

TOBIAS KASPAR

*1984, lebt und arbeitet / lives and works in Berlin



Lumpy Blue Sweater, 2010

Tobias Kaspar: *Lumpy Blue Sweater*

von Axel J. Wieder

Die Installation *Lumpy Blue Sweater*, die Tobias Kaspar im Kunsthaus Bregenz zeigt, besteht aus einer Reihe von eigenständigen Elementen: einem blauen Pullover, der auf einer Schaufensterpuppe präsentiert wird, einem am Pullover befestigten Booklet sowie einer Serie von 18 gerahmten Fotografien. Durch einige formal-inhaltliche Bezüge werden die Elemente in einen Zusammenhang gestellt. So findet sich in dem kleinen Buch eine Fotografie, die 1976 in der Wohnung des Sammlers und Agent d'art Ghislain Mollet-Viéville in Paris gemacht wurde: Das Foto entstand dort in der Ausstellung *Établir le désordre*, die Werke von André Cadere (1934–1978) präsentierte. Es zeigt eine weibliche Person in einem blauen Pullover, ähnlich dem der Schaufensterpuppe. Sie hält einen *Barre de bois rond* von Cadere in der Hand. Verschiedene Ausschnitte dieser Abbildung sind in Vergrößerungen auch auf den gerahmten Fotografien Kaspars zu sehen, sie richten unseren Blick auf einzelne Details der ursprünglichen Aufnahme, etwa auf das Gesicht der Person, ihre Hand mit dem Stab oder den Kragen des Pullovers. Die Fotografien sind auf dem Passepartout mit knappen und bündigen Begriffen betitelt, die den Titelüberschriften der englischen Übersetzung von Guy de Maupassants Hochstaplerroman *Bel Ami* (1885; dt. 1892) entnommen sind und die, in der richtigen Reihenfolge gelesen, die kurz gefasste Geschichte eines gesellschaftlichen Aufstiegs ergeben, von „Poverty“ über „A Step Upward“ und „The Will“ bis „Attainment“. Eine weitere inhaltliche Klammer bildet der im Booklet wiedergegebene Monolog aus dem Film *Der Teufel trägt Prada* (2006), den die Filmfigur Miranda Priestly gegenüber ihrer Assistentin über die Zyklen der Modeindustrie hält. Alles hängt zusammen, erklärt die Magazinchefin darin, selbst der zufällig aus dem Schrank geklaubte blaue Pullover ist durch eine längst vergessene Idee beeinflusst, die einst vom Laufsteg in die Modeketten wanderte. Andererseits könne dadurch aber auch jede noch so beiläufige private Entscheidung in Kleidungsfragen zurück an das große System der Macher und Entscheider verwiesen werden: Es gibt kein Außen.

Bei genauerer Betrachtung erweist sich *Lumpy Blue Sweater* also als ein enges Geflecht aus Beziehungen und Verweisen. Anders als die inhaltlichen Stränge, die ins Spiel gebracht werden, ist der Pullover selbst jedoch bis auf die Farbe relativ unauffällig und durch die Platzierung auf einer Schaufensterpuppe betont neutral inszeniert. Im Verhältnis zu den Referenzen erscheint er wie ein Requisit, das aus der Fiktion eines Filmes oder der Semi-Fiktionalität der inszenierten Fotografie in die Realität des Ausstellungsraumes verschoben wurde. Angelehnt an die Präsentationspraxis im musealen Kontext, aber auch im Warenhaus, funktioniert der Pullover innerhalb der Ausstellungssituation wie eine leere Projektionsfläche, die mittels kontextueller Informationen im Moment der Betrachtung mit Bedeutung aufgeladen wird. Auch das Booklet unterstreicht diese Affirmation des Warencharakters, indem es seiner Gestaltung und Anbringung die Form einer Herstellerbroschüre annimmt. Zusätzliche Informationen vermitteln

