

Lorenz Estermann — PUBLIC HYPERBINDINGS



public
hyperbindings

Lorenz Estermann

HERAUSGEGEBEN VON — EDITED BY Alexander Sairally
TEXTE VON — TEXTS BY Dieter Buchhart Belinda Grace Gardner Michael Glover

HATJE
CANTZ



DIE ERWEITERUNG DES MALERISCHEN IM SPIEGEL UTOPISCHER ARCHITEKTUR

von Dieter Buchhart

THE EXPANSION OF THE PAINTERLY IN THE MIRROR OF UTOPIAN ARCHITECTURE

by Dieter Buchhart

Translation: Brian Currid

Utopische architektonische Entwürfe faszinieren Kunstliebhaber seit dem Kugelhaus für einen Gärtner von Claude-Nicolas Ledoux und den Phantasielandschaften von Giovanni Battista Piranesi. Visionäre wie Buckminster Fuller, Friedrich Kiesler und Yona Friedman öffneten im 20. Jahrhundert mit ihren Ideen in Kunst, Kultur, Wissenschaft und Architektur neue Sichtweisen, Zugänge und Denkmöglichkeiten im architektonischen Lebensraum. Wenn auch die Realisierung vieler ihrer Modelle aus unterschiedlichsten Gründen nicht möglich war oder gar nicht im Fokus stand, prägten sie dennoch den Diskurs über das Mögliche und umsetzbar Scheinende und gaben Ausblick auf neue Lebensformen und Bedingungen. Erst durch diese disziplinenübergreifenden Denkansätze wurde im Wechselspiel von Topos und Utopia der Blick auf neue urbane Zukunftsentwürfe und Praktiken ermöglicht.

Die Utopie als Ort des Austestens von Möglichkeiten hat auch Lorenz Estermann in seiner Werkserie »Instant City« im Fokus. Dabei leitet er seine Modelle von real existierenden Architekturen ab, die er im Zuge seiner Recherchen im urbanen Umraum auf deren Sinnhaftigkeit und Funktionalität hin untersucht. Seine Analyseobjekte reichen von Plakatwänden, Wartehäuschen, Stromkästen, diversen Plattformen, Sommerhäusern, Schuppen, Busstationen bis hin zu Unterführungen. Dabei führen ihn seine Recherchen oft zu abgelegenen Orten an der Peripherie, Passagen und Leerstellen gleich Nicht-Orten, deren Menschenleere ihrer Funktion entgegenstehen. Estermann hält diese Architekturen in Fotografien fest, welche er überzeichnet und übermalt und zu dreidimensionalen Modellen weiterentwickelt. Seine Papierarbeiten lassen dabei in ihrem collagehaften Stil unter anderem an die Collagen von Franz West denken. Der Maler Estermann, der seit den 1990er Jahren mit abstrakten Kompositionen in der österreichischen Kunstszene Anerkennung findet, bleibt jedoch im Unterschied zu West in diesen Eingriffen stets deutlich spürbar. So bedeckt er Teile einer Hintergrundlandschaft mit einer Farbfläche, fügt scheinbar willkürliche Worte wie »packet«, »perkal«, »please« oder »reef« hinzu, deren Typografie zwischen selbstbemalten Schildern und Graffiti oszillieren. Die Papierarbeiten hinterlassen den Eindruck von spontanen Ideenskizzen, die der Künstler aus seiner Analyse architektonischer Gebilde heraus entwickelt. Der Gestus wirkt spontan, vom Impetus eines gestisch orientierten Malers geprägt, dessen Kunstwollen vom Überformen und Neuschaffen von Formen bestimmt wird. Von der konzeptuellen Strenge von Lois Weinbergers

Utopian architectural models have fascinated art lovers since Claude-Nicolas Ledoux's vision of a spherical House for a Gardener or the fantasy landscapes of Giovanni Battista Piranesi. With their ideas in art, culture, science, and architecture, visionaries like Buckminster Fuller, Friedrich Kiesler, and Yona Friedman opened new perspectives, approaches, and possibilities for conceiving architectural living space in the twentieth century. Even if it was impossible to realize many of these plans for the most varied reasons—or indeed that was not the point—they nonetheless shaped the discourse of what was possible and apparently doable, and gave an outlook on new ways of life. These cross-disciplinary approaches were needed to offer a perspective that in the play between topos and utopia made possible new urban models and practices. Utopia as a site of testing possibilities also remains the focus in Lorenz Estermann's work series Instant City. In so doing, he derives his models from actually existing architectures, which he interrogates for their meaning and functionality in the course of his research. His objects of analysis include poster walls, bus shelters, terminal boxes, various platforms, summer homes, sheds, bus stations, and tunnels. His explorations often lead to distant sites on the periphery, passages and voids like non-spaces where the emptiness stands apart from its function. Estermann arrests these architectures in photographs, which he then draws and paints over, and then develops into three-dimensional models. The collage-like style of his paper works is reminiscent of Franz West's collages. But in contrast to West, Estermann, who has been recognized in the Austrian art world since the 1990s for his abstract compositions, re-

Einfriedungen, Wegwarten und Busstationen ist Estermann insofern weit entfernt, als er den malerischen Gestus wider den konzeptuellen Ansatz favorisiert. Während Weinberger stets an der Grenze oder im Überschneidungsbereich von Natur und Kultur agiert und Brachen, Lücken im städtischen Raum, Peripherien als Orte thematisiert, steht bei Estermanns handlichen Ideenskizzen die Formfindung im Vordergrund.

Dies lässt sich auch an der Verbindung der übermalten Fotoarbeiten mit Estermanns dreidimensionalen Modellen aus Sperrholz, Pappe und Wasserfarbe ablesen, die, vergleichbar den frühen Skulpturen von Erwin Wurm, das Plastische mit dem Malerischen zusammenschließen, wobei sich jedoch die Medien der Plastik und der Malerei keinesfalls bedingen, sondern vielmehr zu ergänzen scheinen. Die Modelle lassen im Unterschied zu den großen architektonischen Visionären wie Fuller, Kiesler und Friedman auch weniger den Willen zur Utopie und zum Zukunftskonzept erkennen als vielmehr die künstlerische Auseinandersetzung mit dem dreidimensionalen Objekt und dessen Struktur und Kolorit an sich. Die Modelle erlauben Assoziationen an utopische Architekturvorstellungen ebenso wie an gebaute Architekturen, ohne den Anspruch auf deren Realisierung zu erheben. Und doch schafft Estermann mit seinen Fischer-, Strand- und Poolhäusern ungewohnte funktionale Verbindungen. So offerieren die Fischerhäuser den buchstäblichen direkten Seezugang und die Möglichkeit, vom Balkon aus zu fischen. Oder die Pool- und Strandhäuser ermöglichen den direkten Sprung ins idyllische Nass. Hier trifft der Künstler humorvoll unsere heutige Konsum- und Luxusgesellschaft, die trotz der Krise weiterhin versucht, die Freuden des Freizeitgenusses so bequem wie nur möglich zu erlangen. Estermann hält unserer Gesellschaft augenzwinkernd einen Spiegel vor, während er das Widerspiel von Plastik und Malerei auszuloten sucht und sich darin in einer Gemeinschaft mit Künstlern der russischen Avantgarde bis hin zu Erwin Wurm weiß. Seine Modelle greifen auf die Ästhetik von Architekturen der 1960er und 1970er Jahre zurück, schaffen jedoch eine spannende Verbindung zu unserem das Leben bestimmenden Konsumwahnsinn der Jetztzeit. Insofern ist das Projekt von Estermann ein zeitgenössisches, welches zwar in der klassischen Avantgarde und der Architektur des 20. Jahrhunderts verankert ist, in dessen Rahmen der Künstler jedoch Begriffe wie Moderne und Avantgarde anhand deren anonymen architektonischer Überbleibsel analysiert und kritisch hinterfragt.

mains clearly present in all these interventions. For example, he covers areas in a background landscape with a surface of paint, adding apparently random elements, words like "packet," "perkal," "please," or "reef" —often then the titles of the works—whose typography oscillates between self-painted signs and graffiti. The paper works leave the impression of spontaneous sketches that the artist develops from his analysis of architectural structures. The gesture seems spontaneous, shaped by the impetus of a painter rooted in gesture, whose drive towards art is defined by shaping and recreating forms. Esterman is thus quite far from the conceptual rigor of Lois Weinberg's Einfriedungen, Wegwarten, and Busstationen, for he favors the painterly gesture over the conceptual approach.

