Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2011)

Heft: 89: Collaborations Mark Bradford, Charline von Heyl, Oscar Tuazon, Haegue Yang

Artikel: Oscar Tuazon : a palpable miss = ein offensichtlicher Fehlschlag

Autor: Pirotte, Philippe / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680633

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

OSCAR TUAZON

OSCAR TUAZON, THE TREES, 2011, para-pavilion, Venice Biennale / DIE BÄUME, Para-Pavillon.
(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE BALICE HERTLING, PARIS; GALERIE PRESENHUBER, ZÜRICH; MACCARONE, NEW YORK; STANDARD, OSLO; AND JONATHAN VINER, LONDON)

A Palpable Miss

PHILIPPE PIROTTE

Think of subletting someone's apartment. How can you get rid of the fellow when he is in every piece of furniture, every arrangement? Do you like living with him? Imagine it unfurnished. What would you do—buy some things (if so, what style?), scrounge some off the streets, ask your relatives or friends (which will remind you of them...)? Perhaps live without furniture, instead.

—Allan Kaprow, *Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann* (1963)

Oscar Tuazon is not merely interested in the possibility of structural failure but wants to make such failure present in the work, palpable, real. He follows intuitively the disruptive impact his sculptures have on the space around them—how they literally eat space. Working with entropic characteristics of natural materials, he aims to make something that is alive, and consequently seen in the process of dying. Even if Tuazon tends to refuse suggestions of narrative and context, one can sense in relation to his work a definite kind of sci-fi dystopia—not of a future society but of the present ailing system, that might be seen as a hemorrhaging spacecraft, nearing complete annihilation as its inhabitants flee.

For his 2010 exhibition at Kunsthalle Bern, Tuazon built a single construction encompassing all of the galleries. The multi-room sculpture consists of a modular structure of wooden beams that repeats five times so as to interact with the architecture in progressively complex ways, based on geometries that spread, stretch, and unfold across the entire space of the museum. When the beams come to walls, the walls are cut and the beams pierce through. Anything in the architecture that obstructs the logic of the sculpture's progression is forced to submit. Visitors may be reminded of Sol LeWitt's 1972 exhibition at Kunsthalle Bern featur-

OSCAR TUAZON, UNTITLED, 2010, douglas fir, steel, installation view Kunsthalle Bern / OHNE TITEL, Douglasie, Stahl, Installationsansicht.

PHILIPPE PIROTTE is Director of Kunsthalle Bern in Switzerland. He is the founding director of Objectif Exhibitions in Antwerp and a senior advisor at Rijksakademie Amsterdam.

OSCAR TUAZON, UNTITLED, 2010, douglas fir, steel, installation views Kunsthalle Bern / OHNE TITEL, Douglasie, Stahl, Installationsansichten.

ing grid-shaped sculptural modules. Tuazon uses a similar module as his starting point, enhancing its size, and he pursues its repeating and progressing logic to the point of absurdity by insisting, as does LeWitt, on logic, with disregard for everything else. In a way, he works blindly.

One of Tuazon's basic strategies is for the work to be created on site. In the case of his Kunsthalle Bern installation, however, Tuazon is more intent on denying the site, annihilating the existing space. He comes to the site and stays for days, even weeks; he lives in the exhibition space, fully occupying it. How the work functions and what it looks like, to a large extent, comes from this fact. Or, to put it in the artist's own words, "my basic working template is always 'move into a space, fill it up, push it till something goes wrong.'"[1)]

For Tuazon, a building is defined by what happens within it, not by the way it is designed. He is interested in how a particular way of living within a building's interior can alter the space around its exterior, which recalls the famous happening by Allan Kaprow, PUSH AND PULL: A FURNITURE COMEDY FOR HANS HOFMANN (1963). In this work, Kaprow intended to alter an existing space from one mood and character to another. It is therefore crucial that Tuazon develop a relationship to the people that inhabit the space he is working in, and that none of these people—curators, staff, technicians—are any more informed than he as to what the project will look like in the end.

Even if there's no formal audience present to witness Tuazon at work on an installation, there is, like in a happening, a collaborative "performative" aspect to the work, a jumping into a relatively unknown mental space in order to conceive, develop, conduct, and install the piece. These different actions are squeezed in in a very short time, during which all sorts of

things begin to overlap and cohere. All of the mistakes—the whole messy process of making the work—are visible in the final piece.