Tobias Kaspar: *Lumpy Blue Sweater*

by Axel J. Wieder

Tobias Kaspar's installation *Lumpy Blue Sweater* showing at the Kunsthaus Bregenz consists of several independent elements: a blue pullover on a show-window manikin, a series of eighteen framed photographs, and a booklet attached to the pullover. Formal and thematic references serve to relate the elements to each other. The booklet includes a photo taken in the collector and agent d'art Ghislain Mollet-Viéville's Paris apartment in 1976, for instance, during the André Cadere (1934–78) exhibition *Établir le désordre* held in the apartment. It depicts a female figure in a blue pullover similar to the one presented on the manikin. The figure holds a *Barre de bois rond* by Cadere in one hand. Kaspar's framed photographs also feature enlarged details of the picture, directing our attention at parts of the original photograph, the woman's face, for instance, her hand with the rod, or the neck of the pullover. The photo mounts bear short, pithy titles taken from the chapter headings of the English translation of Guy de Maupassant's novel of the life of a conman *Bel Ami* (1885, English 1903). Read in the correct order, they neatly summarize upward social mobility: "Poverty," "A Step Upward," "The Will," "Attainment." The booklet also contains a monolog from the film *The Devil Wears Prada* (2006), where the film character Miranda Priestly explains the cycles of the fashion industry to her assistant. Everything is related, magazine editor Priestly explains, even the blue pullover casually removed from the wardrobe is the result of a long forgotten idea that once passed from catwalk to boutique chains. This also means that every decision concerning clothing, no matter how personal or casual, refers back to the big system of the decision-makers and doers: there is no outside.

In other words, on close inspection *Lumpy Blue Sweater* displays a dense web of relations and references. Unlike the themes brought into play, the pullover itself is relatively inconspicuous, right down to its color, and by being placed on a manikin its staging is altogether neutral. It is like a prop that has been shifted from the fiction of a film, or the semi-fiction of staged photography, into the reality of the exhibition space. The pullover in the exhibition situation draws on museum and department store presentation practices, functioning as a projection screen which, at the instant of viewing, becomes charged with meaning via contextual information. This commodity character element is also underlined by the booklet, which in design and attachment recalls a manufacturer's brochure. Closer viewing of the work's other elements gives rise to additional data. In a process of tracking, decoding, and grasping, references to the Paris exhibition, the Hollywood film, and Maupassant's novel come to light. Overlapping and interrelating cross-referentially in the object, they suggest various readings of the pullover. An increasingly complex chain of associations emerges, extending from sales displays, the laws of the fashion world, and Mollet-Viéville's conceptual gallery to the mechanisms of social organization and hierarchization.

The issues of authorship and viewership around which the references revolve are a core subject area of the work.

sich erst beim genaueren Betrachten der anderen Elemente der Arbeit – in einem Prozess des Verfolgens, Entzifferns und Verstehens, lassen sich Bezüge zu der Ausstellung in Paris, dem Hollywoodfilm und Maupassants Roman erkennen. Diese schlagen verschiedene Lesarten des Pullovers vor und verknüpfen sich durch die Überlagerung in diesem Objekt und in Querbezügen miteinander. Auf diese Weise entsteht eine immer komplexer werdende Assoziationskette, die von Verkaufsdisplays, den Gesetzen der Modewelt und Mollet-Viévilles konzeptueller Galerie bis zu den Mechanismen sozialer Organisation und Hierarchisierung reicht.

Einen inhaltlichen Schwerpunkt bildet dabei das Interesse an Fragen der Autor- und Zuschauerschaft, um das die Referenzen kreisen. Cadere's unaufgeforderte Ausstellungsbeiträge, Maupassants Hochstaplerfigur und das Zitat aus *Der Teufel trägt Prada* entwerfen jeweils spezifische Vorstellungen über die Rolle des Autors oder stellen signifikante Abweichungen von etablierten Modellen her. Die Hauptfigur in *Bel Ami*, deren skrupellosen Aufstieg die Arbeit zitiert, ist bezeichnenderweise ein Journalist ohne Talent zum Schreiben, wie auch *Der Teufel trägt Prada* von den Karrierewegen einer Journalistin handelt, die hier allerdings weniger steil nach oben, sondern vielmehr in moralische und soziale Verstrickungen führen.

Fragen des Geschmacks stellen einen anderen Dreh- und Angelpunkt der Verweise dar: einerseits durch die narrativen Elemente aus der Modewelt und die wie ein Fotomodell in der Cadere-Ausstellung fotografierte Person, die an die Verbindung von Stilisierung und Vermarktung erinnert, andererseits aber auch durch die formalen Setzungen von Kaspars Arbeit selbst, etwa die Auswahl des Pullovers oder der Schaufensterpuppe. Indem diese offensichtlich mit modischen Codes beziehungsweise Gegenständen der Modewelt im Kunstzusammenhang operieren und so unwillkürlich Themen des persönlichen Geschmacks ansprechen, stellen sie die Frage, inwieweit die Betrachtungskriterien von künstlerischen Werken von formalen Konjunkturen und Vorlieben mitgeprägt werden.

