

## Über die Unmöglichkeit, (nicht) zu verschwinden

Ernst Bloch erzählt in einer seiner „Spuren“-Geschichten<sup>1</sup> von einem chinesischen Maler, der es einfach satt hat, in seiner Kunst immer weiter fortzufahren. Er beschließt, nur noch ein einziges Bild zu malen und dann für immer aufzuhören. Er zieht sich für lange Zeit zurück, um zu arbeiten. Endlich lädt er seine Freunde in sein Atelier ein, um der Vollendung dieses ultimativen Werks beizuwohnen. Er beginnt die letzten Pinselstriche zu setzen. Doch im Malen gerät er allmählich, als ob er sich mit der Farbe verkleistert hätte, selbst ins Bild. Schließlich ist er zur Gänze darin. Er betritt eine Allee, die in die Tiefe führt. An deren Ende ist ein Palast mit einer roten Tür. Er öffnet diese Tür, winkt seinen Freunden noch kurz zu, tritt ein, schließt die Tür hinter sich. Und ist auf immer verschwunden.

Burghard Schmidt hat verschiedentlich darauf hingewiesen, dass dieses Motiv den utopistischen Versuch der Verschränkung von Kunst und Leben meint<sup>2</sup>. Der Künstler würde sich selbst als Lebendigen so in sein Kunstwerk einbringen, dass er komplett darin aufgeht. Dass er nichts mehr wäre als sein Werk. Das gegensätzliche Motiv, das aber ebenfalls von dieser Verschränkung handelt, ist Pygmalion. Der antike Bildhauer schafft eine Skulptur, die so lebensecht ist, dass sie tatsächlich lebendig wird. Auch hier findet eine Überschreitung der Grenze zwischen Kunst und Leben statt. Die wiederholten Versuche, diese zu überwinden, durchziehen die gesamte Kunstgeschichte und geben ein beredtes Zeugnis von der Sehnsucht der KünstlerInnen, das zusammen zu bringen, was Natur und Kultur getrennt hat.

In Elisa Andessners fotografischen Arbeiten ist immer die selbe Person zu sehen. Obwohl ihr Gesicht abgewandt bleibt, ist unschwer zu erkennen, dass es sich dabei um die Künstlerin selbst handelt. Nichts Spontanes ist in diesen Bildern. Sie sind genauestens kalkuliert, präzise ausgerichtet und bis ins letzte Detail inszeniert. Man merkt ihnen den langen Prozess ihrer Entstehung an. Nichts Überflüssiges, kein Schmutz, im Gegenteil: die Fotografien sind von einer beinahe klinischen Sauberkeit. Fast könnte man meinen, eine Chirurgin hätte mit ihrem Skalpell die Bilder komponiert, der Notwendigkeit einer Anamnese folgend. Auch der abgebildete Körper – ob es sich dabei noch um eine Person handelt, bleibt fraglich – strahlt vordergründig nichts Lebendiges aus. Puppenhaft diszipliniert hat er die sprachlichen Verrenkungen um ihn beim Wort genommen: Er *hängt rum*. Er *steht* einfach *da*. Er *verbiegt sich*. Er *dreht uns den Rücken zu*.

Auch die stereotype schwarze Gewandung des Körpers lässt den Schluss zu, dass es Elisa Andessner nicht um die Darstellung eines Individuums gehen kann. Als grafisches Objekt scheint er ein- beziehungsweise aufgespannt in einen räumlichen Kontext, der sich allerdings in der Fotografie als zweidimensionales

---

<sup>1</sup> Ernst Bloch, Spuren, Cassirer-Verlag: Berlin, 1930

<sup>2</sup> vgl. etwa Burghard Schmidt, Der schädliche Raum, Vortrag, 1987;  
[http://alien.mur.at/theory/schmidt\\_schaedlicherraum.html](http://alien.mur.at/theory/schmidt_schaedlicherraum.html) (Stand: 11.9.2015)

Bezugssystem outet. Die Reduktion der künstlerischen Selbstdarstellung von der (individuellen) Person über den (allgemeinen) Körper auf dessen grafische Repräsentation hilft dabei, diese Flächigkeit zu erkennen. Interessant ist, dass dies auch funktioniert, obwohl die Künstlerin bewusst auf die Eliminierung weiblicher Attribute verzichtet: Haare, Rock, Schuhe. Trotz (oder vielleicht wegen?) dieser Attribute mutiert der grafische Flächenkörper zu einer Schablone, die als metaphorisches Wurmloch noch eine Ahnung eines Ausweges aus unserer flächig gewordenen Welt – man denke hier etwa an unsere zunehmende Bildschirmexistenz – darstellt.

