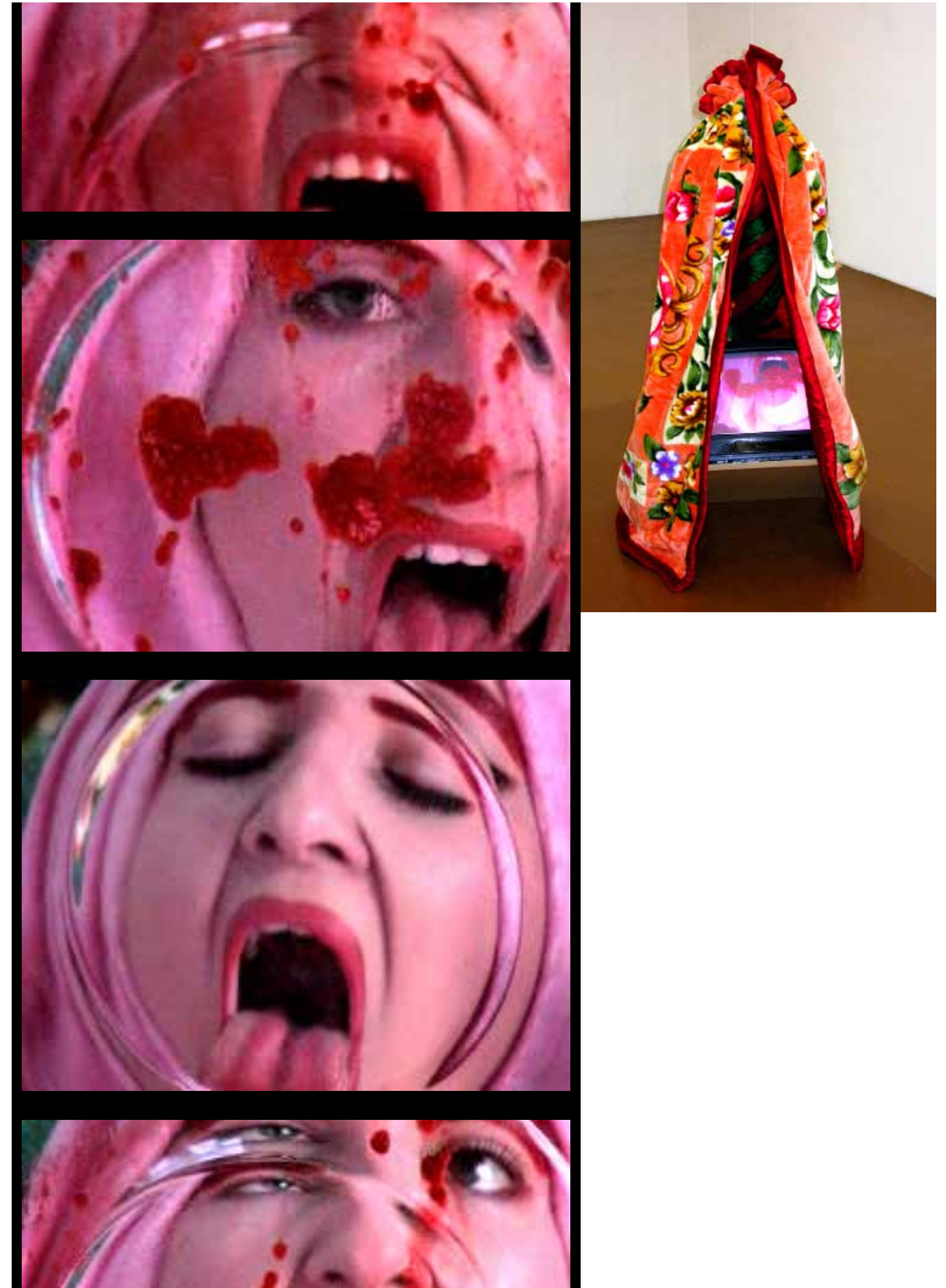
The inside like the pleats in Huemer’s photographic textured material folds unfold. But where is the inside or the outside of a fold? There is the soft and overlaid depth of fabric that has never ceased to inspire painting and sculpture, brought a new power by Huemer’s photographs. In her representation of colored, flowered, and folded fabrics in *balance of mind* and *mexicoish*, the body disappears in the falls and rises, the waves and movements, which often follow a line that cannot be traced.

I think of cabbage, infinitely folded, tied or stretched, and taut. It has its own unique being, neither illusion, nor simply representation, but impossible to wash because the inside is the outside. Following this analogy, Huemer seems to offer us a model of connectivity that is not between discreet objects or subjects, but instead an encounter between bodies akin to that of dancers, a connection between ourselves and others but also the ongoing, more intimate model of the otherness at the heart of our self as well.

To make my point, for the sake of an example, let me turn to a work that is intensely personal, even as it depends for its performative dimension more strictly on an interactive social reproduction to function. I am thinking of an early and more obviously autobiographical work, like the *Mama* project, wherein the public is invited to write a postcard to Huemer’s mother, in response to a tape-recording in which the elder Huemer commands her daughter to come home within one month and find a more sensible profession. Here, event (happening) and preservation (the hundreds of postcards written to

page 63
heisse liebe (hot passion), 2003
Video, color, sound, 1:37 min in loop

page 65
MAMA, 1998–2002
Ottakring/Call Center Vienna, 2002
Temporary installation





der kolorierten, geblühten und gefalteten Stoffe in *balance of mind* und *mexicoish* verschwindet der Körper im Fallen und Aufsteigen, in den Wellen und Bewegungen, die einer Linie folgen, die nicht nachverfolgt werden kann.

Ich denke an einen Kohlkopf, der unendlich gefaltet, geschnürt, gestreckt oder gespannt ist. Er hat sein eigenes, einzigartiges Wesen, weder Illusion noch einfache Repräsentation, da das Innen gleichzeitig das Außen bildet. Nach dieser Analogie scheint Huemer uns ein Modell der Konnektivität zu bieten, das nicht zwischen diskreten Objekten oder Subjekten zu orten ist, sondern vielmehr eine Begegnung zwischen Körpern – ähnlich der von Tänzern – darstellt, eine Verbindung zwischen uns selbst und den anderen, aber auch das ständige, intimere Modell des Andersseins, das wir im Herzen unseres Selbst tragen.

Ich möchte dies mit einem Werk veranschaulichen, das zutiefst persönlich ist, auch wenn seine performative Dimension stärker von einer interaktiven sozialen Reproduktion abhängt. Ich denke an eine frühere, eindeutiger autobiografische Arbeit wie das Projekt *Mama*. Hier wird die Öffentlichkeit aufgefordert, eine Postkarte an Huemers Mutter zu schreiben – als Antwort auf eine Tonaufnahme mit dem Befehl der Mutter, binnen eines Monats nach Hause zurückzukommen und einen vernünftigeren Beruf zu ergreifen. Hier fallen Ereignis (Aktion) und Dokumentation (die Hunderte von Postkarten, die an Huemers Mutter geschrieben wurden) zusammen. Sie finden im augenblicklichen Prozess und unter der Mitwirkung eines öffentlichen Beförderungs- und Verteilungssystems statt, wie etwa der Eisenbahn, des Postamtes und des Aufnahmegerätes.

Huemer gehört einer Generation von KünstlerInnen in Gefolge Duchamps an, die nicht nur eine neue Art, über Kunst zu denken, sondern auch eine neue Art, Kunst zu schaffen, entwickelt hat. Hier wird das „Objekt“ als eine Reihe von „Impressionen“ oder Multiples behandelt, um die begriffliche Beziehung zwischen Kunst und Nicht-Kunst neu zu definieren. Im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit kann die Kunst nicht mehr auf der

Huemer's mother) are coterminous, happen in process and with the participation of a public system of transportation and delivery, such as train, post-office, and tape recorder.

Huemer belongs to a generation of post-Duchampian artists that not only has a new way of thinking about art, but new way of making art, one that treats the “object” as a series of “impressions”, or multiples, in order to redefine the conceptual relation between art and non-art. In the age of mechanical reproduction, art can no longer be defined by presuming an essential relation between the uniqueness of objects and the individuality of the producers. The technological reproduction of objects disrupts the referential relation of the artist and the work, as well as the evaluative inscription of objects as art objects. In doing so, it redefines the notion of value as no longer inherent to the actual production of an object, but rather, as generated through its technical and social reproduction. Nota bene, Andy Warhol once declared he married his tape recorder because nothing was ever a problem again. “You couldn't tell which problems were real and which problems were exaggerated for the tape. Better yet, the people telling you the problems couldn't decide any more if they were really having the problems or if they were just performing” (The Philosophy of Andy Warhol, 26–27).

As in Warhol's “problems”, *Mama* is a good case in point of a work in Huemer's oeuvre in which “value”, because it is generated almost exclusively through technical and social reproduction, ends up disturbing the referential relation between artist and work by means of a self-generating public performance. Moreover, what is preserved, the final product is by no means equivalent to the art work as if the end result of a manufacturing machine. Rather the process is about how to keep the game itself going. Each element in the game must determine and express the next one because it materializes the form of the game in a finite movement that could



Grundlage einer essentialistischen Beziehung zwischen der Einzigartigkeit der Objekte und der Individualität der KünstlerInnen definiert werden. Die technische Reproduktion der Objekte unterminiert das Verhältnis zwischen KünstlerInnen und Werk wie auch die bewertende Einschreibung von Objekten als Kunstobjekte. Damit wird der Begriff des Wertes neu definiert, der nun nicht mehr aus der tatsächlichen Produktion eines Objektes resultiert, sondern durch dessen technische und soziale Reproduktion erzeugt wird. Es war bekanntlich Andy Warhol, der einmal erklärte, er habe seinen Kassettenrekorder geheiratet, da es danach keine Probleme mehr gegeben habe. „Man konnte nicht mehr unterscheiden, welche Probleme echt waren und welche Probleme für die Aufnahme übertrieben wurden. Oder besser: Die Leute, die einem von den Problemen erzählten, konnten selbst nicht mehr entscheiden, ob sie wirklich die Probleme hatten oder sie nur spielten.“ (Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, 26f.)