Angesichts der Vielzahl der historischen und sozialen Kontexte, zu denen die Bezüge führen, bleibt das Zusammenlesen der verschiedenen Informationen zwangsläufig spekulativ. Der Interpretationsprozess, den der blaue Pullover herausfordert, kann zwar den angelegten Pfaden folgen und diese sinnstiftend verbinden. Diese sind jedoch offensichtlich so angelegt, dass sich statt einer zugespitzten These vielmehr ein fragiles Gebäude aus Fragestellungen und Referenzen ergibt. Die Arbeit baut also nicht nur auf den vorgestellten Bezügen auf, um diese miteinander in Beziehung zu bringen. Vielmehr werden die Bewegung zwischen den Zusammenhängen, das Verknüpfen und Verbinden im Moment der Wahrnehmung als Mechanismen der Vermittlung von Informationen selbst zum Thema. Die Arbeit fokussiert damit auf die produktive Teilhabe des Betrachters an der Bedeutung, die das Werk entwickelt: auf den Prozess, in dem der Betrachter Bilder und Objekte mit seinem eigenen Wissen verknüpft und codiert. Auf einer zweiten Ebene geht es jedoch auch um die unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereiche und Zeiten, die in der Arbeit angesprochen werden und die ebenfalls für die Bedeutung der Verweise relevant sind, exemplarisch verfolgt im Objekt des blauen Pullovers. So lassen sich die verschiedenen Kontexte, auf die die Arbeit rekurriert, auch

Cadere's works, which Cadere often integrated in exhibitions without permission, Maupassant's conman, and the quote from *The Devil Wears Prada* all formulate specific notions concerning the authorial role or present notable deviations from established models. Significantly, the main character in *Bel Ami*, whose unscrupulous rise Kaspar's work quotes, is an untalented journalist, and *The Devil Wears Prada* documents the career paths of a journalist, although here the road leads less sharply upwards than into moral and social entanglements.

Matters of taste are also central to the references, on the one hand in the narrative fashion-world elements and the model-like figure photographed in the Cadere exhibition, which underline the connection between style and marketing; on the other, in the work's formal statements, the choice of pullover, for instance, or the display dummy. Operating as it does with fashion codes and/or objects from the fashion world in the art context, the work automatically addresses issues of personal taste and raises the question as to how far viewing criteria for artistic works are also subject to formal booms and predilections.

Given the range of historical and social contexts of the references, any overall reading of the information is inevitably speculative. The interpretative process initiated by the blue pullover follows the paths laid down, interrelating them to produce meaning. However, the paths are evidently laid down so as to generate a fragile structure of questions and references, rather than any unequivocal thesis. Hence not only does the work build on the references presented, relating them to each other, but also the movement between relations, their combining and linking in perception, as information transmitters, themselves become central. In other words, the work focuses on the productive participation of viewers in the meaning that the work develops, on the process via which viewers link up and encode pictures and objects with their own knowledge.

At another level, however, the work has to do with the social spheres and eras that are relevant for the meaning of the references, as exemplified in the blue pullover. The various contexts that the work refers to can thus be understood as an arrangement for testing the meaning and efficacy of certain acts and formal elaborations under diverse conditions. Linking the fashion world's staging strategies with an institution-critical artistic position (the Cadere exhibition photograph) produces a different meaning for the blue pullover than the fashion journalist Miranda Priestly/Anna Wintour's deterministic narrative quoted in the booklet. In the former case, the confrontation with the fashion trade represents a self-reflexive rupture with the established mediative mechanisms of the art market, while the latter references the fashion industry's cycles in order to point to the ineluctability of social norms and conventions.

Apart from the methods of institutional critique, the artistic procedures of appropriation as developed by such artists as Sherrie Levine, Richard Prince, Louise Lawler, or Jack Goldstein from the late 1970s on are major references in Tobias Kaspar's work. The two areas are neither methodologically nor historically entirely distinct: while institutional critique is chiefly interested in a critical analysis of the power relations in the production and marketing of art, the procedures of appropriation art had recourse to already existing ideas and works, exploring their social effects and significance. In an environment where visual