Tuazon does not make models, or computer renderings, hardly a rudimentary sketch. Nor has he ever had a traditional studio practice. There is no possibility for a sanitized, impersonal execution of a concept, and in this sense, Tuazon's mentality and the experience of his installation is very different from that of a minimalist or conceptualist. But this break from minimalism/conceptualism is also seen in other ways. For example, Tuazon sees himself as an artist who thinks with his hands, and this highlights how different he is from an artist or designer who outsources a work's fabrication and manual labor. Clearly the production process takes precedence over everything; his work stems entirely from his intense engagement with whatever specific conditions he finds himself in. "...there are all kinds of social, economic, and physical forces that intersect a particular project and leave their marks on it. But I really don't trust the declarative potential of an artwork."[2] It may just be that Tuazon enjoys the pressure, the challenge, the sense of conquest, sexual tension, of working on site. He even uses the exhibition's timeline and budget as a restraint, as a form of upping the ante, problem solving as something to rub up against: "That's what I learned from working in architecture, and in construction—the work is always contingent on the conditions of production. Architecture is a process of adaptation. You try to find the limits of the budget, the limits of the site, what the people you're working with are capable of..."[3]

As architectural as his work may seem, Tuazon doesn't consider it to be architecture or even a metaphor for architecture, though he does seem to wonder what would happen if an artwork were to create new problems for a building and what might happen if the existing gallery structure were to adapt, to re-engineer itself, in order to accommodate a work. He does not see it as a possibility to work architecturally in an exhibition space, because, as he says:

All of the problems that architecture needs to solve have already been solved: there's already a roof overhead; a heating system; plumbing; walls and a floor. The functional imperative of architecture is what's interesting about it, and when those problems are solved what are you left with? You can make models, prototypes, you can test things out, but you can't recreate the urgency of having to solve a real problem.[4)]

In the case of his exhibition at Kunsthalle Bern, Tuazon wanted to treat the building as a whole, to make a work that would occupy the entire space and be seen in all of the galleries simultaneously. At the same time, he wanted to attack the building, or the idea at least of there being a specific kind of space to view art—the idea that any building can ever accommodate an artwork. So his solution was to cut through the walls when they got in the way: "What was interesting about working at the Kunsthalle," says Tuazon, "was to trace the very early stages of a modern notion of what an exhibition space should look like."[5)]

Designed in 1911 and built in 1917, the Kunsthalle's interior reveals the vestiges of domestic life. The galleries have a layout that recalls a bourgeois home, with an entry hall, a dining room, a sitting room, and bedrooms, all with natural light and an assortment of quietly opulent detailing, even as its walls were enlarged and expanded to hold paintings. Presumptions about what an exhibition space is or should be have changed radically since the time of the Kunsthalle's construction, but the problems Tuazon locates in these spaces have remained consistent. The rooms function as empty spaces—this is their identity and over the years it has essentially remained unchanged. Tuazon addresses this aspect from a physical standpoint, as he works to create significant structural problems for the building itself. For him, the objective of making an artwork that requires some re-engineering of the building is a way of turning the tables.

The project for Bern succeeds because the structure has a dynamic relationship to the Kunsthalle itself. On the one hand, there is an aggressive insistence on autonomy, on what the work wants to be on its own terms. But there is also an acknowledgment of the fact that the sculpture is too big for any one room and too big for the entire building. The work, or the space of the work, does not stand on its own, physically or mentally, and so it doesn't occupy its own territory, but uses another territory as its support. Consider, for instance, the bearing capacity of the floors and the height of the doors: "The moment I knew it was working, which was also the scariest moment of the installation, was when the engineer told us that we had reached the floor's maximum load."[6)]

1) Oscar Tuazon in Conversation with Chiara Parisi, Sandra Patron, and Philippe Pirotte in *Oscar Tuazon, I Can't See* (Paris: Paraguay Press & Do.Pe Press, 2010), p. 235.
2) Ibid., p. 239.
3) Ibid., p. 237.
4) Ibid., p. 235.
5) Ibid.
6) Ibid., p. 236.

OSCAR TUAZON and ELIAS HANSEN, DAYBREAK STAR, 2010, oak trunk, steel / MORGENGRAUENSTERN, Eichenstamm, Stahl.