Wie bei Warhols „Problemen“ ist *Mama* in Judith Huemers Werk ein gutes Beispiel dafür, wie der „Wert“ eines Werks, wenn er fast ausschließlich durch technische und soziale Reproduktion generiert wird, das Verhältnis von KünstlerIn und Werk durch einen selbstgenerierenden öffentlichen Auftritt ins Wanken bringen kann. Darüber hinaus ist das, was sich erhält – das Endergebnis – keineswegs mit dem Kunstwerk gleichzusetzen. Es handelt sich schließlich nicht um das Produkt einer automatisierten Fertigung. Der Prozess hat vielmehr damit zu tun, das Spiel selbst weiterzutreiben. Jedes Element im Spiel muss das nächste bestimmen und ausdrücken, da es in einer endlichen Bewegung die Form des Spiels materialisiert, das sich theoretisch ins Unendliche fortsetzen könnte. Doch welche Regel bestimmt, dass man die Regel befolgt, die besagt, wie man weiterhin eine Regel befolgen soll? Gibt es eine Regel, die bestimmt, wie man eine Regel befolgt? Und wie entstehen neue Regeln im Spiel, wie dies selbstverständlich der Fall ist?

in theory go on ad infinitum. But what rule determines that you will follow the rule for how to go on following a rule? Is there a rule for following a rule? And how do new rules emerge in the game as they invariably do?

The second part of the *Mama* project took place in the 16th district in Ottakring at the Brunnenmarkt, one of Vienna's multicultural melting pots. Huemer mounted banners over the market street showing her mother's statement in Turkish, Serbo-Croatian, English and German (dialect): "let me tell you that in a month you'll be back from Amsterdam with all your stuff and then you'll do something sensible in Austria."



MAMA 1998–2002 p. 65
Brunnenmarkt/Ottakring Vienna, 2002

She also added a homepage address on the banners. The project was presented on the Internet as a cross-border platform and postcards already written were displayed at a local call center, where one could also log onto the homepage. Such participation engages "*Mama*" wily nily as a signifier for the very distinction between private and public space. Needless to say, "*Mama*" has been traditionally aligned with the private sphere, the house, the realm of children, particularly that of young children, whereas, as anthropologists since Sherry Ortner have pointed out, the public is frequently



Der zweite Teil des Projektes *Mama* fand am Brunnenmarkt im 16. Wiener Gemeindebezirk statt, einem der Schmelztiegel Wiens. Huemer montierte Transparente über die Marktstraße, auf denen der befehlende Satz ihrer Mutter in türkischer, serbokroatischer, englischer und deutscher (Dialekt-)Sprache zu lesen war.



MAMA 1998–2002
p. 65

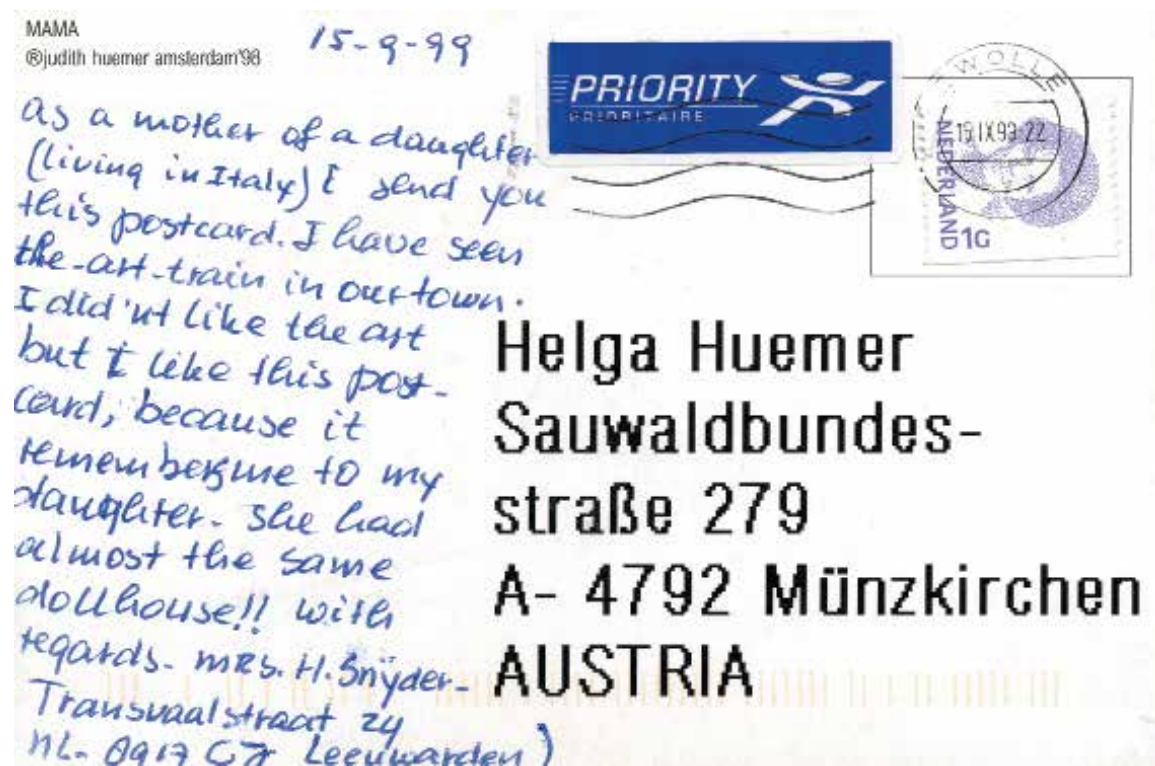
Brunnenmarkt/Ottakring Vienna, 2002

Auf den Transparenten war auch eine Homepage-Adresse zu sehen. Das Projekt wurde im Internet als grenzüberschreitende Plattform präsentiert und bereits geschriebene Postkarten wurden in einem lokalen Callcenter gezeigt, wo man sich auf die Homepage einloggen konnte. Diese Art der Partizipation macht *Mama* zwangsläufig zu einem Signifikanten für die Unterscheidung zwischen privater und öffentlicher Sphäre. Es erübrigt sich zu sagen, dass das Wort „Mama“ schon immer mit der Privatsphäre, dem Zuhause, dem Reich der Kinder, insbesondere der Kleinkinder, verbunden war. Der Bereich des Öffentlichen hingegen ist, wie Anthropologen seit Sherry Ortner festgestellt haben, oft als männlich determiniert. Daher bewegen wir uns theoretisch mit der Polis (Amsterdam), dem Markt (Brunnenmarkt) und dem Aufruf, auf das zu reagieren, was über die Familie hinausgeht (die Berufung zur Künstlerin), über den geschlossenen Raum und die Autonomie des Inneren hinaus zu etwas, was jenseits dessen liegt und sich über die Intervention des Signifikanten „Mama“ entfaltet. Sie

gendered masculine. Thus, in theory, with the polis (Amsterdam), the market, (Brunnenmarkt) and the call to respond to that which exceeds the family (the calling to be an artist), we move beyond the closed room, and the autonomy of the inside to the beyond as it unfolds through the intervention of the signifier “Mama”. She predicts the young woman identified as her daughter will come home to Austria soon enough with all her stuff; she speaks as a mother, but she also speaks to the public like a ghost in the machine—she says what is expected of her, she performs her role well. As such she represents public expectations as much as she is a stand in for *Mama*—an odd position for the artist’s “real” mother. But it is precisely by situating her mother as an other in this way that her doubling becomes a kind of folding of the exterior. That is to say, the inside is the outside and vice versa.

In the *Mama* series, the postcard in circulation depicts the artist squatting by the side of a doll house, an impossibly small replica of a home, next to which Huemer appears like a giant. Despite the outsized proportions, she is dressed in a pink tank top dress reminiscent of childhood princess dreams, next to what appears to be a palm tree, her arm casually hanging over the roof of the structure, above which hang what look to be dusty Christmas plants from yesteryear that decorate the wall; Huemer looks slightly defiant, as if to say, despite the scene, “I am not a child.”

The entire constellation is somewhat comic, both in its seasonal confusion between palm tree and Christmas wreaths, and particularly when considered in light of *Mama*’s pronouncement, veiled threat, really, as if to add insult to injury, that her daughter will be returning “home” to Austria soon enough. But is this home? Biographical information tells us that the dollhouse is in fact the artist’s own. Thus, Huemer’s mother will receive postcards from strangers depicting her daughter at home in front of her own dollhouse—another inversion of exteriority;



sagt voraus, dass die junge Frau, die als ihre Tochter bezeichnet wird, bald mit ihrer ganzen Habe nach Österreich zurückkehren muss. Sie spricht wie eine Mutter, aber sie spricht zur Öffentlichkeit wie ein Gespenst in der Maschine – sie sagt das, was von ihr erwartet wird, und sie spielt ihre Rolle gut. Als solche repräsentiert sie die Erwartungen der Öffentlichkeit und ist genauso ein Ersatz für *Mama* – eine seltsame Rolle für die „echte“ Mutter der Künstlerin. Aber genau dadurch, dass Judith Huemer ihre Mutter auf diese Weise als eine andere situiert, wird ihre Verdopplung zu einer Art Faltung der Außenseite. Das heißt, die Innenseite ist außen und umgekehrt.

In der Serie *Mama* zeigt die im Umlauf befindliche Postkarte das Bild der Künstlerin. Sie sitzt in der Hocke, neben einem Puppenhaus, eine unmöglich kleine Kopie eines Hauses, nahe dem Huemer wie eine Riesin wirkt. Trotz der übergroßen Dimensionen trägt sie ein ärmelloses rosafarbenes Jerseykleid, das an kindliche Prinzessinnenträume erinnert, daneben ein Gegenstand, der einer Palme ähnelt, wobei ihr Arm lässig über dem Dach des Häuschens liegt, über dem womöglich verstaubte Plastik-Weihnachtspflanzen aus früheren Zeiten die Wand schmücken. Huemer schaut ein wenig trotzig, so als wollte sie entgegen der abgebildeten Szene sagen: „Ich bin kein Kind.“

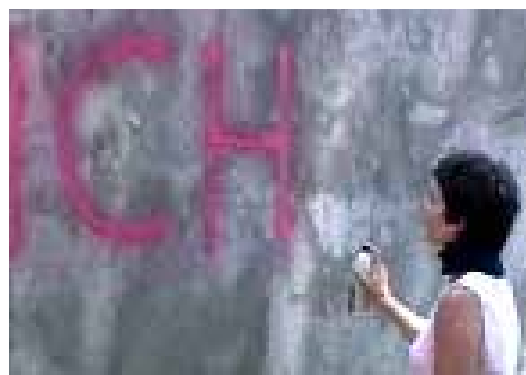
Die durch die Kombination von Palme und Weihnachtsschmuck gestiftete jahreszeitliche Verwirrung verleiht der gesamten Konstellation etwas Komisches – vor allem, wenn man das Ganze vor dem Hintergrund der Aussage von *Mama* betrachtet (die eigentlich eine versteckte Drohung ist), dass ihre Tochter bald nach „Hause“, nach Österreich zurückkehren werde. Aber ist das denn das Zuhause? Aus biografischen Angaben wissen wir, dass das Puppenhaus tatsächlich der Künstlerin gehört. Huemers Mutter wird also Postkarten von fremden Menschen erhalten, die ihre Tochter zu Hause vor ihrem eigenen Puppenhaus zeigen – eine weitere Inversion der Außenseite. Die Postkarte, zumeist ein Signifikant exotischer Landschaften und entlegener Orte, die wir von Freunden und Familienmitgliedern, also von vertrauten Menschen erhalten, wird

the postcard, usually a signifier of exotic landscapes and faraway places sent to us by friends and family, our intimates, here becomes an engagement with the intimacy of an image in lieu of the daughter's body itself. The inside once again becomes an operation of the outside, a fold of the outside.