While Weinberger always acts on the limits or the intersection between nature and culture and explores wasteland gaps in urban space, peripheries as sites, in Estermann's handy sketches the creation of form stands at the foreground. This is not only visible in the link between the painted photographic works to his three dimensional models of plywood, cardboard, and watercolors, which, like the early sculptures of Erwin Wurm, combine the sculptural with the painterly, whereas the two media by no means define one another, but rather seem to complement one another. In contrast to great architectural visionaries like Fuller, Kiesler, and Friedman, the models do not so much provide a glimpse of the will to utopia and a concept of the future, but rather the artistic engagement with the three-dimensional object and its structure and color. The models allow for associations with utopian notions of architecture as well as actually built architecture, without making a claim about its realization. And yet, Estermann creates unusual functional links with his fisher, beach and pool houses. In so doing, the fisher houses literally offer direct access to the water and the possibility to fish from the balcony. Or the pool or beach houses allow a direct leap into the idyllic water. Here, the artist humorously targets our consumption and luxury society, which is constantly trying to make the pleasures of leisure as comfortable as possible despite the crisis. Estermann ironically holds up a mirror to our society, while trying to explore the play of sculpture and painting, and in so doing is aware of something he shares with artists from the Russian avant-garde to Erwin Wurm. His models pick up the aesthetic of architectures of the 1960s and 1970s, but create an exciting link to the obsessive consumerism that now defines our lives. To that extent, Estermann's project is a contemporary one anchored in the classical avant-garde and the architecture of the twentieth century, but in the framework of which the artist analyzes and critically questions terms like modernism and avant-garde by examining their anonymous architectural remnants.



display #13, 2006, Mischtechnik auf Papier —
mixed media on paper, 150 × 125cm

Erschienen in — published in:
EIKON #68, 2009/2010
S. — pp. 20–27



MODELLE – AUSSENPROJEKTE
MODELS – OUTDOOR PROJECTS

2003–2006









Sowohl die traditionelle als auch die moderne Stadt sind nicht ewig, sondern ewig unterwegs – in die Zukunft.

Boris Groys¹

Lorenz Estermann ist ein Produzent von Modellen bereits gebauter Wirklichkeiten, die als Relikte einer anderen Ära aus der Zeit gesprungen oder in der eigenen Vergangenheit eingefrorenen zu sein scheinen: vergessen, verloren, aufgegeben, gescheitert – wie Erinnerungen oder Nachbilder, die zwischen Manifestation und Auflösung Gestalt annehmen. Damit entzieht sich das skulpturale Werk des 1968 geborenen, in Wien lebenden Künstlers von vornherein dem Zugriff. Estermanns hybride dreidimensionale Gebilde, die an Bauten unterschiedlichster Art denken lassen, werden von den oszillierenden Prinzipien der Paradoxie und der inhärenten Brüche bestimmt. Die grundsätzlich labilen Strukturen des Künstlers haben oft eine futuristische Anmutung, wirken zugleich visionär und in die Jahre gekommen wie utopische Entwürfe von einst, die ausgemustert wurden und Patina angesetzt haben. Seine Gehäuse verkörpern simultan die widerstrebenden Aspekte des Vergangenen und Zukünftigen, des Stillstands und der Fortbewegung, sind halb Haus, halb Schiff, Zug oder Flugzeug, im Aufbruch befindlich oder bis auf weiteres in den Ruhezustand versetzt. Aus einfachen Materialien wie Wellpappe und Holzleisten gefertigt und mit lässigem Pinselstrich betont kursorisch bemalt, sind sie zugleich rudimentär und komplex, filigran und robust, heiter und melancholisch, plakativ und poetisch. Ihre Anwesenheit verweist stets auf etwas Abwesendes: auf eine Beobachtung an fernem Ort, die als vorübergehende Impression wiederum im flüchtigen Medium der Fotografie eingefangen wurde, oder auf eine Phantasmagorie, die in der ephemeren Sphäre des »Nicht-Mehr« oder »Noch-Nicht« dauerhafte Kreise zieht.

Die Vorlagen für Estermanns »Möglichkeitsräume«, die parallel auch Räume der *Unmöglichkeit* sind, entspringen ausführlichen Recherchen, die der Künstler mittels seiner Kamera vorzugsweise in osteuropäischen Ländern wie Tschechien und Ungarn mit besonderem Fokus auf (Zweck-)Bauten der 1960er und 1970er Jahre unternimmt. Bei dieser »Spurensuche«, so Hans-Peter Wipplinger in seinem erhellenden Katalogessay zu Fragen »gebauter Umwelt im Werk von

Both the traditional and the modern city are not eternal, but are rather eternally on the move—into the future.

Boris Groys¹

Lorenz Estermann is a producer of models manifesting themselves in the wake of constructions that have already been built in real life. And which as relics of a former era have fallen out of time, or appear to be frozen in their own past: forgotten, lost, forsaken, failed, and stranded—like memories or afterimages, which gain shape between manifestation and dissolution. Because of this, the sculptural works of the Vienna-based artist, who was born in 1968, elude classification. Estermann's hybrid three-dimensional structures, which bring to mind a range of diverse types of buildings, are governed by the oscillating principles of paradoxes, disruptions, and inherent inconsistencies. The artist's fundamentally precarious structures often create a futuristic impression, simultaneously conveying a visionary touch and appearing slightly dilapidated like utopian concepts of former times, which have been discarded