im Sinne einer Anordnung verstehen, in der es darum geht, die Bedeutung und Wirksamkeit bestimmter Handlungen und formaler Ausformulierungen unter verschiedenen Bedingungen auszutesten. Die Verbindung von Inszenierungsstrategien der Mode mit einer institutionskritischen künstlerischen Position erzeugt, wie im Aufgreifen der Fotografie von Cadere, dabei eine andere Signifikanz des blauen Pullovers als die deterministische Erzählung der Modejournalistin Miranda Priestly/Anna Wintour, die im Booklet zitiert wird. Stellt die Konfrontation mit dem Modebetrieb im ersten Fall einen selbstreflexiven Bruch mit den etablierten Vermittlungsmechanismen des Kunstmarktes dar, verweist Letzteres gerade anhand der Zyklen der Modeindustrie auf die Unmöglichkeit, den gesellschaftlichen Normen und Konventionen zu entkommen.

Wichtige Bezugspunkte der Arbeit von Tobias Kaspar sind neben den Methoden der Institutionskritik vor allem künstlerische Verfahren der Aneignung, wie sie seit den späten 1970er Jahren von KünstlerInnen wie Sherrie Levine, Richard Prince, Louise Lawler oder Jack Goldstein erprobt wurden. Beides ist weder methodisch noch historisch trennscharf zu unterscheiden – während die Institutional Critique vor allem an einer kritischen Analyse der Machtrelationen bei der Produktion und Verwertung von Kunst interessiert ist, griffen Verfahren der Appropriation Art auf bereits existierende Ideen und Werke zurück, um deren soziale Wirkung und Bedeutung zu reflektieren. In einem Klima der Durchdringung aller Lebensbereiche durch visuelle Informationen und der zunehmenden Verschränkung von Konsumindustrie und Kultur erscheint die Beziehung zwischen Form und Inhalt nicht mehr ohne eine Betrachtung ihres jeweiligen Kontextes und der durch diese aufgerufenen historischen und sozialen Bedeutungsschichten – ihrer Referenzen – möglich. Der bildliche Verweis und die Bezugnahme wurden damit zunehmend zu herausstechenden Prinzipien der künstlerischen Produktion und Rezeption. Dies greift auch die Arbeit von Tobias Kaspar auf, indem sie Werke anderer KünstlerInnen und kulturelle Artefakte integriert und dort begonnene Fäden weiterentwickelt und transformiert.

Scheint dies zunächst vor allem in Bezug auf den Status von Bildern und die Funktionsweise der visuellen Kultur von Belang, so geht die Relevanz dieser Punkte doch weit über den Bereich des unmittelbaren Kunstdiskurses hinaus. Sie knüpfen an soziopolitische Fragen an und entwickeln damit ein politisches Verständnis von Ästhetik. In der Arbeit *Why Sex Now* (2010), die 2011 zunächst in der New Yorker Galerie Alex Zachary und dann in der Kunsthalle Basel zu sehen war, kombiniert Kaspar Fotografien eines Anoraks aus seinem Schrank mit einem aus den großformatigen Rahmen der Fotos konstruierten Displaysystem sowie Titeln, die an die intimen Selbstbeschreibungen der Mode-Kunst-Fotografie Mitte der 1990er Jahre erinnern: *Nina coloring her hair, Berlin, Wed June 1 (kitchen), In bed, after the party* und *A normal day in the city: Coffee*. Die Titel lassen an die Bilder eines kreativen selbstständigen Lebensstils denken, der zwischen Arbeit und Freizeit nicht mehr unterscheidet; sie inszenieren eine veränderte Rolle von Subjektivität. Was ehemals mit einem emanzipatorischen Anspruch verbunden war, wurde in den 1990er Jahren zunehmend mit der Durchsetzung einer postfordistischen Ökonomie umgewertet. Das Leben der „kreativen Klasse“ wurde auf diesem Weg immer

information is infiltrating all spheres of life, and where culture and the consumer industry are becoming increasingly interwoven, it is no longer possible to consider the relation of form and content apart from the various contexts and the historical and social strata of meaning invoked. Pictorial allusion and reference become increasingly salient principles of artistic production and reception. Tobias Kaspar's work similarly resorts to these strategies, integrating artifacts and the works of other artists and elaborating and transforming threads begun by them.