It seems to me that all of Huemer's work is marked by this theme of doubling inside and outside. Perhaps, indeed, this is appropriate for an Austrian artist in particular, for what we may be witnessing here is a postmodern reworking of the Baroque with all its folds, en-folding, in and out-folding.

© DA BIN ICH
Eva Maltrovsky

A large inflated pink balloon, floating in the air, with a white inscription. A short statement, an assertive speech act—claiming, explaining, expressing presence. Not “I am *there*”, but accentuated with the adverb put at the beginning of the sentence: “*There I am*”. And a copyright sign has been added to stake a claim to the original. If the circle is already a historically symbolic sign for the self, then this is all the more true for the spatial object of the sphere. This illocutionary act, this emblematic appearance takes place—reproduced 600 times—in the inner courtyard of the MuseumsQuartier in Vienna in 2002. Eye-catchers in bright colors against the backdrop



© JUDITH LEBT (Judith is alive and well) 2000

Instituto Austriaco di Cultura Rome, 2000

page 73
MAMA, 1998–2002
Postcards
Selection



Meine Tochter hat mir
Ihre "Karte" geschickt!
Ich möchte sie behalten
und würde dafür ein
anderes Brief für Ihre
Ausstellung.
Viele Grüße, M.M.H.

73



hier zu einer Auseinandersetzung mit der Intimität eines Bildes anstelle des Körpers der Tochter. Das Innere wird wieder zu einer Vollzugsform, einer Faltung der Außenseite.

Mein Eindruck ist, dass alle Arbeiten Huemers von diesem Motiv der Verdoppelung von Innenseite und Außenseite geprägt sind. Vielleicht ist dies gerade für eine österreichische Künstlerin besonders passend, denn was uns hier möglicherweise begegnet, ist eine postmoderne Neudeutung des Barocken mit all seinen Faltungen, Entfaltungen, In- und Ausfaltungen.

© *Da bin ich*

Eva Maltrovsky

Ein großer pinkfarbener Ballon, luftgefüllt schwebend, mit weißem Aufdruck. Ein kurzer Aussagesatz – ein assertiver Sprechakt – behauptet, erklärt, sagt Präsenz aus. Nicht „Ich bin *da*“, sondern durch die Voranstellung des Adverbs betonter: „*Da bin ich*“. Dazu das Zeichen des Copyrights, das den Anspruch auf das Original signalisiert. Schon der Kreis ist symbolgeschichtlich ein Zeichen für das Selbst – um wie viel mehr das räumliche Objekt der Kugel. Dieser illokutionäre, zeichenhafte Akt findet 2002 im Innenhof des Wiener Museums-Quartiers statt, 600fach vervielfältigt. Optische Blickpunkte in knalliger Farbe auf dem Hintergrund der Grautöne der Steinplatten. Spielerisches Element – die Ballons laden zum Anfassen, Spielen und Mitnehmen ein, werden hinausgetragen in die Stadt.

© *Da bin ich* an und für sich – © *Da bin ich* an diesem Ort der Kunst – © *Da bin ich* und werde fortgetragen auf Straßen, Plätze, in U-Bahnen und private Wohnungen – © *Da bin ich* zurück von Auslandsaufenthalten – und auch als Reaktion auf die Diskussionen um das Museumsquartier.

© *Da bin ich* als bewegliche Skulptur im öffentlichen Raum beinhaltet Elemente, die in den Arbeiten Judith Huemers Merkmale der Kontinuität bilden, wenn auch in ständiger Modifikation und Weiterentwicklung. In © *Da bin ich* treten sie in klassischer Klarheit und in pointierter Reduktion und Abstraktion besonders deutlich hervor.

of the gray tones of the stone sheets. A playful element—the balloons are inspiration to touch, play and take home; this way they travel on into the city.

© *Da bin ich* (There I am) in the original sense—
© *Da bin ich* at this art venue—© *Da bin ich* and am transported out to the streets, squares, subway stops and private homes—© *Da bin ich* back in Vienna from sojourns abroad and also as a reaction to the discussions about the MuseumsQuartier.

© *Da bin ich* as moving sculpture in public space features elements that we already find in the works before 2002 and after as signs of continuity in Judith Huemer's works, even if they are constantly being modified and further developed. In © *Da bin ich*, they are especially salient in their deliberate reduction and abstraction.

The Self and the Actors

In this moving sculpture the central focus is the Self in a verbal and object-like representation. The observers become actors by touching the balloons, moving them, letting them burst or carrying them away. What is so striking is also the predilection for a rich pink that keeps recurring in Judith Huemer's work as a sort of pink thread.

The self, the individual as active participant, a personal biography is the motivation and impulse for photographs, objects, installations, performances and videos. The connection of art and life allows for a fusion in presenting the evolution of the artist's oeuvre and her personal history.

Judith Huemer was born 1969 in Münzkirchen/Schärding (A) and studied from 1988 first at the Academy of Fine Arts and then at the University of Applied Arts in Vienna. In 1994 she enrolled at the Gerriet Rietveld Academie in Amsterdam to explore a new discursive field and new impulses. Architecture, video, performance, photography were the media that roused the artist's lasting interest. The narrative

page 75
MAMA, 1998–2002
Brunnenmarkt/Ottakring Vienna, 2002

MAMA, 1998
Postcard



Das Ich und die Akteure

In dieser beweglichen Skulptur steht das *Ich* in einer verbalen und einer objekthaften Repräsentanz im Mittelpunkt. Die BetrachterInnen werden zu AkteurInnen, indem sie die Ballons berühren, sie bewegen, zerplatzen lassen oder wegtragen. Auffällig ist die Vorliebe für ein sattes Rosa, das sich kontinuierlich wiederkehrend gleichsam als rosa Faden durch das Werk von Judith Huemer zieht.

Das Ich, die eigene Person als Akteurin, die eigene Biografie sind Anlass und inhaltlicher Impuls für Fotografien, Objekte, Installationen, Performances, Videos. Die Verknüpfung von Kunst und Leben ermöglicht daher eine verschränkte Darstellung von Werkgeschichte und Lebensgeschichte.

Judith Huemer wird 1969 in Münzkirchen/Schärding (A) geboren und studiert zunächst ab 1988 an der Akademie der bildenden Künste und an der Universität für angewandte Kunst in Wien. 1994 geht sie an die Gerriet Rietveld Academie nach Amsterdam, um sich auf ein neues diskursives Feld und neue Impulse einzulassen. Vor allem Architektur, Video, Performance, Fotografie sind Medien und Themen, die ihr nachhaltiges Interesse wecken. Die autobiografische Erzählform beginnt sich als künstlerische Form zu entwickeln. Von 1994 bis 1998 arbeitet sie mit Tom-André Skullerud zusammen. Seit 1999 präsentiert sie Soloprojekte mit internationaler Ausstellungsbeteiligung.

An der Gerriet Rietveld Academie lernt sie den norwegischen Künstler T. A. Skullerud (geb. 1970 in Oslo) kennen. Eine mehrjährige Liebesbeziehung und künstlerische Zusammenarbeit beginnt. Sie treten beide als *The Couple* auf. Jede Phase ihrer privaten Beziehung findet eine künstlerische Umsetzung. Fragen des Alltags, die Gestaltung des Zusammenlebens, die tägliche Auseinandersetzung mit den Strukturen des Lebens, der Kunst und der Gesellschaft werden zu Themen der Performances und Ausstellungen von *The Couple* und zum nachhaltigen Schwerpunkt von Judith Huemers künstlerischer Praxis.

1994/95 realisiert *The Couple* Mixed-Media-Projekte wie *Enjoy*, *The European Souvenir Bag*, *Ausfahrt*,

form of autobiography began to develop into an artistic form. From 1994 to 1998 she worked together with Tom-André Skullerud. Since 1999, she presents her own projects which are featured in international exhibitions.

At the Gerriet Rietveld Academie she met the Norwegian artist T. A. Skullerud (born 1970 in Oslo). A romantic relationship and an artistic collaboration over a number of years ensued. They appeared together as *The Couple*. Each phase of their personal relationship was transformed by means of art. Themes of everyday life, the way they organized their life together, their daily confrontation with structures of life, art and society were addressed in *The Couple's* performances and exhibitions. All of this has become the sustained focus of Huemer's artistic work.