PHILIPPE PIROTTE

Ein offensichtlicher Fehlschlag

Stell' dir vor, du untervermietest eine Wohnung. Wie kann man den Typen je loswerden, wenn er in jedem Möbelstück, in jedem Arrangement steckt? Gefällt dir das Zusammenleben mit ihm? Stell' dir die Wohnung unmöbliert vor. Was würdest du tun: einige Sachen kaufen (und wenn ja, in welchem Stil?), das eine oder andere von der Strasse abstauben, deine Verwandten oder Freunde fragen (was wird dich an sie erinnern?)... Vielleicht stattdessen ohne Möbel leben.

– Allan Kaprow

Oscar Tuazon interessiert sich nicht bloss für die Möglichkeit des statischen Versagens, sondern will ein solches Versagen im Werk greifbar, konkret machen. Er verfolgt instinktiv die zerstörerische Wirkung seiner plastischen Arbeiten auf deren Umraum: wie sie buchstäblich Raum fressen. Indem er mit den entropischen Eigenschaften natürlicher Materialien arbeitet, will er etwas schaffen, das lebendig und mithin im Vorgang des Sterbens zu sehen ist. Auch wenn Tuazon Andeutungen von Narrativem und Kontextbezogenem meist verweigert, haftet seinem Werk ein eindeutiger Hauch von Science-Fiction-Antiutopie an – nicht der einer zukünftigen Gesellschaft, sondern der gegenwärtigen maroden Ordnung, wie ein ausblutendes Raumschiff, dessen Bewohner fliehen, da es sich der vollständigen Vernichtung nähert.

Für seine Ausstellung 2010 in der Kunsthalle Bern errichtete Tuazon eine einzige Konstruktion, die sämtliche Ausstellungsräume erfasst. Die mehrräumige Plastik besteht aus einem modularen Holzbalkengefüge, das sich fünf Mal wiederholt und dabei in einer zunehmend komplexen, auf sich quer durch den gesamten Museumsraum ausbreitenden und entfal-

PHILIPPE PIROTTE leitet die Kunsthalle Bern. Er ist Gründungsdirektor der Objectif Exhibitions in Antwerpen und im Beirat der Rijksakademie Amsterdam.

OSCAR TUAZON, MY MISTAKE, 2010, pine, steel, installation view ICA London / MEIN FEHLER, Pinie, Stahl, Installationsansicht.

OSCAR TUAZON, MY MISTAKE, 2010, pine, steel, installation view ICA London / MEIN FEHLER, Pinie, Stahl, Installationsansicht.

tenden Geometrien beruhenden Art und Weise mit der Architektur interagiert. Wo die Balken auf Wände stossen, sind die Wände aufgebrochen und die Balken durchstossen sie. Alles, was an der Architektur sich dem logischen Verlauf der Plastik in den Weg stellt, wird gezwungen, sich diesem zu unterwerfen. Besucher mögen sich an Sol LeWitts Ausstellung aus dem Jahr 1972 erinnert fühlen, die sich um rasterförmige plastische Module drehte. Tuazon dient ein ähnliches Modul als Ausgangspunkt, allerdings in vergrössertem Massstab, und er folgt dessen Logik der Wiederholung und des Fortschritts bis hin zum Absurden, indem er eben, wie LeWitt, auf dieser Logik beharrt und sich dabei über alles andere hinwegsetzt. In gewisser Weise arbeitet er blind.

Es gehört zu Tuazons Grundstrategien, eine Arbeit vor Ort entstehen zu lassen. Im Fall seiner Installation in der Kunsthalle richtete sich Tuazons Augenmerk allerdings eher darauf, den Ort zu negieren, den bestehenden Raum zu zerstören. Er kommt zu dem Ort und hält sich dort tage- oder gar wochenlang auf; er lebt in dem Ausstellungsraum, nimmt diesen ganz ein. Und das wiederum bestimmt zu einem grossen Teil, wie die Arbeit funktioniert und wie sie aussieht. Oder, wie es der Künstler selbst ausdrückt: «Das Grundprinzip meiner Arbeit besteht immer wieder darin, in einen Raum einzuziehen, diesen auszufüllen, ihn zu forcieren, bis etwas schiefgeht ...»[1)]

In Tuazons Augen wird ein Gebäude dadurch definiert, was in seinem Innern passiert, und nicht durch seine äussere Gestaltung. Ihn interessiert, wie eine bestimmte Art, im Innern eines Gebäudes zu leben, den diesen aussen umgebenden Raum verändern kann, was an Allan Kaprows berühmtes Happening PUSH AND PULL: A FURNITURE COMEDY FOR HANS HOFMANN (Stossen und Ziehen: Eine Möbel-Komödie für Hans Hofmann, 1963) erinnert.