While these issues may seem to relate chiefly to the status of images and the functioning of visual culture, they actually exceed the narrower sphere of art discourse to take in sociopolitical issues and hence develop a political concept of the aesthetic. In his *Why Sex Now* (2010), first shown at the New York Alex Zachary Gallery in 2011 and then at the Kunsthalle Basel, Kaspar combines photographs of an anorak from his wardrobe, the display system of large-format photo frames, and titles reminiscent of the intimate (auto)biographical labels of mid-1990s fashion and art photography: *Nina coloring her hair, Berlin, Wed June 1 (kitchen), In bed, after the party, A normal day in the city: Coffee*. The titles evoke a creative, independent lifestyle that no longer distinguishes between work and leisure, enacting a new style of subjectivity. What was once an emancipatory aspiration became increasingly transformed as the post-Fordist economy established itself in the 1990s. The life of the “creative class” was less a deviation from the norm now than a powerful model for the international service industries geared to flexibility, self-responsibility, and networks. Tobias Kaspar counters this connotation of the titles with images of the anorak, which, though detailed, are almost entirely devoid of subjective elements. Zips, pockets, and seams are visible, the interfaces, in other words, beneath which the body as locus of subjectivity is generally concealed, and which the anorak, pragmatically and yet also in a highly coded manner, clothes.

The relation of subject and economy is central to *Lumpy Blue Sweater* since it addresses the issue of authorship—methodologically, in respect of historical appropriation, and at the contentual level of the work's references. In an economy strongly based on personal competition and self-responsibility, developing a recognizable authorial position is a major precondition of successful action. The work approaches this idea analytically by tracing an aesthetic gesture—the presentation of the blue pullover—not just to one but to a range of possible genealogies. Hence, rather than an ostensibly causal relation between a legitimizing authorial position and an object, it is the mechanisms through which meanings arise among objects and external reference systems, and which produce authorship, that are at stake here. For some time now, Tobias Kaspar has explored the media that fulfill such a function for the sphere of art: printed matter, adverts, press releases, but also exhibition reviews, catalog texts, and other media that are not part of the product as such, but which decisively influence how it is perceived. Celine Condorelli refers to this area as “support structures.” Since the 1960s, artists—and exhibition makers such as the gallerist Seth Siegelau—have been using these structures as vehicles for their own work, for instance by integrating invites or adverts as constitutive elements of a work. Tobias

weniger eine Abweichung von der Norm, sondern vielmehr zu einem einflussreichen Modell für die auf Flexibilität, Selbstverantwortlichkeit und Netzwerken basierenden internationalen Dienstleistungsindustrien. Dieser Konnotation der Titel setzen die Bilder von Tobias Kaspar die zwar detailreichen, dabei aber nahezu frei von jeder subjektiven Spur gehaltenen Eindrücke der Jacke entgegen. Sie zeigen Reißverschlüsse, Taschen und Nähte, mithin die Schnittstellen, unter denen der Körper als Ort der Subjektivität üblicherweise steckt, der mit dem Anorak scheinbar pragmatisch, dabei aber natürlich ebenfalls hoch codiert bekleidet wird.

Der Zusammenhang zwischen Subjekt und Ökonomie ist für *Lumpy Blue Sweater* insofern ein zentraler Punkt, als er die Frage nach der Autorschaft anspricht – sowohl auf der methodischen Ebene der Arbeit in Anbindung an die historische Appropriation als auch auf der inhaltlichen Ebene der Verweise. Innerhalb einer Ökonomie, die viel stärker als zuvor auf den individuellen Wettbewerb und die eigene Verantwortung setzt, gehört die Entwicklung einer wiedererkennbaren Autorenposition zu den wichtigsten Voraussetzungen für ein erfolgreiches Handeln. Diesem Prinzip nähert sich die Arbeit analytisch, indem sie eine ästhetische Geste – die Präsentation des blauen Pullovers – nicht nur auf eine, sondern eine Reihe von möglichen Genealogien zurückführt. Statt einer scheinbar kausalen Verbindung zwischen einer legitimierenden Autorenposition und einem Objekt geht es so um die Mechanismen, mit denen Bedeutungen zwischen Objekten und externen Referenzsystemen entstehen und dadurch Autorschaft produziert wird. Tobias Kaspar hat sich bereits seit längerer Zeit mit den Medien der künstlerischen Vermittlung beschäftigt, die für den Bereich der Kunst eine solche Aufgabe erfüllen: Drucksachen, Anzeigen, Presstexte, aber auch Ausstellungsbesprechungen, Katalogbeiträge und andere Medien, die eigentlich nicht zum künstlerischen Produkt gehören, die dessen Wahrnehmung aber entscheidend mitprägen. Celine Condorelli hat diesen Bereich als „Support Structures“ bezeichnet. Seit den 1960er Jahren haben KünstlerInnen – aber auch Ausstellungsmacher wie der Galerist Seth Siegelaub – diese Strukturen als Medien für die eigene Arbeit genutzt, indem beispielsweise Einladungskarten oder Anzeigen als konstituierende Elemente einer Arbeit dienten. Auf diese historische Auseinandersetzung nimmt auch die Arbeit von Tobias Kaspar Bezug, indem er die Modeaufnahmen aus Mollet-Viéville's Galerie-Wohnung zitiert und im Sinne einer alternativen Veröffentlichungsstrategie im Medium des Modemagazins versteht.