What Do I Want to Do Today? 1997
Galerie Fotohof Salzburg, 1997

In 1994/95 *The Couple* produced mixed media projects such as *Enjoy*, *The European Souvenir Bag*, *Ausfahrt*, *Alle Jahre Wieder*, *In Love* and *Leuk dat U er was*. They dealt with issues such as being in love, reflecting how they were able to enjoy life in an unburdened, ironic way. With the mixed media project *Een Beetje Meer* (1996) they both attempted to obtain a diploma from the G. R. Academie, which proved to be a challenge even for this innovative

page 77

The Cosmopolitan Race 2007
Paternoster/Haus der Industrie Vienna, 2007
Temporary intervention, mixed media



Alle Jahre wieder, *In Love* und *Lenk dat U er was*. Sie verhandeln Themen des Verliebtheits, wie sie unbeschwert ironisch das Leben genießen. Mit dem Mixed-Media-Projekt *Een Beetje Meer* (1996) unternehmen die beiden den Versuch, gemeinsam das Diplom an der G. R. Academie zu machen – selbst für diese innovative Schule eine Herausforderung, die von den beiden jedoch souverän gemeistert wird. Ein Teil dieser Ausstellung wird noch vor Ende der Diplomausstellung in die Galerie Witzhausen transferiert und durch die Arbeit *Young couple is looking for a place to live* (Amsterdam 1996) ergänzt. Essenzielle Lebens- und Überlebensfragen beschäftigen die beiden in dieser Phase ihrer Zusammenarbeit. Mit den Ausstellungen *A Couple of Portraits* (Mixed-Media-Installation, Wien 1997) und *What do I want to do today?* (Mixed-Media-Installation, Salzburg 1997) präsentieren Huemer/Skullerud ihre persönlichen Lebensabschnitte und zugleich ihre künstlerische Praxis in Österreich und fordern pointiert die RezipientInnen zur Selbstreflexion heraus. „konkurrenz, ideenfindung, wer hängt sich an, wer ist treibende kraft werden in der hälfte unserer zusammenarbeit zu einem entscheidenden thema. eine bühne und permanente videoshootings getrennt und gemeinsam beschleunigen unsere künstlerische und private beziehungsstruktur“, schreibt Judith Huemer über diese Zeit. *Why should I reduce myself when I am in my best age?* (Mixed-Media-Installation, Oslo 1997, Wien/Amsterdam 1998) wird insofern zum markanten Wendepunkt, als sie den Loslöseprozess von der Paarbeziehung und die Tendenz zur Verselbständigung anzeigt. Als verbindende Klammer fungiert der gemeinsame Ausstellungsraum; das Thema, die Arbeiten gestaltet jeder für sich.

The Couple beginnt getrennte Wege zu gehen, die fünf Jahre dauernde Teamarbeit löst Huemer mit der Videoarbeit *Hochzeitsglocken* auf. Situationsbezogen, auf der Suche nach der künstlerischen und persönlichen Identität gelingt der Künstlerin eine expressive authentische Erzählform. Sie verzichtet auf die prägnanten Attribute der Entfremdung früherer Projekte. Improvisierter Schleier und Blumen dienen hier ausschließlich der Brautsymbolik.

school. But the two artists succeeded in pulling this off in exemplary way. Part of this exhibition traveled to the Galerie Witzhausen before the end of the diploma exhibition and was complemented by the piece *Young couple is looking for a place to live* (Amsterdam 1996). In this phase of their collaboration the two artists were interested in essential issues relating to life and survival. In exhibitions such as *A Couple of Portraits* (mixed media installation, Vienna 1997) and *What do I want to do today?* (mixed media installation, Salzburg 1997), Huemer/Skullerud presented both their personal life at the time and their artistic work in Austria, encouraging the viewers in a focused way to reflect themselves. “the competition, finding ideas, who teams up with whom, who is the driving force, became a decisive theme in the middle of our collaboration. A stage and permanent video shootings on our own and together accelerate the development of the structure of our artistic and personal relationship,” Judith Huemer wrote about this period. *Why should I reduce myself when I am in my best age?* (mixed media installation, Oslo 1997, Vienna/Amsterdam 1998) was a real turning point since it marked the process of breaking out of the relationship as a couple and becoming independent. What linked them was the exhibition space they shared and the theme, while each of them designed their own works.

The Couple began to go their own ways and the five-year collaboration was dissolved in Huemer's video *Hochzeitsglocken* (Wedding Bells). Situation-specific, searching for her artistic and personal identity, the artist succeeded in finding an authentic form of expressive narration, managing to do without the defining alienating features of her earlier projects. Improvised veils and flowers only serve to symbolize the bride here. The artist removed the refrain from the original version of a traditional song congratulating the bride and transformed the text from the second grammatical person into the self-narrative form. “Wedding bells ring today for us both

page 79

The Cosmopolitan Race 2007
Paternoster/Haus der Industrie Vienna, 2007
Temporary intervention, mixed media





Hochzeitsglocken (Wedding Bells) 1998
p. 89

Landesgalerie Linz, 2000
Galerie IG Bildende Kunst Vienna, 1999
Prostitution Information Center Amsterdam, 1998

Den Refrain der ursprünglichen Version des traditionellen Glückwunschslieds an die Braut variiert die Künstlerin und verwandelt das grammatikalische Du in ein Ich: „Hochzeitsglocken klingen heute für uns beide im Kirchenkleid, Hochzeitsglocken sollen mir sagen, mein Herz wird niemals mehr einsam sein ...“ Die Loslösung von der privaten wie der beruflichen Gemeinsamkeit gestaltet sich ritualisiert. Das Video wird im Schaufenster des Prostitution Information Center im ehemaligen Rotlichtbezirk in Amsterdam präsentiert. Die im Arbeitsprozess entstandenen Skizzen und Gegenstände ebenso wie Videoaufnahmen bearbeitet Huemer zum Installationsmaterial für eine Ausstellungspräsentation in Wien weiter. Diese Form der Modifikation und Transformation einer Installation kommt später im Projekt *balance of mind* noch stärker zum Ausdruck.

Die Erwartungshaltung der Familie wird in dem Projekt *Mama* umfangreich und partizipatorisch thematisiert. Die Mutter setzt Judith unter Druck, nach Österreich zurückzukehren und sich einer ernsthafteren Tätigkeit als der Kunst zuzuwenden. Der Entzug jeder finanziellen Unterstützung wird angekündigt und auch umgesetzt. Judith kommentiert es auf ihre Weise mit dem Projekt *Mama*, das im internationalen Kunstzug, der durch Europa reist, seinen Anfang nimmt. In einer trivialen Kartonschachtel befinden sich folgende Gegenstände: Ein Kassettenrekorder mit Kopfhörern, aus denen die Aussage der

in our nuptial dress, wedding bells should tell me that my heart will never be lonely.” The break with the shared private and work constellation was consummated in ritualized form. The video was shown in the show window of the Prostitution Information Center in Amsterdam’s former red-light district. The sketches and objects that were created in the process were further developed along with video shots and installation material for an exhibition presentation in Vienna. Here the artist already works with the modification and transformation of an installation, which was to figure even more strongly in the later *balance of mind* project.

Family expectations are explored in great depth and with the participation of the public in the *Mama* project. The mother puts Judith under pressure to return to Austria and to pursue a more serious profession than art. She threatens to withdraw all financial support and also does this. Judith comments this in her own way in the *Mama* project—a piece that began its journey through Europe in an international art train. An ordinary cardboard box containing the following items: a cassette recorder with headphones, over which the mother’s statement can be heard as a stern order: “And let me tell you, in one month you’re back from Amsterdam with all your stuff and then you’ll do something sensible in Austria.” On the front side of the postcards Judith Huemer is depicted with her doll’s house and on the backside her mother’s address is printed. The viewers are invited to send postcards to the mother. The offer to interact is actually accepted with great interest. A number of personally written cards reach her mother—Helga Huemer—at her home on Sauwald Bundesstraße in Münzenkirchen. The project is continued as an intervention in urban space with the presentation of the postcards and the option of logging into a crossborder internet platform at Vienna’s Brunnenmarkt. The mother’s statement is printed on banners suspended over

page 81

The Cosmopolitan Race 2007
Paternoster/Haus der Industrie Vienna, 2007
Temporary intervention, mixed media



Mutter in strengem Befehlston zu hören ist: „Und des säg i da, in an Monat bist z'ruck aus Amsterdam mit oim dein Zeig und dänn tu'st wäs g'scheids dâ in Österreich.“ Ansichtskarten, vorne mit einer Abbildung von Judith Huemer vor dem Puppenhaus ihrer Kindheit und auf der Rückseite ein Vordruck mit der Postadresse der Mutter. Die BetrachterInnen werden eingeladen, die Postkarten an die Mutter zu senden. Tatsächlich wird das Angebot zur Interaktion rege genützt. Viele persönlich formulierte Karten landen bei Helga Huemer in der Sauwald-bundesstraße in Münzenkirchen. Das Projekt setzt sich – als Intervention im urbanen Raum – fort mit der Präsentation der Ansichtskarten und einer Möglichkeit zum Einloggen in eine länderübergreifende Internetplattform am Brunnenmarkt in Wien. Die Aussage der Mutter wird in Türkisch, Serbokroatisch, Englisch und deutschem Dialekt auf Transparenten über den Markt gespannt. Das Projekt implementiert die Aufforderung, traditionelle Rollenbilder und Strukturen sozialer Beziehungen zu überdenken.

Für kurze Zeit kehrt Judith Huemer nach Wien zurück. Es entstehen fragile Zeichnungen, Frottagen auf Taschentüchern und großformatige Kartonarbeiten. Diese Serie nennt sie *wunderschönes leben* (Wien/Rom 1999–2002).

In *Judith, du bist ja keine 17 mehr* (Video, Wien 1999) ist die Aussage sehr direkt, die Künstlerin verzichtet auf jede Art der Bekleidung. Völlig nackt schwingt die Protagonistin eine überdimensionierte rosa Wollquaste an einem langen Band um sich herum, dazu artikuliert sie in einer Art Sprechgesang unablässig die Worte „Judith, du bist ja keine 17 mehr ...“. Die Szene zitiert Kindheitssituationen, in denen ungezogene Kinder, von ihren Eltern gerügt, provokativ und insistierend die getadelte Handlung wiederholen. Das kindliche Spiel steht in Kontrast zur sichtbar erwachsenen jungen Frau. Die „unvernünftige“ Kunst als nicht ernstzunehmendes, überflüssiges Spiel. Einmal mehr will die Künstlerin, wie auch in der parallel entstandenen Audioarbeit *judid*, eng gefasste Lebenskonzepte zur Diskussion stellen.

Bei einem Romaufenthalt ereignet sich ein Unfall unter sehr unwahrscheinlichen Umständen.

the market in Turkish, Serbo-Croatian, English and German dialect. This way the project challenges the public to reflect on traditional role imagery and the structures of social relations.

Judith Huemer briefly returned to Vienna. She created fragile drawings, frottages on handkerchiefs and large-format cardboard pieces—a series titled *wunderschönes leben* (Vienna/Rome 1999–2002).

In *Judith, du bist ja keine 17 mehr* (Judith, you're no longer 17. Video, Vienna 1999), the statement is very direct. Standing there completely naked, the artist swings a pink over-sized wool pompom on a long string while continuing to sing “Judith, you're no longer 17 ...” The scene alludes to childhood situations in which rowdy children provocatively and persistently continue behaving wildly even after being scolded by their parents. The childlike play contrasts starkly with the obviously young adult woman. The “unsensible” art is not only seen as a superfluous game not to be taken seriously. Once more the artist wishes to address narrow-minded life concepts she also dealt with in the audio piece *judid* that was created parallel to this work.