Bei dieser Arbeit ging es Kaprow darum, einen Wechsel in Stimmung und Charakter eines bestehenden Raumes herbeizuführen. Es ist für Tuazon daher entscheidend, eine Beziehung zu den Leuten aufzubauen, die den Raum bewohnen, in dem er arbeitet. Und dass diese Leute – Kuratoren und sonstiges Personal – so wenig wie er wissen, wie das Projekt am Ende aussehen wird.

Selbst wenn es kein Publikum gibt, das Tuazon bei der Arbeit an einer Installation zusieht, eignet dem Werk doch, ähnlich einem Happening, ein gemeinschaftlicher «performativer» Aspekt, ein Eintauchen in einen relativ unbekannten geistigen Raum, um die Arbeit zu konzipieren, näher auszuarbeiten, durchzuführen und zu installieren. Diese verschiedenen Handlungen sind in einen sehr kurzen Zeitraum hineingezwängt, in dessen Verlauf sich alles Mögliche nach und nach überschneidet und in einen Zusammenhang rückt. Sämtliche Fehler – der ganze chaotische Schaffensvorgang – sind in der endgültigen Arbeit sichtbar.

Tuazon macht keine Modelle oder Computerdarstellungen, ja kaum eine rudimentäre Skizze. Eine herkömmliche Atelierpraxis hat er nie gekannt. Die Möglichkeit einer gesäuberten, unpersönlichen Ausführung eines Konzeptes gibt es nicht, und so gesehen sind Tuazons Mentalität und die Art und Weise, wie wir seine Installationen erleben, ganz anders als bei einem Minimalisten oder einem Konzeptkünstler. Dieser Bruch mit Minimalismus beziehungsweise Konzeptualismus zeigt sich auch in anderer Weise. So versteht sich Tuazon als ein Künstler, der mit den Händen denkt. Dies macht deutlich, wie sehr er sich von einem Künstler oder Designer unterscheidet, der die Herstellung seines Werkes und die Handarbeit anderen überlässt. Der Schaffensvorgang hat offensichtlich Vorrang vor allem anderen: Seine Arbeit ergibt sich ganz und gar aus der intensiven Auseinandersetzung mit den jeweiligen Gegebenheiten, die er vorfindet. «…es gibt alle möglichen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und physischen Kräfte, die in ein bestimmtes Projekt hineinspielen und ihre Spuren darin hinterlassen. Aber ich misstraue dem Aussagepotenzial eines Kunstwerkes.»[2] Vielleicht geniesst Tuazon einfach den Druck, die Herausforderung, das Gefühl des Eroberns, die sexuelle Spannung der Arbeit vor Ort. Er arbeitet sogar mit den Termin- und Etatvorgaben der Ausstellung als Zwänge, gewissermassen um noch eins draufzulegen: Problemlösen als etwas, um sich daran zu reiben. «Das ist etwas, was ich von der Arbeit im Bauwesen gelernt habe: Die Arbeit ist stets abhängig von den Bedingungen der Produktion. Es ist ein Prozess der Anpassung. Man versucht, die Grenzen des Etats, die Grenzen des Ortes auszuloten, herauszufinden, wozu die Leute, mit denen man arbeitet, fähig sind …»[3]

So architektonisch sein Werk erscheinen mag, versteht Tuazon seine Arbeit doch nicht als Architektur oder auch nur als eine Metapher für Architektur – dies obwohl er sich zu fragen scheint, was geschehen würde, wenn ein Kunstwerk neue Probleme für ein Gebäude aufwirft, und was passieren könnte, würde das bestehende Ausstellungsgebäude sich anpassen, sich selbst überarbeiten, um ein Werk aufzunehmen. Er versteht es nicht als eine Möglichkeit, sich in einem Ausstellungsraum architektonisch zu betätigen, denn, so sagt er:

Sämtliche Probleme, die die Architektur lösen soll, sind bereits gelöst worden: Es gibt bereits ein Dach über dem Kopf, ein Heizsystem, Rohrleitungen, Wände und ein Fussboden. Das Gebot der Funktionsfähigkeit ist das, was an der Architektur interessant ist, und wenn die betreffenden Probleme einmal gelöst sind, was bleibt einem dann noch übrig? Gewiss, man kann Modelle oder Prototypen machen, man kann Dinge durchtesten, doch der zwingende Druck, ein konkretes Problem lösen zu müssen, lässt sich nicht wiederherstellen.[4]

Im Fall seiner Ausstellung in der Berner Kunsthalle wollte sich Tuazon mit dem Gebäude als Ganzes auseinandersetzen und eine Arbeit schaffen, die den gesamten Raum einnehmen

OSCAR TUAZON and ELIAS HANSEN, KODIAK, 2008, installation view / Installationsansicht Seattle Art Museum.

würde und in allen Ausstellungsräumen gleichzeitig zu sehen wäre. Zugleich wollte er das Gebäude attackieren, oder zumindest die Vorstellung, dass es einen bestimmten Raum gebe, der für die Betrachtung von Kunst vorgesehen sei, also die Vorstellung, dass ein Gebäude überhaupt jemals ein Kunstwerk beherbergen könne. Dementsprechend bestand seine Lösung darin, die Wände, wenn sie sich in den Weg stellten, zu durchbrechen: «Das Interessante an der Arbeit in der Kunsthalle war», so Tuazon, «den Anfangsstadien einer modernen Vorstellung davon, wie ein Ausstellungsraum aussehen sollte, nachzuspüren.»[5)]

Die 1911 entworfene und 1917 erbaute Kunsthalle weist im Innern die Spuren häuslichen Lebens auf. Die Anordnung der Ausstellungsräume erinnert an eine grossbürgerliche Wohnung mit Vestibül, Speisezimmer und Schlafräumen, jeweils mit natürlichem Licht und verschiedenen diskret opulenten Verzierungen, auch wenn die Wandflächen vergrössert wurden, um Gemälden Platz zu bieten. Die Vorstellungen davon, was ein Ausstellungsraum ist oder zu sein hat, haben sich seit dem Bau der Kunsthalle radikal verändert, die Probleme aber, die Tuazon in diesen Räumen findet, sind die gleichen geblieben. Die Räumlichkeiten funktionieren als leere Räume: Darin besteht ihre Identität und daran hat sich über die Jahre hinweg nichts Wesentliches geändert. Tuazon geht diesen Punkt von einem physikalischen Standpunkt aus an, indem er mit seiner Arbeit erhebliche statische Probleme für das Bauwerk selbst schafft. Diese Absicht, ein Kunstwerk zu schaffen, das eine gewisse Umarbeitung des Gebäudes nötig macht, ist für ihn eine Methode, den Spiess umzudrehen.

Das Berner Projekt gelang, weil zwischen Tuazons Konstruktion und der Kunsthalle selbst eine dynamische Beziehung bestand. Auf der einen Seite gab es ein aggressives Beharren auf Autonomie, also auf der Eigenständigkeit des Werkes. Gleichzeitig aber das Eingeständnis, dass die Plastik für einen einzigen Raum, ja für das gesamte Gebäude zu gross war. Das Werk – beziehungsweise der Raum des Werkes – steht nicht für sich (weder materiell noch geistig)

OSCAR TUAZON and ELIAS HANSEN, WILLIN, 2008, C-print, rear-mounted on Perspex, 8 x 10" / C-Print, rückseitig auf Perspex aufgezogen, 20,2 x 25,4 cm.

und nimmt also nicht sein eigenes Territorium ein, sondern benutzt ein anderes Territorium als seinen Träger. Man bedenke etwa die Belastungsfähigkeit der Fussböden und die Höhe der Türen: «Der Augenblick, da ich wusste, dass es funktioniert – und das war gleichzeitig der beängstigendste Moment der Installation –, war, als der Baustatiker uns sagte, wir hätten die maximale Fussbodenbelastung erreicht.»[6)]

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Oscar Tuazon im Gespräch mit Chiara Parisi, Sandra Patron und Philippe Pirotte, in: *Oscar Tuazon, I Can't See.* Paraguay Press & Do.Pe Press, Paris 2010, S. 235.
2) Ebenda, S. 239.
3) Ebenda, S. 237.
4) Ebenda, S. 235.
5) Ebenda.
6) Ebenda, S. 236.