HALTESTELLEN IM NIRGENDWO

Nomadisierende Modelle der
Nichtrealisierung: Lorenz Estermanns
hybride Häuser und Bauten
zwischen Traum, Vision, Impression
und Wirklichkeit

von Belinda Grace Gardner

BUS STOPS IN A NO-MAN'S-LAND

Nomadic models in a state of
non-realization: Lorenz Estermann's
hybrid houses and constructions
suspended between dream, vision,
impression, and reality

by Belinda Grace Gardner



Recherche — research, 2006, Slovakia — Slovakia

Lorenz Estermann«, betreibe letzterer »eine sehr persönliche Art von Feldforschung: Forschung im eigenen Denken, Forschung auch in einem weltvergessenen Gebiet eines Niemandslandes, das einem steten Wandel unterzogen ist.«³ Die Ausbeute dieser »Feldforschung« sind Aufnahmen von verlassenen, eigenartig autarken Bauten, darunter vakante Haltestellen, die den Eindruck erwecken, als habe dort schon lange keiner mehr gewartet, kein Bus mehr Station gemacht, Unterführungen aus unwirtlichem Beton, einsame, verbretterte Häuschen ungewisser Bestimmung, gehäuseartige Stromkästen, Stellwände von unbestimmter Funktion am Straßenrand und anderes mehr. Allesamt »anonyme Architekturen«, wie sie Estermann selbst definiert, »Überbleibsel von Zuständen der Moderne aus vierzig Jahren.«⁴ Die fotografischen Dokumente dieser anonymen Architekturen dienen dem Künstler einerseits als lose, visuell-atmosphärische Inspirationsquellen für jene modellhaften Formgebungen, die spezifisch sind für sein skulpturales Werk. Andererseits fungieren sie als piktoriale Grundlage für zeichnerisch-malerische Interventionen, die das jeweilige Abbild subversiv-humorvoll unterwandern und transformieren. Die so entstehenden Papierarbeiten in Mischtechnik komplementieren die modellhaften Objekte und verleihen ihnen eine scheinbare Rückanbindung an eine objektive Realität, die allerdings durch die räumlich-zeitliche Dekontextualisierung des Dargestellten sowie durch Estermanns Eingriffe und Umdeutungen längst ausgehebelt worden ist. Lorenz Estermann sucht in seinen Arbeiten generell Uneindeutigkeit, die Verwischung von Gewissheiten, eine Polyvalenz der Erscheinungen herzustellen. Seine plastischen Konstruktionen haben als Modelle, die auf Nicht-Realisierung zielen, fiktiven Charakter und sind dennoch welt- und realitätshaltig. Er selbst verwendet für deren Beschreibung Begriffe für schillernde Phänomene wie die der »Chiffre«, des »Traums« oder der »Skizze«, spricht von »psychischer Architektur« und von »geträumten Häusern«.⁵ Letzteres bezieht Estermann, unter anderem, auf die ironisch-animistische Idee eines sprechenden Hauses, die in der ausgreifenden Rauminstallation *Fat House* (2003) samt Video *Am I a House?* (2005) des Wiener Künstlers Erwin Wurm grotesk übersteigerte Präsenz erhalten hat.⁶ In der darin dargebotenen Selbstreflexion des cartoonartig-voluminösen Hauses samt einer Diskussion seiner konstitutiven Eigenschaften schwingt auch die profunde Frage nach der Behausung des Menschen in der Welt als solcher mit: eine Frage, der implizit auch Lorenz Estermann in seinen Arbeiten nachgeht. Interessante Parallelen bestehen darüber hinaus zu der Beschäftigung

and have acquired a patina. His structures incorporate the contrary aspects of the past and the future, of standstill and movement, are half house, half trains, boats, and planes, in the midst of departure or temporarily brought to a halt. Made of simple materials such as corrugated cardboard and strips of wood, and painted with a nonchalant brushstroke in an ostentatiously perfunctory manner, they are at the same time rudimentary and complex, filigree and robust, buoyant and melancholy, audacious and poetic. Their presence invariably points to something absent: to an observation made in a distant place, which as a fleeting impression has in turn been captured by the evanescent medium of photography, or to a phantasmagoria, which permanently moves in circles in the ephemeral spheres of something not yet or no longer there.

Estermann's spaces of possibility,⁷ which also represent spaces of *impossibility*, arise from extensive research, which the artist undertakes with the aid of his camera preferably in Eastern European countries such as the Czech Republic and Hungary with a particular focus upon (functional) buildings of the 1960s and 1970s. In the course of his investigations, as Hans-Peter Wipplinger states in his illuminating catalogue essay on questions pertaining to "the built environment in the work of Lorenz Estermann," the latter "practices a very personal type of field research: research into his own thinking, and also research into a world-oblivious no man's land, which is subject to constant change."³ The fruits of this "field research" are photographic images of abandoned, strangely autarkic buildings, among these deserted bus stops which create the impression that nobody has waited, no bus has stopped there for a very long time, underpasses made of austere concrete, lonely, boarded-up houses that do not reveal their purpose, encasement-like junction boxes, screens of an indefinite function located at the roadside, and a host of other constructions. All of these represent "anonymous architectures," as Estermann himself defines these, "remnants of various states of modernism extending over forty years."⁴ On the one hand, the photographic documents of these anonymous architectural structures serve the artist as loose, visual-atmospheric sources of inspiration for the model-like creations that are specific to his sculptural work. On the other hand, they function as a pictorial basis for drawn or painted interventions, which in a subversively humorous manner undermine and transform the respective image. The works on paper which are thus composed in a mixed media technique complement the model-like objects and lend them a semblance of being rooted in an objective reality, which, however, has long been dislodged through the spatial-temporal decontextualization of the sites and buildings depicted in the images and through Estermann's interventions and reinterpretations of these.

des portugiesischen Künstlers Pedro Cabrita Reis mit den Bauten und Territorien, in denen wir uns heimisch machen. Die Anfälligkeit und Labilität, die seinen skulpturalen Architekturen prinzipiell eigen ist, verweist, wie in den Vorbemerkungen des Katalogs zur 2009 in der Hamburger Kunsthalle gestarteten Wanderausstellung von Cabrita Reis pointiert formuliert ist, »auf die ‚Unbehaustheit‘ des Menschen als Grundkonstante der *Conditio humana*«.⁷ Aber es kommt damit auch jenes Moment des schwer Greifbaren, Ephemereren in Form und Material zum Ausdruck, das Estermanns gleichermaßen nach-moderne und epochenlose beziehungsweise epochensprengende Bauten prägt. Dieter Schwarz' Überlegungen zu Cabrita Reis, denen zufolge letzterer auf der Basis operiere, dass »künstlerische Setzungen und Gesten rhetorisch verstanden werden können, dass das Kunstwerk ein fiktives Gebäude über der Realität errichtet und dass die Wahrheit eines Werks deshalb im Schein liegen kann«⁸, lassen sich auch auf den Ansatz von Lorenz Estermann übertragen. Estermann lässt ebenfalls ein »fiktives Gebäude über der Realität« entstehen, das sich zwar aus der Realität speist, aber durch künstlerische Umwandlung vom hart konturierten Aggregatzustand der Wirklichkeit in den unfassbaren des Traums übergeht.

Die Idee des »geträumten Hauses«, die der Künstler anspricht, erhält auf verschiedenen Ebenen in seinen Arbeiten Gestalt. Bei seinen skulpturalen Bauten schlägt sich der Gedanke nicht zuletzt in nahezu traumlogischen, von irritierenden inhärenten Maßstabswechseln bestimmten Konstruktionsweisen nieder, die an die Größenverschiebungen in *Alice in Wonderland* denken lassen. Estermanns Architekturen selbst treten ebenfalls in unterschiedlichen Größen auf: vom kleinformatischen Modell bis zur begehbaren Rauminstallation. Dabei wirken die Bauten, die oft als Strand-, Pool- oder Fischerhäuser, als »Rampe« oder »Plattform« betitelt sind, wie Bestandteile einer nicht näher lokalisierbaren, spielerisch maroden, deutlich provisorischen Freizeitkultur, die einer in Estermanns Worten »nomadisierenden Form von Architektur«⁹ entspricht und in unserer globalisierten Welt theoretisch überall verortet sein könnte. »Virtualisierung, Cyber Space oder Informatisierung und Internet lauten die Stichworte für die Mediatisierung und die globale Entgrenzung städtischer Kulturen«,¹⁰ lautet eine These des Stadtsoziologen Walter Prigge, die von Jean Baudrillards Vorstellung der Stadt als »ein Vieleck aus Zeichen, Medien und Codes«¹¹ vorweggenommen wird. In ihrer Mehrfachcodierung und räumlich-temporalen Losgelöstheit entsprechen die