While she was in Rome, she had a motorcycle accident under extraordinary circumstances. A male driver who had just suffered a heart attack on a steep road came racing straight towards Judith Huemer's



il mio motorino (my scooter) 2000
Istituto Austriaco di Cultura Rome, 2000

page 83
Schau dir das an Judith (Look at that Judith) 2003
Video, color, sound, 7 min in loop
Kapelle Schloss Ulmerfeld/Austria, 2003
Mixed media installation



84 Ein Autofahrer bekommt auf einer abschüssigen Straße einen Herzinfarkt und rast geradewegs auf Judith Huemers Moped zu; glücklicherweise ist erst ein paar Tage zuvor die Helmpflicht eingeführt worden. Gleichsam als Lebensfest entsteht die erste Balloninstallation © *Guiditta* im Rahmen der Ausstellung „fuori di qui“ (Rom 2000). Nach der Rückkehr in Österreich wird © *Judith lebt* (Ottensheim/Linz 2000) realisiert.

Es folgen mehrere Ausstellungen, Umzüge, bis ein großes Geschäftslokal im zweiten Bezirk in Wien für mehrere Jahre zum Atelier wird. Das Interesse an Interventionen im öffentlichen Raum gewinnt an Bedeutung.



© DA BIN ICH (There I am) 2007
p.51

MuseumsQuartier Vienna, 2002

Die eingangs besprochene Balloninstallation © *Da bin ich* (Wien 2002) im neu eröffneten MuseumsQuartier in Wien hat unter anderem die Intention, dem Areal Leben einzuhauchen – „spontane Bewegungsabläufe und Aneignungsprozesse interessieren mich“ (Judith Huemer). Die Ballonprojekte setzen sich im Rahmen der Sommerszene Salzburg fort mit © *Forever* (2004). In einer alten Telefonzelle werden für die Ballons ein Warensponder zum Entnehmen und ein Gerät zum Aufblasen platziert. Zwei Monate lang können die StadtbewohnerInnen das „Invasionsausmaß“ dieser haptischen Objekte im urbanen Raum selbst bestimmen. Es kommt zu einem spannenden Aneignungsprozess: Wie geht die Bevölkerung mit diesen großen, empfindlichen Objekten um und wie wirkt sich die „Invasion“ in

motor scooter. It was very fortunate for her that a new helmet regulation had been introduced a few days before. As a sort of celebration of life, the first balloon installation © *Guiditta* was created and took place as part of the “fuori di qui” exhibition (Rome 2000). After she returned to Austria, she created © *Judith lebt* (Judith lives. Ottensheim/Linz 2000).

A number of exhibitions and changes of residence followed, before a large shop space in the 2nd district of Vienna became her studio for several years. Her interest in interventions in public space continued to grow.

The balloon installation © *Da bin ich* (Vienna 2002) in Vienna’s newly opened MuseumsQuartier discussed at the beginning of this article was also intended to bring some life to the scene. As the artist herself explained: “I’m interested in spontaneous movements and processes of appropriation.” The balloon projects were continued in the context of the Salzburg Sommerszene with © *Forever* (2004). A dispenser had been mounted in an old phone booth and a machine for inflating the balloons. For two months the city residents could define for themselves the “scale of invasion” of these haptic objects in urban space. An exciting process of appropriation resulted: How does the populace deal with these large, sensitive objects, what is done with them, what effect does this “invasion” have on the city? The project traveled to other locations, with Huemer developing a specific logo for each new setting. The color of the balloons and the writing remained the same as well as the live-size dimension: © *Rosarot* (pink. Essl Collection, 2003), © *Ich geb’ nicht weg* (I won’t go away. Gmunden, Upper Austria, 2004), © *Leinenlos* (leashless. Waidhofen, Lower Austria, 2008).

Tanzlesson (Dancing lesson) took place in 2004 as part of “Born to be a star” at the Künstlerhaus in Vienna. In the passageway of the Vienna Künstlerhaus—a space linking Karlsplatz and the city center—Huemer invited people to dance on the



85

der Stadt aus? Das Projekt wird an andere Orte transportiert, wobei Huemer für jede neue Situation einen spezifischen Aufdruck entwickelt. Gleich bleiben die Farbe von Ballons und Schriftzug, ebenso die lebensgroße Dimension: © *Rosarot* (Sammlung Essl, 2003), © *Ich geh' nicht weg* (Gmunden, Oberösterreich 2004), © *Leinenlos* (Waidhofen, Niederösterreich 2008).

Im Rahmen von „Born to be a star“ im Künstlerhaus Wien findet 2004 *Tanzlesson* statt. In der Wiener Künstlerhauspassage, einem Transferraum zwischen Karlsplatz und City, lädt Huemer an zwei Sommerabenden zum Tanz – zu einer sinnlichen Gemeinschaft. Das Parkett, Schauplatz klar abgegrenzter sozialer Gesellschaftsgruppen, wird mit *Tanzlesson* geöffnet, vermischt und zur sozialen Skulptur modifiziert. „Mich interessiert, ein Areal temporär zu besetzen und sowohl das Publikum als auch den Ort zum Pulsieren zu bringen.“

Körper – Raum – Bewegung

Körper, Raum und Bewegung sind wesentliche Komponenten von Judith Huemers Arbeiten und werden signifikant für ihre groß angelegte Werkserie *balance of mind*. Während in *Tanzlesson* der Raum die menschliche Bewegung bestimmt, entwickelt die Künstlerin in *balance of mind* die Idee, neue Raum-Körper-Konstellationen zu kreieren. Das Foto wird nicht mehr als Dokumentation von Performances eingesetzt, sondern entwickelt sich zum autonomen Werk. Huemers Konzeption des Körpers entspricht zeitgenössischen Diagnosen, die dem Körper eine „Schlüsselstelle in der Kultur der westlichen Moderne“ zusprechen: aus einer Vielheit von Körpern beziehungsweise Körperkonzepten zusammengesetzt, steht er heute „als buntes Körper-Sortiment“ zur Formierung von Identität bereit (G. Brandstätter/H. Völckers, *ReMembering the Body*, 2002).

Bewegung manifestiert sich in den Choreografien von *balance of mind* sowohl in Huemers Verweigerung, die Bilder auf ein klares Oben und Unten auszurichten, als auch in ihren Videos. Das Thema Bewegung prägt die Moderne natürlich besonders seit der Erfindung des Films und beschäftigt Philosophen, Literaten und Kunsttheoretiker. Ein weiteres

floor on two summer evenings—to commune in a sensual way. The dance floor, the scene of clearly delineated social groups, was opened with *Tanzlesson*, mixed and modified as a social sculpture. “I’m interested in temporarily occupying an area and getting both the public and the site to reverberate.”

Body—Space—Movement

Body, space and movement are central components of Judith Huemer’s work, playing a particularly significant role in her large-scale *balance of mind* series. Whereas in *Tanzlesson* the space influences human movement, in *balance of mind* the artist works with the idea of developing new space-body constellations. The photograph is no longer used to document performances but develops into an autonomous work. Huemer’s conception of the body corresponds to contemporary diagnoses that attribute a “key role in the culture of western modernism” to the body. Composed of a diversity of bodies or body concepts, it is offered today “as a variegated body assortment” for shaping identity (G. Brandstätter/H. Völckers, *ReMembering the Body*, 2002).

Movement is manifested in the choreographies of *balance of mind* both in Huemer’s reluctance to model her pictures after a clearly defined top and bottom and in her videos as well. The motif of movement has informed modernity ever since the invention of film and has been a subject of interest to philosophers, writers and art theoreticians. A further aspect is temporality: the movement of the body always takes place in time and space. The montage of various movements in a pictorial representation portrays successive phenomena in simultaneity and thus becomes a fusion of time and space.

balance of mind (Vienna 2004) is a five-part series of large-format lamda prints. Here Judith Huemer pursues “a new approach by developing autonomous imagery parallel to the autobiographical character of her works” (Ruth Horak). Huemer is choreographer

page 87
The Beautiful Legs that Continue Their Way 2001/06
 Video, color, sound, 14 sec. in loop
 ursula blickle/Kunsthalle Vienna, 2006
 Video installation



Moment ist die Zeitlichkeit: Bewegung des Körpers ereignet sich immer in Zeit und Raum. Die Montage unterschiedlicher Bewegungen in eine Bildrepräsentanz bannt Sukzessives in Simultaneität und wird so zur Zusammenballung von Zeit und Raum.

balance of mind (Wien 2004) ist eine fünfteilige Serie großformatiger Lamdaprints. Hier verfolgt Judith Huemer „einen neuen Ansatz, indem sie zum autobiografisch-performativen Charakter ihrer Arbeiten eine parallele Bildautonomie entwickelt“ (Ruth Horak). Huemer ist Choreografin und Akteurin in einer Person. In Bildmontagen werden einzelne Figuren zusammengefügt und ergeben ein bildfüllendes Konglomerat lebhafter Farben und Ornamente. Einander überlagernde Körperformen und eine illusionistische Tiefenwirkung werden erst bei längerem Betrachten wahrgenommen. Bewusst wird in der Bildkomposition auf eine Orientierung verzichtet. Während in dieser Serie Judith Huemer auch vor der Kamera steht, sucht sie für den nächsten Werkblock Modelle.

Bei der Serie *mexicoish* (Wien 2005/06) wirken zunächst die kräftigen Muster in ihrer grellen folkloristischen Farbigekeit. Die Intensität des Flauschstoffes tritt so in den Vordergrund, dass zunächst nur die Oberflächenwirkung des bunten Stoffes und seiner Falten wahrgenommen wird als drapierte Stoffgebilde. Erst nach und nach entdeckt man die räumliche Verschlungenheit menschlicher Körper. Zwei Erwachsene und zwei Kinder in Ganzkörperoveralls bilden Beziehungsgeflechte in unterschiedlichsten interagierenden Posen, die in ihrer Kompaktheit als ein Organismus erscheinen. Die verhüllten Gesichter lassen keine individuellen Merkmale erkennen. Judith Huemer, die in vielen Arbeiten selbst als Akteurin und Choreografin auftritt, inszeniert hier Codes der Interaktion, die gängige Konstellationen aufheben. Die Gegenständlichkeit menschlicher Körper, die Klarheit der Konturen wird durch die ins Auge knallenden Muster aufgelöst. Diese Ambivalenz zwischen Körperlichkeit und musterhafter Oberflächenwirkung wird noch weiter durch die Richtungswechsel der Posen verstärkt: In der Bildkomposition wird ein

and actor in one. In pictorial montages individual figures are merged, resulting in a picture-filling conglomerate of lively colors and ornaments. The overlapping body forms and an illusionistic depth effect are only perceived on longer scrutiny. The artist deliberately refrains from providing orientation in the composition of her pictures. Whereas in this series Judith Huemer also stands in front of the camera, she sought out models for the next series.