Das Interesse von Kaspar zielt jedoch nicht auf eine funktionale Nutzbarmachung dieser sekundären künstlerischen Medien, etwa als optimierte Veröffentlichungsstrategie, sondern, im Gegenteil, darauf, Widersprüche und Mehrdeutigkeiten in die Beziehung zwischen Werk und Rezeption einzuführen und vereinfachende Lesarten und Zuschreibungen zu unterlaufen. Die unterschiedlichen Referenzsysteme, die *Lumpy Blue Sweater* entwickelt, können so auch als parallele Ökonomien verstanden werden, in denen gleiche Objekte oder Handlungen unter unterschiedlichen Blickwinkeln verschiedene Dinge bedeuten. Bei *Lumpy Blue Sweater* betrifft dies den blauen Pullover, der je nach Betrachtungswinkel in einem anderen Zusammenhang steht, aber auch den Status der einzelnen Elemente

Kaspar's work references this historical development, quoting the fashion photographs from Mollet-Viéville's gallery-apartment as an alternative fashion magazine publication strategy.

Kaspar exploits these secondary artistic media not as some kind of optimized publication strategy, but as a means of inserting contradictions and ambiguities into the relation between the work and its reception and thus to subvert simplistic readings and assessments. Hence the reference systems that *Lumpy Blue Sweater* develops can also be viewed as parallel economies, where objects or actions alter their meaning depending on perspective. This not only holds for the blue pullover in *Lumpy Blue Sweater*, which is variously contextualized according to viewpoint, but also for the other elements of the installation whose economies remain ambiguous. Produced in an edition of three pieces, the work was sold once as a complete installation and twice in its component parts.

Why Sex Now pursued a similar strategy in this respect. The complete edition of the photos, that is, three prints (2 plus 1 A.P.) of each motif, appeared in the exhibition. Only two of the three series were for sale, while the complete installation on show in the exhibition, which exploited the spatial effect of the frames, could not be purchased.

Tobias Kaspar's work tackles issues concerning the relation of economy and subjectivity, authorship and work performatively, whereby the artist seeks not to withdraw but rather to involve himself, playing off the different meanings produced in each economy against each other. The dependence on historical and social factors of the existing pictures and forms of presentation that he appropriates is also central to the undertaking. If historical appropriation took a stand against the idea of the genius artist and made quotation the main artistic principle instead, a well-informed management of influences and cycles of taste has long since become usual practice and puts artistic careers on a solid foundation. *Lumpy Blue Sweater* mobilizes partially conflicting procedures and economies to inquire into the changes in the sociopolitical conditions of critique and the critical potential remaining under the changed conditions.