In his works, Lorenz Estermann generally seeks to achieve ambiguity, the obliteration of certainties, a polyvalence of appearances. As models, which are aimed at non-realization, his sculptural constructions have a fictitious character and yet are still infused with the realities of the world in which we live. In describing these works, he himself employs terms alluding to iridescent phenomena such as "cipher," "dream," or "sketch." He speaks of "mental architecture" and of "dreamed houses."⁷ Estermann draws a connection between the latter and, among other things, the ironical animistic notion of a speaking house, which has received grotesquely exaggerated presence in the expansive spatial installation *Fat House* (2003) of the Viennese artist Erwin Wurm, together with the incorporated video *Am I a House?* (2005).⁸ In the self-reflections of the cartoon-like voluminous house including the discussion of its constituent features the profound question pertaining to man's habitation in the world as such is resonant as well: a question, which Lorenz Estermann also implicitly addresses in his works. Beyond this, interesting parallels exist to the focus of the Portuguese artist Pedro Cabrita Reis upon the constructions and territories in which we make ourselves at home. As is trenchantly formulated in the foreword to the catalogue of the Cabrita Reis exhibition that commenced in the Hamburg Kunsthalle in 2009 (and traveled from there to other venues), the vulnerability and instability, which is a principle trait of the artist's sculptural architectural works, relates to "the 'homelessness' of man as a basic constant of the human condition."⁷ Here the aspect of the impalpable, ephemeral is also given expression with respect to form and material, which characterizes Estermann's both post-modern and timeless or rather epoch-transcending constructions as well. Dieter Schwarz's reflections on Cabrita Reis, according to which the latter is operating on the basis "that artistic placements and gestures can be understood rhetorically, that the work of art houses reality in a fictitious building, and that the truth of a work therefore rests in its appearance,"⁸ also may be seen to apply to the approach of Lorenz Estermann. He also "houses reality in a fictitious building," which, while indeed being rooted in the real world, passes from reality's hard-edged aggregate state into the intangible state of the dream in the process of his aesthetic transformations.

The notion of the "dreamed house" addressed by the artist takes shape in his works on various levels. In his sculptural buildings, the idea manifests itself not least in the almost dream-logical realization of constructions, which are determined by irritating inherent changes in scale that are reminiscent of the shifts in dimension to be found in *Alice in Wonderland*. Estermann's architectural constructions themselves appear in various sizes: ranging from small-format models to accessible life-size spatial installations. The artist's buildings that are often entitled beach, pool or fishing houses, as "ramps" or



Haltestelle 3, 2007, Mischtechnik auf Papier, Pigmentprint — mixed media on paper, pigment print, 52 x 65 cm

Anmerkungen: 1 Vgl. Boris Groys, 05) die weltstadtbürger, in: 7 hügel__Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts, IV) zivillisation – Städte – Bürger – Cybercities: Die Zukunft unserer Lebenswelten, hrsg. v. Gereon Sievernich und Thomas Medicus, Ausst.-Kat. (Martin-Gropius-Bau Berlin, 14. Mai-29. Okt. 2000), Berlin 2000, S. 65. 2 Vgl. Hans-Peter Wipplinger, Ergonomie der Architektur – Wahrnehmungen und Kommentare zu gebauter Umwelt im Werk von Lorenz Estermann, in: Lorenz Estermann – instant city, Dt./Engl./Franz., englische Übersetzung: Sean Gallagher, französische Übersetzung: Florence Hetzel, Ausst.-Kat. (1. Sept.-2. Nov. 2008, Levy Galerie Hamburg; 9. Okt.-19. Nov. 2008, Galerie Vidal Saint Phalle, Paris), hrsg. v. Levy Galerie, Hamburg, und lukasfeichtner galerie Wien, Bielefeld 2008, S. 19. 3 Vgl. ibid., S. 20. 4 Lorenz Estermann in einem Telefongespräch mit der Autorin am 26. Januar 2010. 5 Ibid. 6 Ibid. 7 Vgl. Sabrina van der Ley, Françoise Cohen, Jean-François Chougnet, Vorwort, in: Deutsches Textheft zu: Pedro Cabrita Reis – One after another, a few silent steps, Dt./Engl., Übersetzungen: Fernando Cesário de Almeida, Maria João Manso Bello, John Elliott, Maralde Meyer-Minnemann, José M. Miranda Justo, Steph Morris, Marcel Saché, Elisabete M. de Sousa, Michael Wolfson, Ausst.-Kat. (Hamburger Kunsthalle, Carré d’Art – Musée d’art contemporain de Nîmes und Museu Coleção Berardo, 2009-2011), hrsg. v. Hamburger Kunsthalle, Carré d’Art – Musée d’art contemporain de Nîmes und Museu Coleção Berardo, Ostfildern 2010, S. 3. 8 Vgl. Dieter Schwarz, Favorite Places: Arbeiten von Pedro Cabrita Reis, in: Deutsches Textheft zu: Ostfildern 2010, S. 8. 9 Lorenz Estermann im Telefongespräch. 10 Vgl. Walter Prigge, 02) metropolisierung, zum strukturwandel der europäischen stadt, in: 7 hügel__Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts, IV) zivillisation – Städte – Bürger – Cybercities: Die Zukunft unserer Lebenswelten, Berlin 2000, S. 35. 11 Vgl. Jean Baudrillard, Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, aus d. Franz. v. Hans-Joachim Metzger, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hrsg. v. Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter, (zuerst erschienen unter dem Titel: Kool Killer ou l’insurreccion par les signes, in: Interférences Nr. 3/1975, Dt. in ders.; Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978), Leipzig 1992, S. 215. 12 Vgl. ibid., S. 219. 13 Lorenz Estermann im Telefongespräch. 14 Vgl. Stephan Berg, Vorwort, in: Archisculptures. Über die Beziehungen zwischen Architektur, Skulptur und Modell, Ausst.-Kat. (Kunstverein Hannover, 10. Nov.-6. Jan. 2002), hrsg. v. Stephan Berg, Hannover 2001, S. 2. 15 Vgl. ibid. 16 Vgl. Stephan Berg, Architektur als Denkmodell, in: Hannover 2001, S. 4. 17 Vgl. Boris Groys’ Terminus der »Weltstadtbürger« im gleichnamigen Essay, in: Berlin 2000, S. 64ff. 18 Vgl. ibid, S. 65. 19 Lorenz Estermann im Telefongespräch. 20 Ibid.

modellhaften, gezielt *zweckentfremdeten* Architekturen des Künstlers jener globalen Entgrenzung, deuten zudem auf die zunehmende Kraft der Zeichen und Bilder in der Konstitution (und Konstruktion) von Welt und Wirklichkeit.