In the *mexicoish* series (Vienna 2005/06), the intense patterns first come to bear in their loud folkloristic colors. The intensity of the fleece material appears in the foreground so that first only the surface effect of the bright material and its folds are perceived as a draped material formation. Only gradually does one discover this convoluted space of human bodies. Two adults and two children in bodysuits create relational networks in a diversity of interacting poses that appear to constitute an organism with their compactness. The veiled faces do not reveal any individual features. Judith Huemer who appears in many pieces as an actor and choreographer, here stages codes of interaction that do away with conventional constellations. The concrete representation of human bodies, along with their clear contours is dissolved by the flashy patterns. This ambivalence between corporeality and the effect of the patterned surface is further reinforced by the changes in the directions of the poses. In the composition of the photograph, right-side up is deliberately relinquished so that the picture can be turned and hung in all directions. The focus here lies on autonomous forms of expression and the “creation of relational constellations and hybrids as human movement alphabet” (Judith Huemer).

The artist discovered the fabric on which these two series were based at Vienna’s Mexicoplatz in the 2nd district. “It is a place with wonderfully ugly but beautiful everyday objects from all over the world.” She sewed the first bodysuit out of the brightly

page 89
Hochzeitsglocken (Wedding Bells) 1998
 Video, color, sound, 13:32 min in loop
 Prostitution Information Center Amsterdam, 1998
 Mixed media installation



sound-track...Hochzeitsglocken klingen heute für uns beide im Kirchenkleid, Hochzeitsglocken soll'n mir sagen mein Herz wird niemals mehr einsam sein. Hochzeitsglocken soll'n mir sagen mein Herz wird niemals mehr einsam sein. Hochzeitsglocken klingen heute für uns beide ...

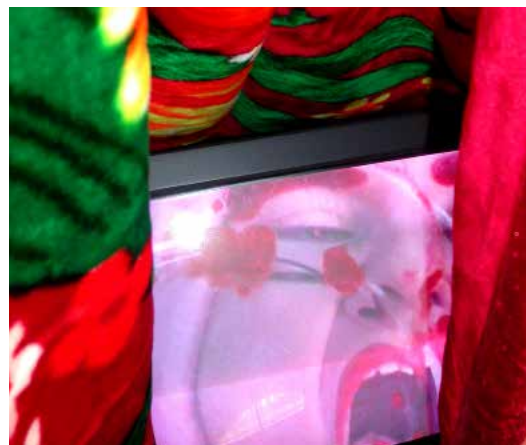
Oben und Unten bewusst aufgehoben, das Bild ist in alle Richtungen drehbar und hängbar. Der Fokus liegt hier auf den eigenständigen Ausdrucksformen und der „Kreation von Beziehungskonstellationen und Hybriden als menschliches Bewegungsalphabet“ (Judith Huemer).

Die textile Grundlage für diese beiden Werkserien entdeckt die Künstlerin am Wiener Mexikoplatz im zweiten Bezirk. „Es ist ein Ort mit wunderbar hässlich-schönen Alltagsgegenständen aus aller Welt.“ Aus den bunt gemusterten Flauschdecken wird der erste Ganzkörperanzug genäht, dem ca. 20 weitere selbst genähte Overalls folgen und den BetrachterInnen in einer Vielfalt von Präsentationen – zuerst raumfüllend, dann partizipatorisch – zur Verfügung stehen.

Bereits 2003 wird das Video *heisse liebe* präsentiert in der Ummantelung einer folkloristischen Flauschdecke. Der Kamerablick durch einen Glasteller verfolgt das Abschlecken einer Süßspeise durch die Künstlerin, bis der Teller völlig blank ist. In dem ebenfalls 2003 entstandenen Video *Schau dir das an Judith* hackt Huemer, bekleidet mit einem Ganzkörperoverall, Holz und entblößt sich dabei nach und nach. Ein noch früher entstandenes Video, *down under* (2001), lässt bereits das Thema Richtungswechsel anklingen, das in den Fotoarbeiten zum wichtigen Gestaltungsprinzip wird. Im Video sieht man den Ausschnitt eines Aktes auf einer floralen Decke liegen, wobei das Bild ständig kreist.

Beinahe monochrom in Grau und Schwarz wirkt die Bildserie *overall* (Admont/Wien 2006), die sich bei näherer Betrachtung als äußerst präzise und technisch perfekte Fotografie von Faltenwürfen enthüllt. Benediktinermönche in ihren weiten gefältelten Alltagskuten, die Kapuzen über den Kopf gezogen, agieren als Modelle in verschiedenen Körperhaltungen. Ihre Posen in dispergierter Ausrichtung füllen die Bildfläche mit strengen linearen Strukturen und einer ambivalenten Wirkung von Flächenhaftigkeit und Tiefe. Die Gestaltungsprinzipien von *balance of mind* werden hier fortgeführt, wobei die sinnliche Üppigkeit des früheren Werks mit der reduktionistisch formalen Strenge und

patterned fleece blankets, which was then followed by about twenty further hand-made “overalls” and presented to the public in a number of presentations—first filling an entire space and then becoming part of a participatory intervention.



heisse liebe (hot passion) 2003
p. 63

Museum für angewandte Kunst Vienna, 2004
MuseumsQuartier Vienna, 2003
Galerie im Traklhaus Salzburg, 2003
Galerie E. Hilger Vienna, 2003

Already in 2003, the video *heisse liebe (hot passion)* appeared shrouded in a folkloristic fleece blanket. The camera's view through a glass plate follows the artist licking off something sweet until nothing remains on the plate. In the video *Schau dir das an Judith* (Look at that Judith) also created in 2003, Huemer, wearing a bodysuit, chops wood and gradually strips. An even earlier video—*down under* (2001)—already alludes to the theme of changes in direction which was to become an important compositional principle in the photo pieces. In the video one sees a section of the nude lying on a floral blanket with the picture constantly rotating.

In almost monochromatic gray and black, the *overall* series (Admont/Vienna 2006) proves on closer scrutiny to be an extremely precise and technically perfect photograph of folds. Benedictine monks in their generously folded everyday gowns, with hoods

page 91
Hochzeitsglocken (Wedding Bells), 1998
Galerie IG Bildende Kunst Vienna, 1999
Faculty of Fine Arts, Istanbul 2000
Mixed media installation



den feinen Grau-Schwarz-Abstufungen von *overall* kontrastiert.

Balcony Session (New York 2007): Ein mehrmonatiger Arbeitsaufenthalt in New York und die vielfältigen Impulse dieser Stadt finden ihren inhaltlichen Niederschlag vor allem in zwei Schwerpunkten: einmal in der Beschäftigung mit der Vertikalen, dem Hochstrebenden als gedankliche Fortsetzung der in *mexicoish* und *overall* thematisierten Aufhebung der Schwerkraft durch Richtungswechsel. Die Raumerfahrung der Stadtlandschaft der New Yorker Skyscraper wird in menschliche Körpererfahrung umgesetzt. Die Montage hoch aufragender, weiblicher Beine in Strümpfen – es sind die langen Beine der Künstlerin selbst – wird zur Einverleibung einer Architekturerfahrung im wahrsten Sinn des Wortes. Ein weiterer thematischer Aspekt dieser Arbeit ist die globale Verflochtenheit von Kultur und Wirtschaft.

Tourist Terrorist Artist (Video 2006): In rascher Abfolge und ständig wiederholend spricht Judith Huemer die Wörter „Tourist Terrorist Artist“ ins Mikrofon der frontal auf ihr Gesicht gerichteten Kamera. Der Soundtrack des Videos wird zur Dokumentation einer Sprechperformance. Die schnell aufeinanderfolgenden akustischen Signale stehen in einem seltsamen Kontrast zur statischen Kameraeinstellung, die bis auf die Mundbewegungen ruhige visuelle Signale sendet. Impuls war ein Erlebnis bei der Einreise in die USA zum Zweck eines Studienaufenthaltes. Das Künstlerstipendium zieht rechtliche Schwierigkeiten nach sich, da eine Arbeitsgenehmigung fehlt. Argument: Eine Künstlerin, mit ihrer unaufhörlichen Inspiration als wertvollem Gut, arbeite doch immer ...

In Judith Huemers Videos fällt immer wieder der spielerische Umgang mit der Sprache auf. Während *Hochzeitsglocken* mit semantischen Bezügen arbeitet – der Austausch einzelner Wörter führt hier zur Umdeutung –, gibt es auch akustische Experimente. Im Video *How to Get a Proper R* (New York 2007) formt Judith Huemer in statuenhafter Pose vor der Kulisse Manhattens in monotonem Sprechrhythmus die sich ständig wiederholenden zungenlockernden

drawn over their heads, appear as models in various poses. Their poses in different directions fill the surface of the photograph with strict linear structures, resulting in an ambivalent effect of two-dimensionality and depth. The compositional principles of *balance of mind* are present here, along with the visceral richness of Huemer's earlier work contrasting with the reductionist formal stringency and subtle gray-black nuances of *overall*.

Balcony Session (New York 2007): A work sojourn in New York over a period of several months and the diverse impulses of the city are reflected especially in two focuses: once in the artist's interest in verticality, the upward pull as a mental continuation of the suspension of gravity addressed in *mexicoish* and *overall* with the changes in directions. The spatial experience of the urban landscape of New York skyscrapers is translated into human body experience. The montage of female legs in tights pointing upwards (these being the artist's own long legs) come to symbolize architectural experience in the truest sense of the word. A further thematic aspect of this piece is the global interlocking of culture and business.

Tourist Terrorist Artist (video 2006): in quick sequence and constant repetition Judith Huemer recites the words “Tourist Terrorist Artist” into the microphone of the camera held directly in her face. The video soundtrack documents a spoken performance. The rapid succession of acoustic signals stands in strange contrast to the static position of the camera that—with exception of the mouth's movements—transmits soft visual signals. This piece was motivated by an experience the artist had on trying to enter the USA on a study grant. The grant entailed legal complications because the artist did not have a work permit. The argument was that an artist—her never-ending inspiration being a valuable good—works all the time.