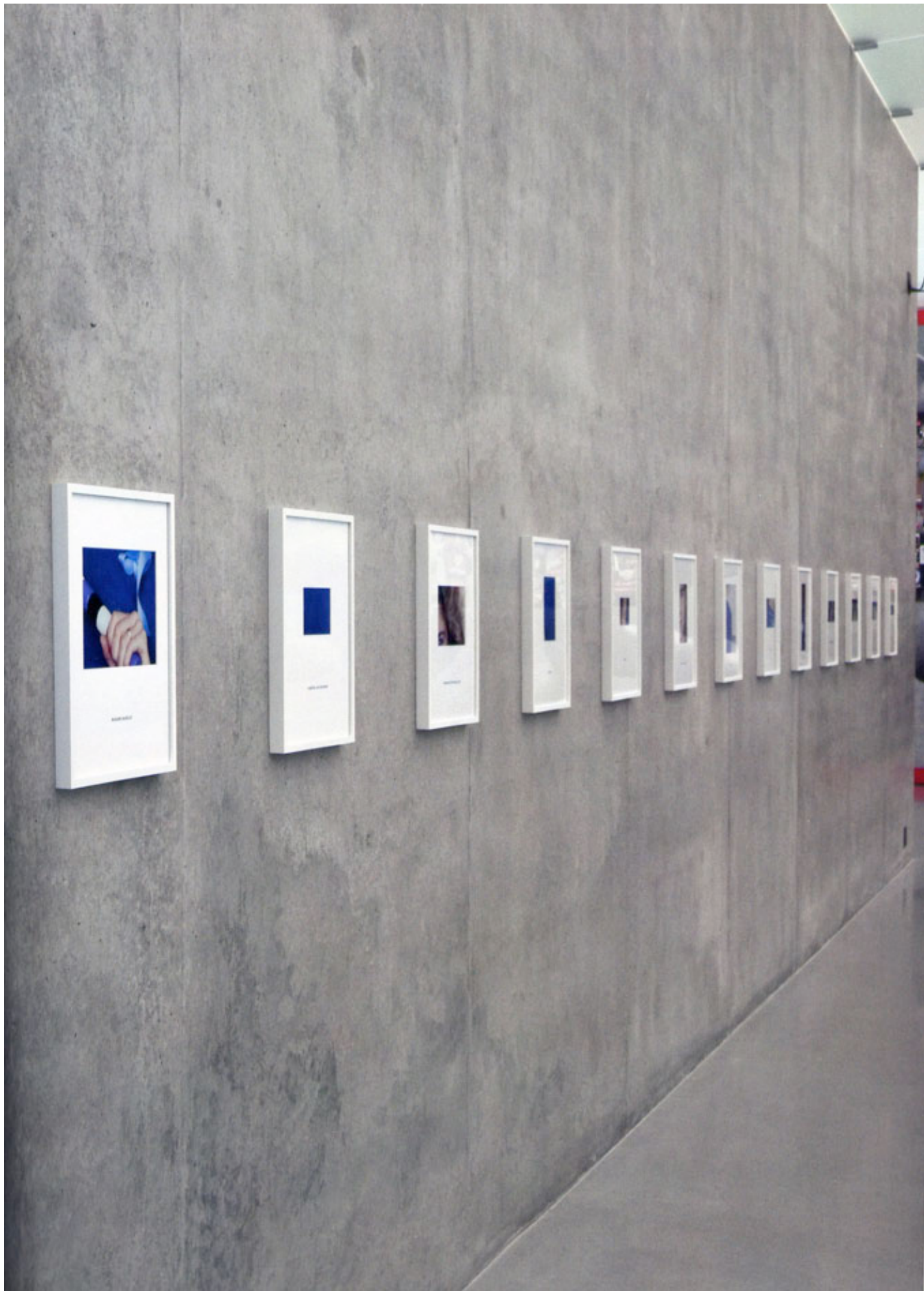
der Installation, die hinsichtlich ihrer Ökonomie uneindeutig bleibt. Die Arbeit wurde in einer Auflage von drei Exemplaren produziert und einmal als Gesamtinstallation, zwei Mal in Einzelteilen verkauft.

Eine ähnliche Strategie verfolgte auch *Why Sex Now*: In der Ausstellung wurde die gesamte Auflage der Fotos, also drei Exemplare (2 plus 1 A.P.) jedes Motivs gezeigt. Zu verkaufen waren aber nur die zwei einzelnen Serien, während die in der Ausstellung präsentierte Gesamtinstallation, die gerade die räumliche Wirkung der Rahmen ausspielte, nicht verkäuflich war.

Die Arbeit von Tobias Kaspar nähert sich auf diese Weise den Fragen nach dem Verhältnis von Ökonomie und Subjektivität, Autorschaft und Werk auf performative Weise, indem er sich nicht zu entziehen sucht, sondern bewusst involviert und dabei die verschiedenen Bedeutungen, die innerhalb der jeweiligen Ökonomie produziert werden, gegeneinander ausspielt. Auch im Verfahren der Aneignung existierender Bilder und Präsentationsformen steht deren Abhängigkeit von historischen und sozialen Faktoren im Zentrum der Auseinandersetzung. Richtete sich die historische Appropriation noch vorrangig gegen die Idee eines genialischen Künstlersubjekts und machte stattdessen das Zitieren zum künstlerischen Prinzip, so ist inzwischen ein kenntnisreiches Verwalten von Einflüssen und Geschmackszyklen längst zu einer üblichen Praxis geworden, die künstlerischen Karrieren ein solides Fundament gibt. Indem *Lumpy Blue Sweater* verschiedene, zum Teil auch widersprüchliche Verfahren und Ökonomien gleichzeitig einsetzt, fragen diese nach den Veränderungen der soziopolitischen Bedingungen der Kritik – und nach dem kritischen Potenzial, das unter den veränderten Bedingungen bleibt.