Die von Baudrillard am Beispiel der Graffiti-Woge Mitte der 1970er Jahre in New York thematisierte Deutungsresistenz der Zeichen, die »als leere Signifikanten« in die »erfüllten Zeichen der Stadt«¹² eingebrochen seien, zeigt sich in Estermanns Einsatz von sprachlichen Elementen, die teils wie Graffiti-Codes, teils wie Beschriftungen oder Labels den dreidimensionalen Modellen und zweidimensionalen, durch Übermalungen und zeichnerische Eingriffe veränderten fotografischen Abbildungen gefundener architektonischer Konstruktionen beigegeben sind. Die Wahl der Begriffe erfolgt assoziativ, nach Gesetzen, die ebenso in der Schwebe bleiben wie die genaue Bestimmung der von Estermann präsentierten Hausgebilde. Durch die Diskrepanzen zwischen scheinbarer Benennung und dem jeweils damit in Verbindung gebrachten Gegenstand entstehen unentschlüsselbare Bezugssysteme, die Transparenz vortäuschen, sich jedoch als hermetisch erweisen. In seinen Papierarbeiten verwendet der Künstler, nach eigener Aussage, die bei seinen Recherchen mit der Kamera eingesammelten baulichen Versatzstücke wie »Readymades visueller Art«, die im Sinne eines »Sampling«-Verfahrens ganz buchstäblich mittels seiner verbalen und zeichnerischen Interventionen. »überschrieben« werden.¹³ In den Zwischenräumen, die die bewusst absurden, ironischen, auch dialektischen Gegenüberstellungen von Wort und Bild, Fotografie und Malerei oder Zeichnung erzeugen, eröffnen sich neue Bedeutungen, an deren Generierung das Publikum selbst subjektiv Anteil hat.

Anlässlich der von ihm kuratierten Ausstellung *Archisculptures* 2001/2002 im Kunstverein Hannover nannte Stephan Berg als gemeinsamen Nenner »architektonisch motivierter künstlerischer« Positionen heute eine »spezifische Form des Modells«, das sich in »einem transitorischen Da-Zwischen«¹⁴ behaupte. Diese »Modelle«, so Berg weiter, »liefern nicht das Vorbild, nach dem das eigentliche Werk geschaffen werden kann; sie sind vielmehr Nachbilder ihrer selbst und damit als Meta-Modelle zu bezeichnen.«¹⁵ Ihm zufolge bündelt sich darin eine »Ambivalenz, die sich in keine Richtung eindeutig auflösen lässt. Sie balancieren auf dem schmalen Grat zwischen funktionaler Konstruktion und ästhetischer Dekonstruktion, nicht ganz von dieser Welt, aber auch kein reines Bild.«¹⁶ Diese Beschreibung trifft auch auf die als beständige Provisorien konzipierten Arbeiten von Lorenz Estermann

“platforms,” appear like components of a free-floating, playfully ramshackle, decisively provisional recreation culture, which in Estermann’s words “corresponds to a nomadic form of architecture”⁹ and could theoretically be located just about anywhere in our globalized world. “Virtualization, cyberspace or informazation, and Internet are the keywords for the mediatization and the global dissolution of the boundaries of urban cultures,”¹⁰ as the urban sociologist Walter Prigge asserts in a thesis anticipated by Jean Baudrillard’s notion of the city as “a polygon of signs, media, and codes.”¹¹ In their multi-codification and their spatial-temporal independence or detachedness, the model-like, specifically *non*-functional architectural structures of the artist are in accordance with the global dissolution of boundaries, in addition pointing to the increasing power of signs and images in the constitution (and construction) of the world and reality.

The inaccessibility of signs that Baudrillard has discussed with regard to the graffiti wave in the mid-1970s, which, as he claimed, broke into the “fulfilled urban signs” as “empty signifiers,”¹² becomes apparent in Estermann’s use of verbal elements, which—partially in the manner of graffiti codes, partially in the manner of captions or labels—accompany the three-dimensional models and two-dimensional photographic images of preexisting, found architectural structures transformed by means of overpainting and graphic interventions. The choice of terms follows associative patterns, which remain just as open and indefinite as the identification of the house structures presented by Estermann. Through the discrepancies between the apparent designations and the given subjects, which are interconnected with these, indecipherable systems of reference are rendered that simulate transparency yet prove to be hermetic. As the artist himself states, in his works on paper he employs the architectural fragments gathered in the course of his research with the camera like “ready-mades of a visual nature,” which in the sense of a “sampling” procedure are quite literally “overwritten” via his verbal and graphic interventions.¹³ In the interspaces, which are generated by the juxtapositions of words and images as well as of photography and painting or drawing, new meanings emerge in the creation of which the audience is also subjectively involved.

On the occasion of the exhibition *Archisculptures* in 2001/2002 at the Kunstverein Hannover the curator Stephan Berg outlined as a common denominator of “architecturally motivated artistic” positions today a “specific form of model,” which according to him asserts itself “in a transitory intermediateness.”¹⁴ These “models,” as Berg further states, “do not serve as a concept on the basis of which the actual work can be created; they are rather afterimages unto themselves and thus should be defined as meta-models.”¹⁵ According to Berg, they embody an “ambivalence, which is not resolvable in

zu, die in genau dieser Ambivalenz zwischen Abbild und Neusetzung, Wirklichkeit und Fiktion, Funktionalität und Funktionslosigkeit, Flüchtigkeit und Dauerhaftigkeit operieren. Das für unsere Zeit so charakteristische Moment der Mobilität ist dabei den Bauten ebenso wie den Bildern des Künstlers eingeschrieben. Wir finden es in den Formgebungen ersterer, die, wie schon erwähnt, an Vehikel der Vorwärtsbewegung denken lassen. Während die architektonischen Szenarien in den Papierarbeiten ihrerseits wie Orte des Transits wirken, die von Boris Groys’ ständig unterwegs befindlichen »Weltstadtbürgern«¹⁷ durchreist werden. »Heute merken wir«, schreibt Groys in seinem Katalogbeitrag zum Berliner Ausstellungsprojekt *7 hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts* (2000), »dass am Ende der linearen Zeit des geschichtlichen Fortschritts eine Zirkulation entsteht, in die Wirtschaft, Information und Weltbevölkerung gleichermaßen involviert sind. Diese zirkuläre Bewegung um die urbanisierte Erde herum verlagert den Ort der Utopie von der Zeit in den Raum. Der urbanisierte Globus wird zum Ort der Utopie – und die Utopie besteht darin, die Oberfläche dieses Globus zu bereisen.«¹⁸ Nicht ganz von dieser Welt und doch aus ihr hervorgegangen und in dieser zirkulierend: In seinen *Public Hyperbindungs*, seinen raumverbundenen, der Zeit enthobenen, potenziell vom Unterwegssein kündenden, über sich selbst hinaus verweisenden (Hyper-)Modellen, -Konstruktionen und -Entwürfen einer gleichermaßen transitären wie momenthaft im Vorübergehen eingefangenen Realität, fallen öffentliche Impressionen und private Visionen, Rückblick und Vorausschau, die Utopien von gestern, heute und morgen im enigmatischen Modus des »Ungreifbaren«¹⁹, der Überschreibung und des Traums zusammen. In diesen De- und Rekodierungen einer Geschichte im Fluss, die – »Lost in Translation« – im Übersetzungsprozess immer wieder neu erfunden wird,²⁰ setzt Lorenz Estermann nachhaltige, multidimensionale Zeichen.