In Judith Huemer's videos one often notes a playful approach to language. Whereas in *Hochzeitsglocken*



Silben „tadana tadala“. Huemer ist dabei in einen modischen Kunstpelz gekleidet und mit Shoppingbags beladen, den akustischen Hintergrund bilden die Straßengeräusche der Großstadt New York. Die logopädische Übung mutiert zum experimentellen Sprechgedicht, durch den bloßen Austausch eines Phonems wird ein sprachspielerischer Sprechakt generiert. Die Intention, ein „proper R“ bilden zu können, verweist auf die Erwartungshaltung des Perfekten. Darüber hinaus weist das Thema der Kommunikationskompetenz ebenso wie die ikonische Inszenierung des Videos auf das Thema der globalen Interaktion, die nicht nur auf Sprachebene, sondern auch auf der Ebene des Konsums, des Reisens und der Kunst derzeit ständig wächst.



The Cosmopolitan Race 2007
p.77

Paternoster/Haus der Industrie Vienna, 2007

Auch *The Cosmopolitan Race* (temporäre Intervention, Haus der Industrie, Wien 2007) setzt die thematische Auseinandersetzung mit dem Thema Globalisierung fort. Der Boden zweier Kabinen eines alten Paternosters wird mit Orchideen – jeweils im Sechserpack, so wie im Baumarkt erhältlich – völlig bedeckt. Auf der Trennwand aus Acrylglas ist ein Zitat der Band Guns N'Roses in goldenen Lettern lesbar: „Take me down to the paradise city / Where the grass is green / And ... / Oh, won't you please take me home!“ Über dem Paternoster befindet sich ein Leuchtschild mit der Aufschrift „The Cosmopolitan Race“.



How to Get a Proper R 2007
p. 23

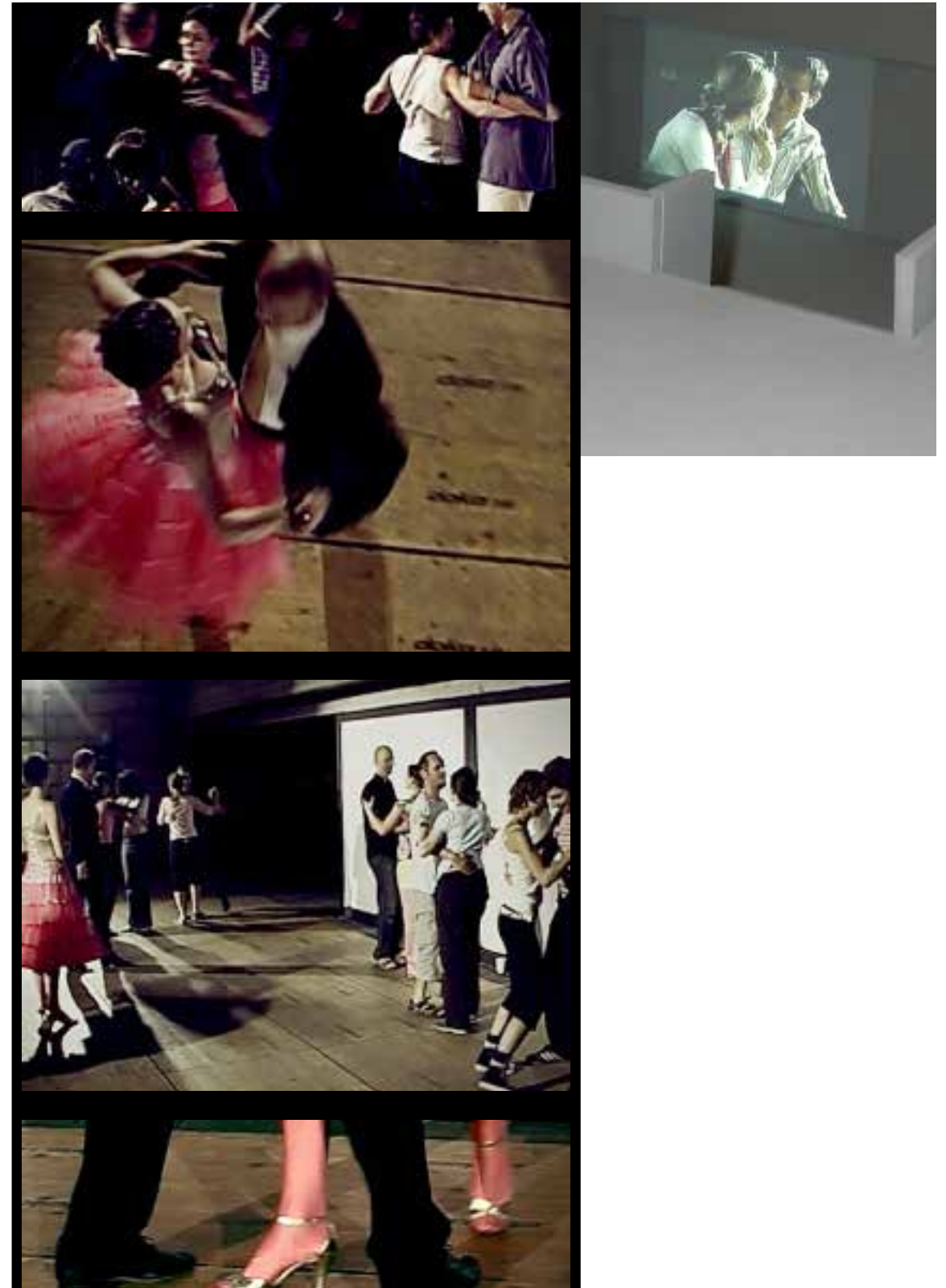
Nexus Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008
Fehring/Austria, 2008
Galerie Eugen Lendl Graz, 2007

the artist plays with semantic references—here the exchange of individual words leads to their being interpreted in a new way—, there are also acoustic experiments. In the Video *How to Get a Proper R* (New York 2007) Judith Huemer stands there like a statue in front of Manhattan's skyline reciting in a monotonous rhythm the repetitive tongue-twisting syllables “tadana tadala”. Huemer is wearing a trendy fake fur and lugging shopping bags, with the acoustic backdrop being the street noises of metropolitan New York. The speech therapy exercise mutates into an experimental recited poem, with the mere exchange of a phoneme the artist generates a speech act playing on words. The intention of producing a “proper R” alludes to the expectation of perfection. Moreover, the issue of communication competence, along with the iconic staging of the video, points to global interaction that is constantly growing not only on the level of language but also on that of consumption, travel and art.

The Cosmopolitan Race (temporary intervention, Haus der Industrie, Vienna 2007) also continues the thematic preoccupation with globalization. The floor of two cars of an old Paternoster elevator have been

page 95

Tanzlesson (Dancing lesson) 2004
Video, color, sound, 4 min loop
Künstlerhaus/Karlsplatz-Passage Vienna, 2004
Public performance
Galerie IG Bildende Kunst Vienna, 2004
Mixed media installation



96 Der Text entwirft einen modernen locus amoenus, den auch die Orchideen als Scheinwelt aufbauen. Diese Pflanzen, lange eine floristische Rarität, wurden in den letzten Jahren zur billigen Massensware, der Status des Besonderen und Einzigartigen ging verloren. Dieses Umschlagen einer axiologischen Hyperkonnotation ins Gegenteil vollzieht sich bei vielen Produkten der Konsumgesellschaft, sodass wiederum neue Produkte mit dem Flair der Exklusivität aufgeladen werden müssen. Judith Huemer hinterfragt in *The Cosmopolitan Race* den gesellschaftlichen Drang nach Superlativen – dem Schnellsten, Schönsten, Einzigartigen – und setzt diese rasante Bewegung unserer Gegenwart gekonnt in die entschleunigte Realität des Paternosters. Ein Aufzug, der seine konstante Bewegung beibehält, unbeirrt und ungeachtet seiner Fahrgäste und ihrer Eile.

Rosa – Textiles und Perfektion

Die knallige Farbe Rosa taucht im Werk Judith Huemers immer wieder auf, wird gleichsam zu einem ihrer Markenzeichen. Rosa ist auffällig und vermittelt jene Stimmung, die P. M. Zulehner mit dem Lebensgefühl einer „optimistischen Zukunftskompetenz der Jugend“ assoziiert. Sie hat somit etwas mit Aufbrechen, mit schwebender Heiterkeit und Zukunftsoptimismus zu tun, keinesfalls mit mädchenhaft-naïver Lieblichkeit. Es geht auch um die ästhetische Analyse der Bedeutungsebenen der Zeichen, die durch vielfältige gesellschaftliche Kontexte aufgeladen werden und die Judith Huemer mit ihren Konnotationen bewusst integriert. Dabei nützt sie entweder das provokative Potenzial oder konfiguriert neue Bedeutungen aus den Störungen der konventionellen Kommunikationsprozesse. So kreiert sie neue individuelle Codes, im Wissen um die Tradition.

In der biederen Handarbeitstechnik des Häkelns etwa werden figurale Umrisse auf großzügige Kartoninstallationen appliziert, wodurch ästhetische Mittel aus verschiedenen Kontexten kollidieren. Die trashigen, zum Teil aufgerissenen großformatigen Verpackungskartons in *wunderschönes leben* – räumlich installiert, wodurch sie die Zweidimensionalität

completely covered with orchids—each in a six-pack as they are sold at DIY stores. On the partition made of acrylic glass, a quote of the band Guns N’Roses is legible in golden letters: “Take me down to the paradise city / Where the grass is green / And ... / Oh, won’t you please take me home!” Above the paternoster elevator there’s an illuminated sign that reads “The Cosmopolitan Race”.

The text is a model of a modern locus amoenus which the orchids also create as a sort of illusionary world. These plants, for a long time a floral rarity, have in recent years become a cheap mass product, thus diminishing their status of something special and unique. This reversal of an axiological hyper-connotation has taken place in a number of products of consumer society so that new products have to be injected with an air of exclusivity. In *The Cosmopolitan Race* Judith Huemer questions the social appeal of superlatives—the quickest / most beautiful / most unique—and ingeniously stages this rapid movement of our world today in the decelerated reality of the paternoster. An elevator that retains its constant movement, unerringly and irrespective of the persons riding it and their haste.