MADAME FORESTIER



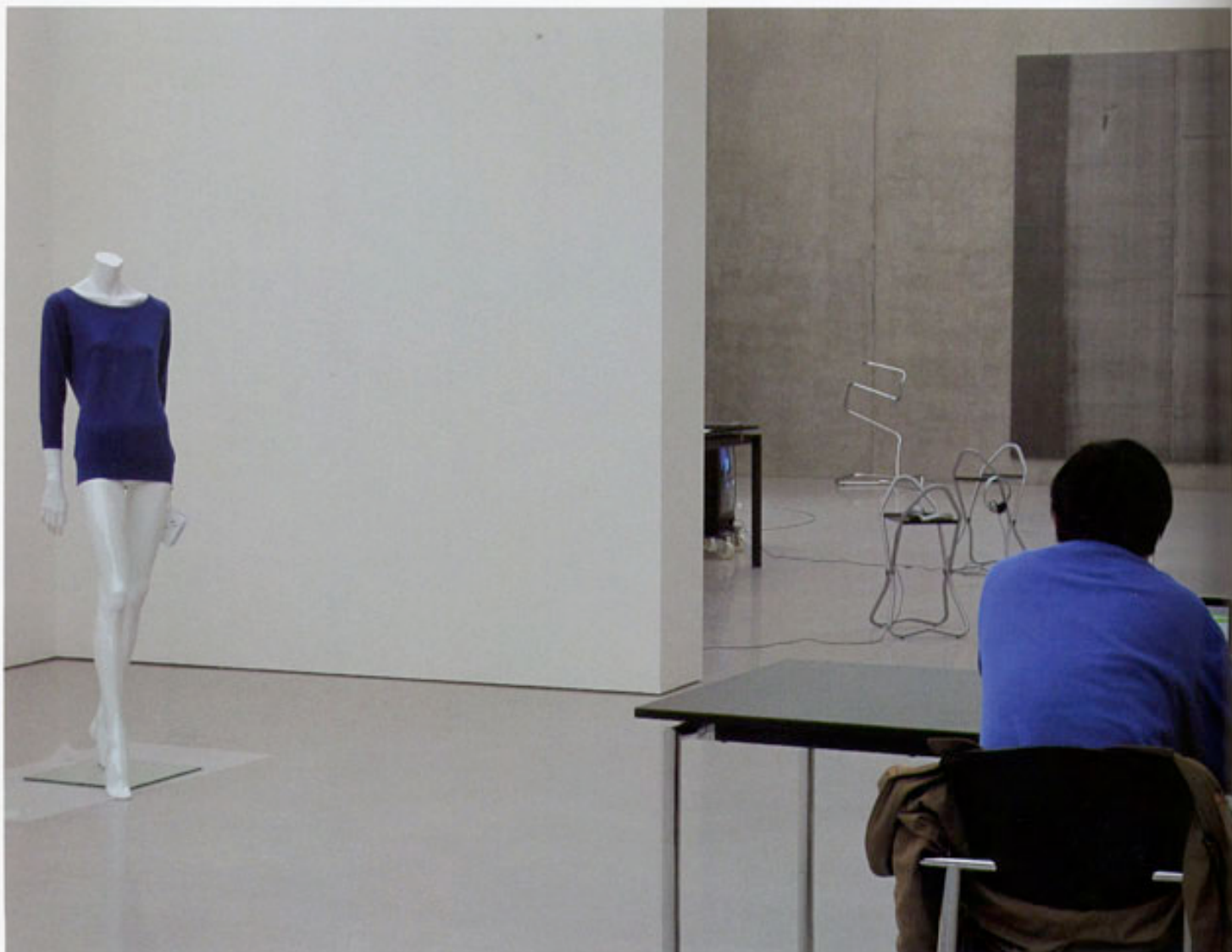
DUROY LEARNS SOMETHING



MADAME WALTER TAKES A HAND



THE FINAL PLOT



Tobias Kaspar, *Lumpy Blue Sweater*, 2010,
während des Aufbaus / during the setting up,
Kunsthhaus Bregenz, 2011