any one direction. They balance on the narrow line between functional construction and aesthetic deconstruction, not quite of this world, but also not pure images.”¹⁶ This description also applies to the durably conceived provisional works of Lorenz Estermann, which operate in exactly this ambivalence between depiction and newly created image, reality and fiction, functionality and non-functionality, elusiveness and permanence. The aspect of mobility, which is so characteristic of our time, is inscribed in both the artist’s building structures and pictorial compositions. We find it shaped into the architectural structures, which, as already mentioned above, recall vehicles of forward motion. While the architectural scenarios in the works on paper in turn appear like sites of transit, which are traversed by Boris Groys’ constantly traveling “world city dwellers.”¹⁷ As Groys states in his contribution to the catalogue that was published in conjunction with the Berlin exhibition project *7 hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts* (7 hills—Images and Signs of the 21st Century, 2000), “today we realize that at the end of linear time representing historical progress a circulation is developing in which economy, information, and world population are equally involved. This circular movement revolving around urbanized earth translocates the place of Utopia from time into space. The urbanized globe becomes the site of Utopia—and the utopia consists in traveling the surface of this globe.”¹⁸ Not quite of this world and yet originating from and circulating in it: in his *Public Hyperbindings*, his space-related (hyper-) models, constructions, and concepts of a both transitory and fleetingly captured reality, which are temporally removed and potentially on the move transcending their own boundaries, public impressions and private visions, retrospection and projection, the utopias of yesterday, today, and tomorrow converge in the enigmatic modes of the “impalpable,”¹⁹ the act of overwriting, and the sphere of dreams. In his de- and recoding of a history in flux, which—“Lost in Translation”—continues to be reinvented in the course of the translation process,²⁰ Lorenz Estermann renders his multi-dimensional signs and leaves lasting traces.

Notes: 1 Cf. Boris Groys, 05) die weltstadtbürger, in: 7 hügel__Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts, IV) zivillisation – Städte – Bürger – Cybercities: Die Zukunft unserer Lebenswelten, Gereon Sievernich and Thomas Medicus (eds.), exhib. cat. (Martin-Gropius-Bau Berlin, May 14-Oct. 29, 2000), Berlin, 2000, p. 65. 2 Cf. Hans-Peter Wipplinger, Ergonomics of architecture—Perceptions and comments on the built environment in the work of Lorenz Estermann, in: Lorenz Estermann – instant city, German/English/French, English translation: Sean Gallagher, French translation: Florence Hetzel, exhib. cat. (Sept. 1-Nov. 2, 2008, Levy Galerie Hamburg; Oct. 9-Nov. 19, 2008, Galerie Vidal Saint Phalle, Paris), Levy Galerie, Hamburg, und lukasfeichtner galerie, Vienna (eds.), Bielefeld, 2008, p. 19. 3 Cf. ibid, p. 20. 4 Lorenz Estermann in a telephone conversation with the author on January 26, 2010. 5 Ibid. 6 Ibid. 7 Cf. Sabrina van der Ley, Françoise Cohen, Jean-François Chougnet, Forword, in: Pedro Cabrita Reis – One after another, a few silent steps, German/English, translations: Fernando Cesário de Almeida, Maria João Manso Bello, John Elliott, Maralde Meyer-Minnemann, José M. Miranda Justo, Steph Morris, Marcel Saché, Elisabete M. de Sousa, Michael Wolfson, exhib. cat. (Hamburger Kunsthalle, Carré d’Art—Musée d’art contemporain de Nîmes, and Museu Coleção Berardo, 2009-2011), Hamburger Kunsthalle, Carré d’Art—Musée d’art contemporain de Nîmes, and Museu Coleção Berardo (eds.), Ostfildern, 2010, p. 7. 8 Cf. Dieter Schwarz, Favorite Places: Works by Pedro Cabrita Reis, in: ibid, p. 11. 9 Phone conversation with Lorenz Estermann. 10 Cf. Walter Prigge, 02) metropolisierung, zum strukturwandel der europäischen stadt, in: 7 hügel__Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts, IV) zivillisation – Städte – Bürger – Cybercities: Die Zukunft unserer Lebenswelten, Berlin 2000, p. 35. 11 Cf. Jean Baudrillard, Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, German translation from the French by Hans-Joachim Metzger, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (eds.), (first published under the title: Kool Killer ou l’insurreccion par les signes, in: Interférences Nr. 3/1975, German in Jean Baudrillard: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978), Leipzig, 1992, p. 215. 12 Cf. ibid, p. 219. 13 Telephone conversation with Lorenz Estermann. 14 Cf. Stephan Berg, preface, in: Archisculptures. Über die Beziehungen zwischen Architektur, Skulptur und Modell, exhib. cat. (Kunstverein Hannover, Nov. 10-Jan. 6, 2002), Stephan Berg (ed.), Hannover, 2001, p. 2. 15 Cf. ibid. 16 Cf. Stephan Berg, Architektur als Denkmodell, in: Hannover, 2001, p. 4. 17 Cf. Boris Groys’ term “Weltstadtbürger” (world city dwellers) in the essay of this title, in: Berlin, 2000, pp. 64ff. 18 Cf. ibid, p. 65. 19 Telephone conversation with Lorenz Estermann. 20 Ibid. [Unless otherwise indicated, English quotes are author’s translation.]





RECHERCHE Ungarn — Tschechien — Slowakei — Serbien
RESEARCH Hungary — Czech Republik — Slovakia — Serbia

2006–2009











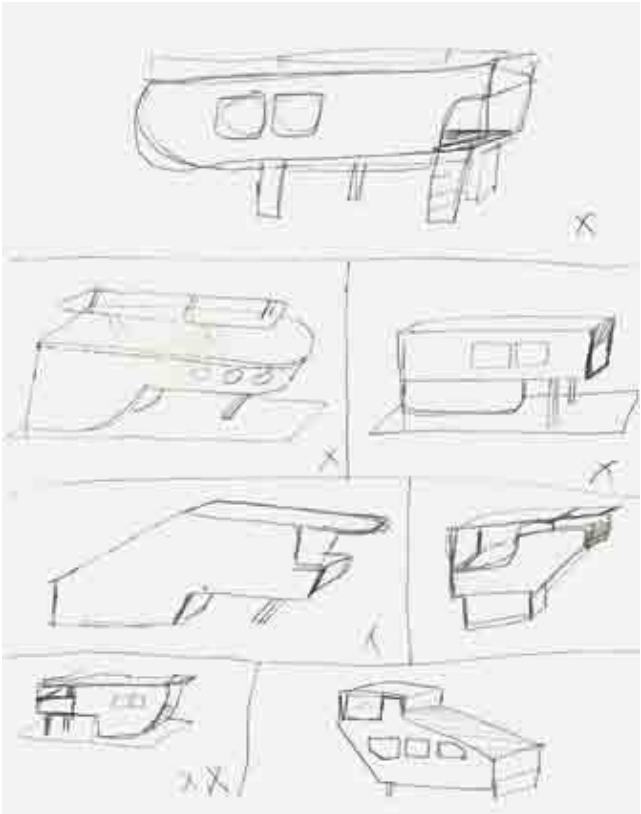
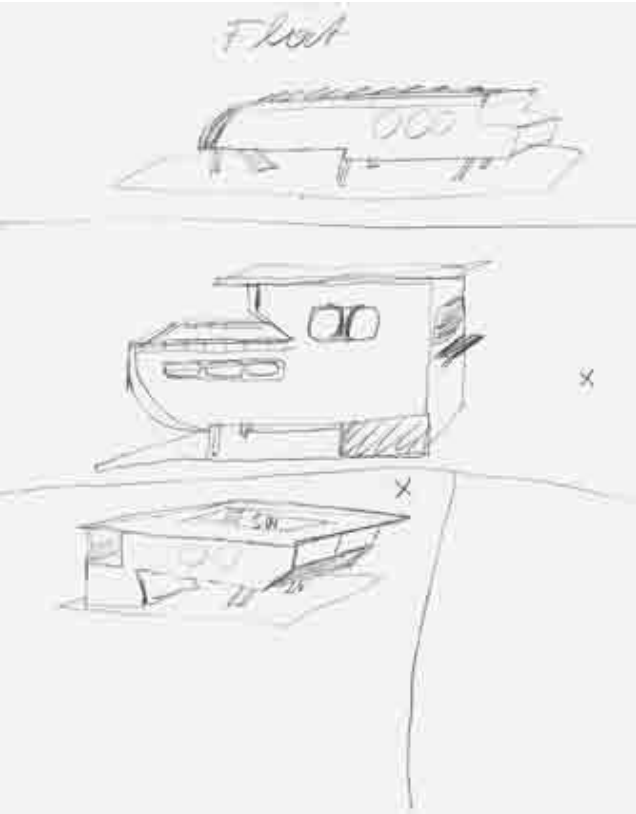
MODELLE — INSTALLATIONEN
MODELS — INSTALLATIONS