Die Performancekunst, von der her Elisa Andessner kommt, ist per se der Versuch, die Grenze zwischen Kunst und Leben zu überwinden, dies auf eine sehr unvermittelte Art. Die Fotografie, zu der sie sich hin bewegt, stellt jedoch durch ihre Apparatehaftigkeit Distanz her. Andessners Versuch, analog zum chinesischen Maler in ihrem Werk zu verschwinden – und viel deutet darauf hin, dass sie dies vorhat: die perfekte formale Anpassung ihres Körpers an die Gesetzmäßigkeiten des verwendeten Mediums – ist zum Scheitern verurteilt. Im Scheitern jedoch schafft sie einen originären dritten Weg: weder ein lebendiges Werk zu schaffen noch als Lebendige im Werk aufzugehen, sondern als Artefakt in einem künstlichen System derart präsent zu sein, dass sie zwar als Person, jedoch nicht als Icon wegzudenken ist.

Dadurch, dass sie *ihr* (Kunst-)System nicht mehr verlässt – und nur dadurch – ist sie imstande, uns BetrachterInnen etwas über *unsere* Welt zu zeigen: Über die Disziplinierung unserer Körper in ökonomischen Systemen etwa. Über die Zurichtung des Individuellen unter die Norm. Über die Bewirtschaftung des Menschen im soziopolitischen Apparat. Aber das sind Assoziationen, die *wir* denken dürfen, wenn wir Elisa Andessners Fotografien betrachten. Und das ist gut so.

Martin Breindl (alien productions)

## About the impossibility of (not) disappearing

In his book „Traces“<sup>3</sup> Ernst Bloch tells a story about a Chinese painter who is fed up with continuing on and on with his art. He decides to paint just one more picture and then stop forever. He withdraws for a long time. Finally he invites his friends to his studio to attend the completion of this ultimate work. However, as he begins setting his last brushstrokes, it starts to appear that he is mingling with the paint, and gradually becoming part of the picture itself. Finally he is fully inside. He enters an alley, which leads him deep into the painting. At its end there is a palace with a red door. He opens the door, briefly waves to his friends, enters, closes the door behind himself. And disappears for evermore.

Burghard Schmidt suggested that this story symbolises the utopistic attempt to interlock life and art<sup>4</sup>. The artist himself would pour so much life into his work that he would ultimately lose himself completely in his art: he would exist only as his work. The opposing motif, which also relates to this interlock, is Pygmalion. The ancient sculptor creates a sculpture which is so lifelike that it actually comes to life. Here too occurs a transgression of the border between art and life. The repeated efforts to overcome it permeate art's whole history and eloquently bear witness to the yearning of artists to bring together what nature and culture separated.

In Elisa Andessner's photographic works, the same person is always visible. Although her face is averted, it's clear that it is the artist herself. There is no spontaneity in these pictures. They are strictly calculated, precisely angled and staged down to the last detail. The long process of their development is noticeable. Nothing superfluous, no dirt; on the contrary, the photographs are almost clinically clean. One could almost think that a surgeon has composed the pictures with a scalpel following an anamnesis. The pictured body – whether or not it's a *person* is debatable – doesn't radiate anything living, even superficially. Doll-like, disciplined, it takes the linguistic dislocations around it at their word: it *hangs* around. It *stands* there. It *bends*. It *turns* its back on us.

Additionally, the stereotypical black garb of the body supports the conclusion that Elisa Andessner isn't concerned with the representation of the individual. As a graphic object it seems to be inserted or stretched within a spatial context, which however outs itself as a two-dimensional reference system within the photography. The reduction of the artistic self-expression from the (individual) person to the (general) body to its graphic representation helps to enhance this flatness. It's interesting that in these works the graphic surface-body, though the artist deliberately eschews the elimination of female attributes such as hair, skirt

---

<sup>3</sup> Ernst Bloch, *Traces*, Paris, Gallimard, 1967

<sup>4</sup> cp. e.g. Burghard Schmidt, *Der schädliche Raum*, lecture, 1987;  
[http://alien.mur.at/theory/schmidt\\_schaedlicherraum.html](http://alien.mur.at/theory/schmidt_schaedlicherraum.html) (as of 11.9.2015)

and shoes, mutates into a stencil, which expresses, as a metaphoric wormhole, an idea of a way out of our flattened world – just think of our increasing screen-existence.

The performance art tradition from which Elisa Andessner comes is per se the attempt to overcome the border between art and life, in a very direct way. The photographic art to which she moves, however, establishes a distance through its „apparatus-ness“. Andessner’s attempt to disappear in her artwork, analogously to the Chinese painter – and there is much to suggest that she is planning to: the perfect formal adaptation of her body to the regularities of the used medium, for example – is condemned to failure. In failing, however, she creates an original third way: neither creating a living artwork, nor losing herself in the work, but being so present as an artefact in an artificial system that it is possible to imagine the photographs without her as a person, but not without her as an icon.

By never leaving *her* (art-)system – and only thereby – she is able to show us beholders something about *our* world: about the disciplining of our bodies in economic systems, for example. About the adjustment of the individual under the norm. About the cultivation of the human within the sociopolitical apparatus. But these are associations left to the viewers experiencing Elisa Andessner’s photographs. And that's the beauty of looking at them.

Martin Breindl (alien productions)