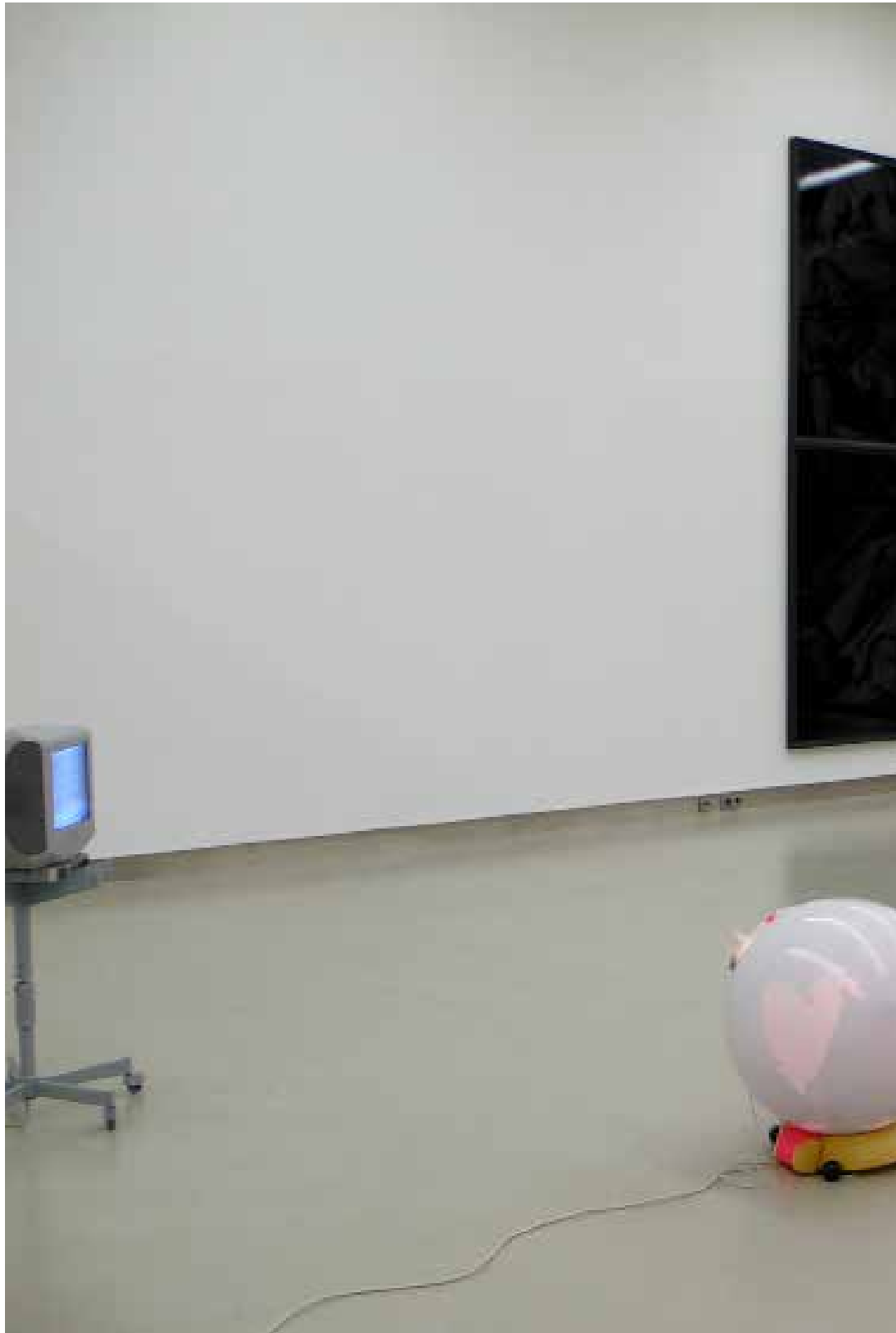
Pink—Textiles and Perfection

A loud pink reappears constantly in Judith Huemer’s work, becoming as it were one of its distinctive features. Pink jumps into your eye and provides you with that mood which P. M. Zulehner associates with the life feeling of youth’s “optimistic competence for the future”. This mood thus has to do with a revolutionary spirit, relaxed light-heartedness and optimism for the future, but certainly not with girlish innocence and naïvete. It is also about the aesthetic analysis of layers of signification of those signs which have been informed by various social contexts and are deliberately integrated by

page 97
Tanzlesson (Dancing lesson)
Künstlerhaus/Karlsplatz-Passage Vienna, 2004
Public performance

page 99
Exhibition view
NEXUS Kunsthalle Saalfelden/Austria, 2008





sprengen – werden mit rosa Luftmaschen versehen, die an einstige Handarbeitsstunden „braver“ kleiner Mädchen erinnern. Auch die Motive unterstreichen die Methode der Kollision, des aufeinander Auflaufens verschiedener Konnotationen: finden sich doch aus unschuldigen Häkeleien konfigurierte erotische Anspielungen.



wunderschönes leben (wonderful life) 1999–2002

Museum Sammlung Friedrichshof/Austria, 2003
Frauen-Kunst-Festival Sigharting/Austria, 2002
Galerie im Traklhaus Salzburg, 2002
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz, 2002

Vielleicht findet auch hier eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Erwartungshaltungen und Rollenprägungen statt, wie sie die Erziehung in der österreichischen Provinz vermittelt; implizit also dasselbe, was Judith Huemer in vielen Videos und Aktionen – man denke nur an *Mama* oder *Judith, du bist ja keine 17 mehr* – explizit thematisiert. Selbst *Hochzeitsglocken* bekommt noch eine weitere Bedeutung. Es ist nicht nur der rituelle Abschluss einer intensiven Privat- und Arbeitsbeziehung, eine Rückbesinnung auf das eigene Ich, auch die Betonung, stark genug zu sein, um als eigenständige Künstlerpersönlichkeit in die Öffentlichkeit zu treten. Es ist vor allem auch ein Seitenhieb auf die gerade im ländlichen Raum überlieferten Muster einer Lebensgestaltung, mit der Heirat einer jungen Frau als alles erfüllendem Lebensziel und der endgültigen Beantwortung der Sinnfrage bereits in jungen Jahren: Eine Frau nach vollzogener Hochzeit muss demzufolge nicht mehr weitersuchen. Elfriede Jelinek formuliert

Judith Huemer by means of their connotations. In the process she either makes use of the provocative potential or configures new meanings out of the disruptions of conventional processes of communication. Thus she creates new individual codes, drawing on her knowledge of tradition.

Using the traditional bourgeois technique of crocheting, for example, the artist applies figural outlines to large cardboard installations, allowing aesthetic means taken from various contexts collide. The trashy, partly ripped torn cardboard boxes in *wunderschönes leben*—set up as a spatial installation to transcend the bounds of two-dimensionality—are adorned with pink chain stitches which might recall the handicraft lessons that “nice” little girls had in the past. The subjects, too, underline the method of collision, the coming together of various connotations, with innocent crochets also forming erotic allusions.

Perhaps we also find here an exploration of the social expectations and role ascriptions that are transmitted by the educational system in the Austrian province. This is implicitly what Judith Huemer has explicitly addressed in her many videos and happenings—only think of *Mama* or *Judith, du bist ja keine 17 mehr*. Since *Hochzeitsglocken* there is another aspect that figures centrally. It is not just the final ritual marking the end of an intense personal and professional relationship, a reflection about oneself, also the assertion that one is strong enough for a public appearance as an artist. It is also, more significantly, an attack on the life models that are propagated in rural areas in particular, the wedding of a young woman being the fulfilling life goal and definitive answer to the question of meaning already in young years. A woman who has gotten married no longer has to continue searching. Elfriede Jelinek formulates this in the

page 101

Balcony Session Constructed #3, 2007
C-print 120 x 180 cm

page 103

Tourist Terrorist Artist, 2006
Video, color, sound, 1:20 min in loop
Galerie Mario Mauroner Contemporary Art Vienna, 2007
Exhibition view





*sound-track ...tourist terrorist artist terrorist
artist tourist tourist artist terrorist ...*



dies im Kapitel „Die Hochzeit“ ihres 1975 erschienenen Romans *Die Liebhaberinnen*, der ebenfalls auf dem Land – in der Steiermark – spielt: „Brigitte ist sehr glücklich. / Paula ist sehr glücklich. / Brigitte hat es geschafft. / Paula hat es geschafft.“

“Hochzeit” (wedding) chapter of her 1975 novel *Die Liebhaberinnen* (The Lovers) which is also set in the country—in Styria. “Brigitte is very happy. / Paula is very happy. / Brigitte has got it made. / Paula has got it made.”

The ironical, critical examination of social patterns, clichés and expectations is a central theme of Judith Huemer’s works. They are expressed in an individual aesthetic code with a very focused and professional use of compositional means. A traditional formal idiom is emotionally charged. Subjective, personal experiences and artistic work do not just serve to make a self-narrative statement that helps one to come to terms with one’s own life, but become a statement that has general validity for several generations.

104



Hochzeitsglocken (Wedding Bells) 1998
p. 89

Landesgalerie Linz, 2000
Galerie IG Bildende Kunst Vienna, 1999
Prostitution Information Center Amsterdam, 1998

Die ironisch-kritische Beleuchtung gesellschaftlicher Muster, Klischees und Erwartungshaltungen ist insgesamt ein wesentliches inhaltliches Thema der Werke von Judith Huemer. Ihren Ausdruck findet sie in einem individuellen ästhetischen Code unter sehr bewusstem und professionellem Einsatz der Gestaltungsmittel. Traditionelles Formenvokabular wird emotional aufgeladen. Die Verschränkung von subjektiven biografischen Erfahrungen und künstlerischem Produkt bleibt nicht beim selbstbezogenen Statement stehen, das der Lebensbewältigung dient, sondern wird zur allgemeingültigen Aussage für mehrere Generationen.

With support from the Austrian Federal
Ministry for Education, the Arts and Culture,
Kulturabteilung Land OÖ, adb Wien,
BAST AG Value & Invest Development
and Manfred Kastner

Translation by Nielsen
Produced by adb Wien
Copies printed: 1000

ISBN 978-3-902675-14-9
Published & distributed
by Fotohof *edition*, Salzburg
www.fotohof.at

Photo credits: Cornelia Anhaus p. 55, 84
David Bruckner p. 95
Lisi Gradnitzer p. 51, 59, 72
Ernst Grilnberger/Oberösterreichische
Landesmuseen p. 18
all other photos Judith Huemer

Copyright © 2008 Judith Huemer
www.judithhuemer.net