2006–2009





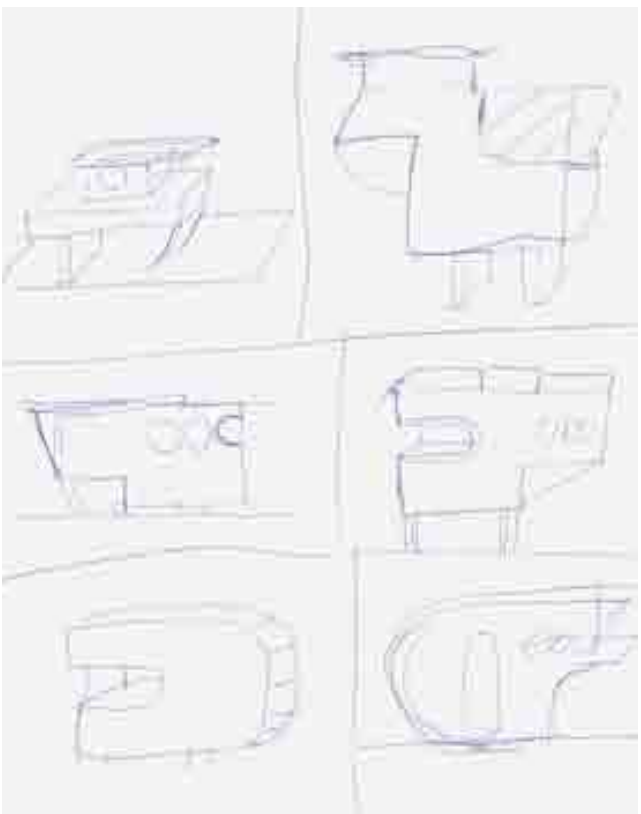
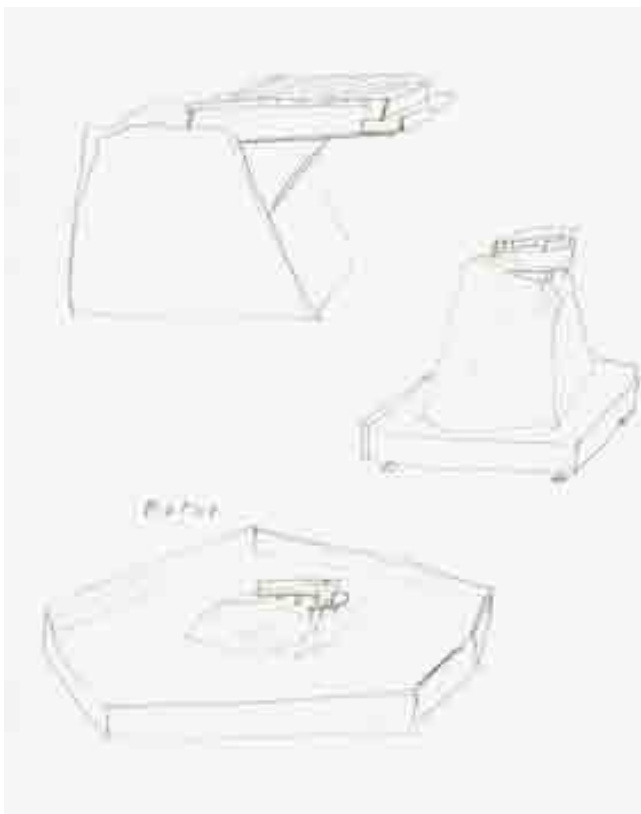
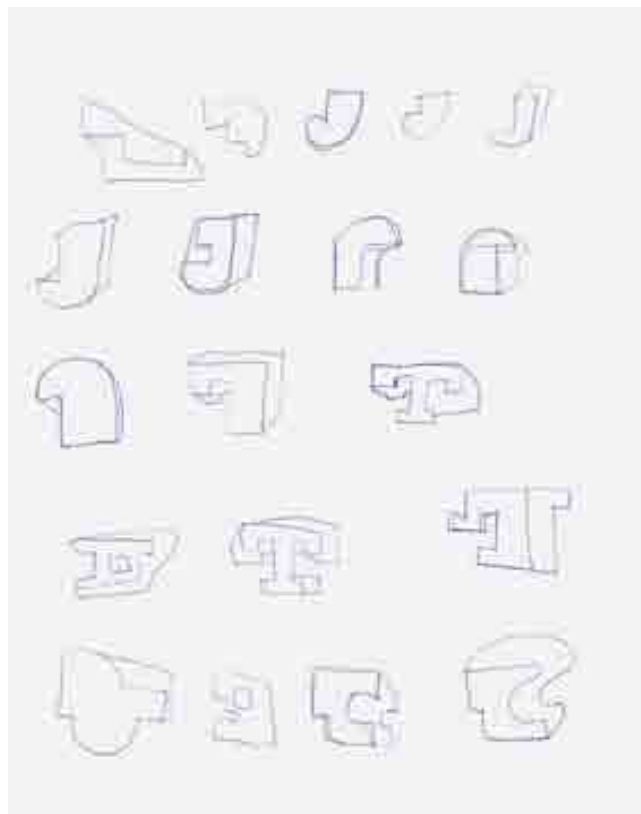
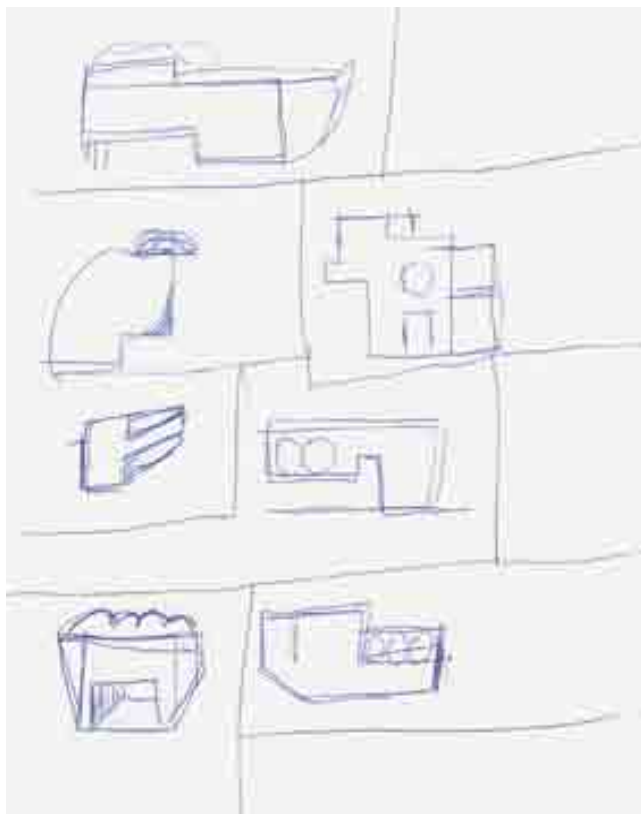
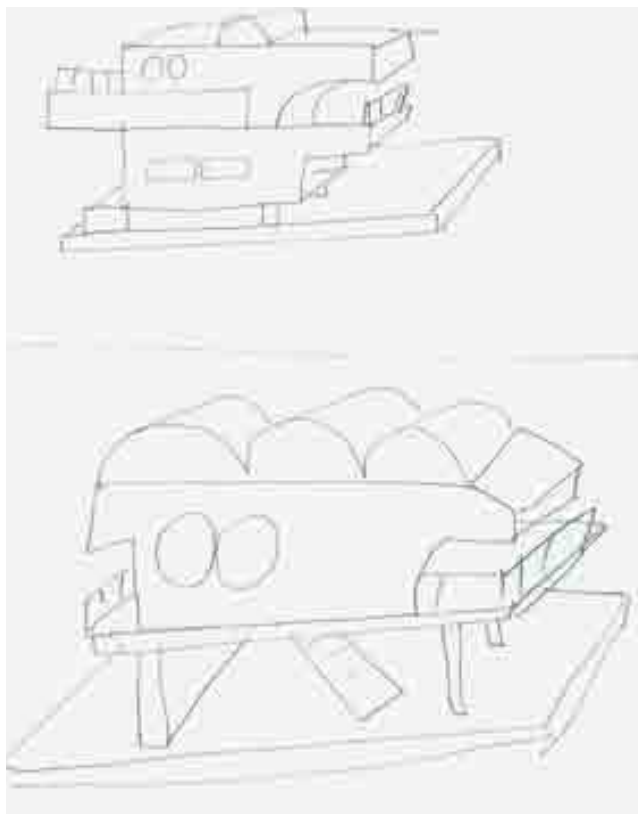
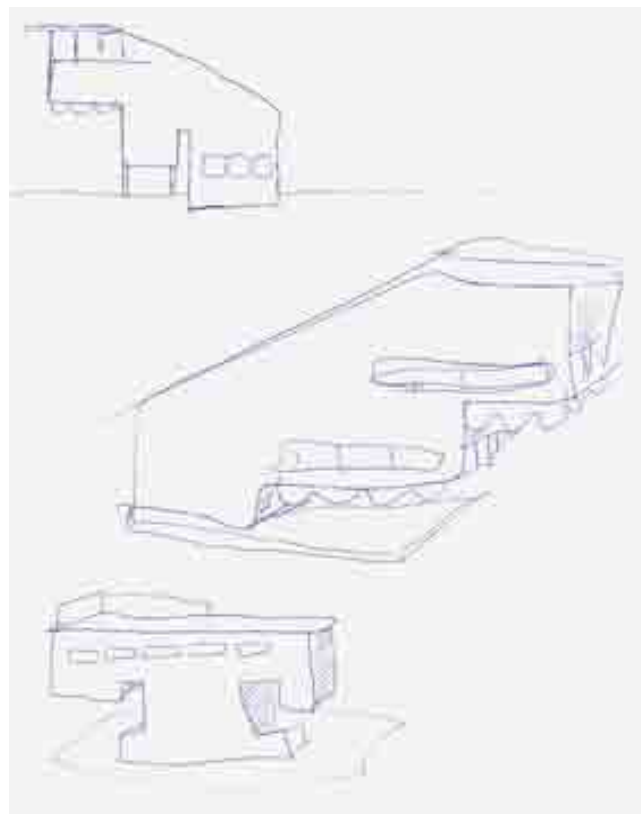
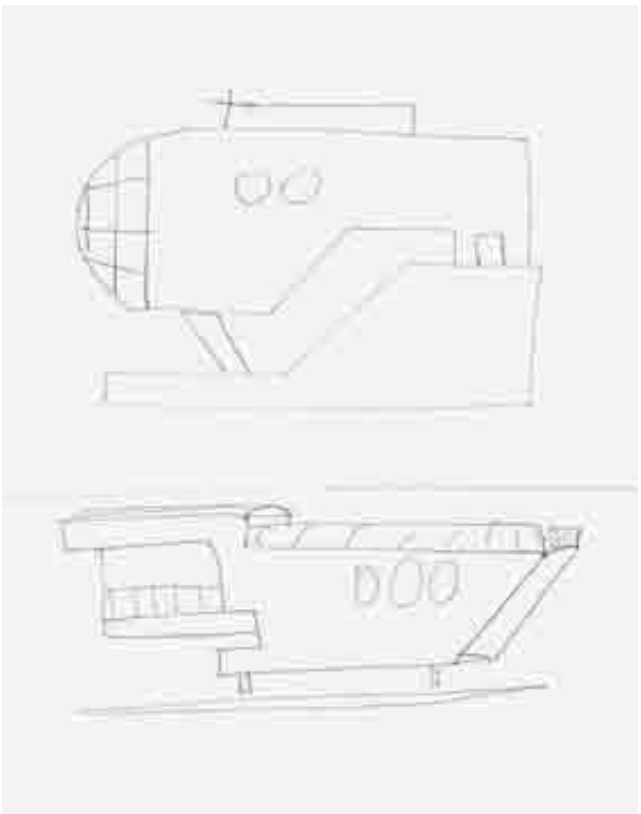
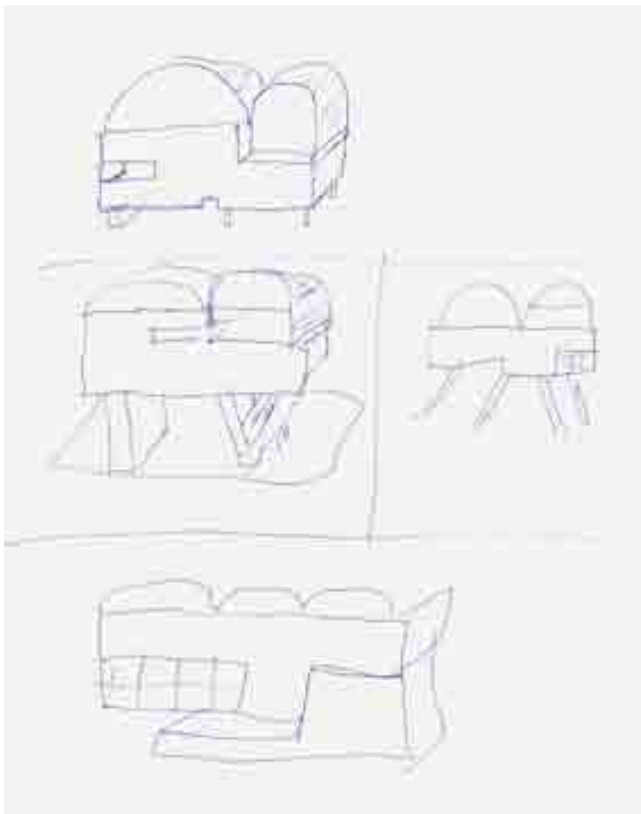
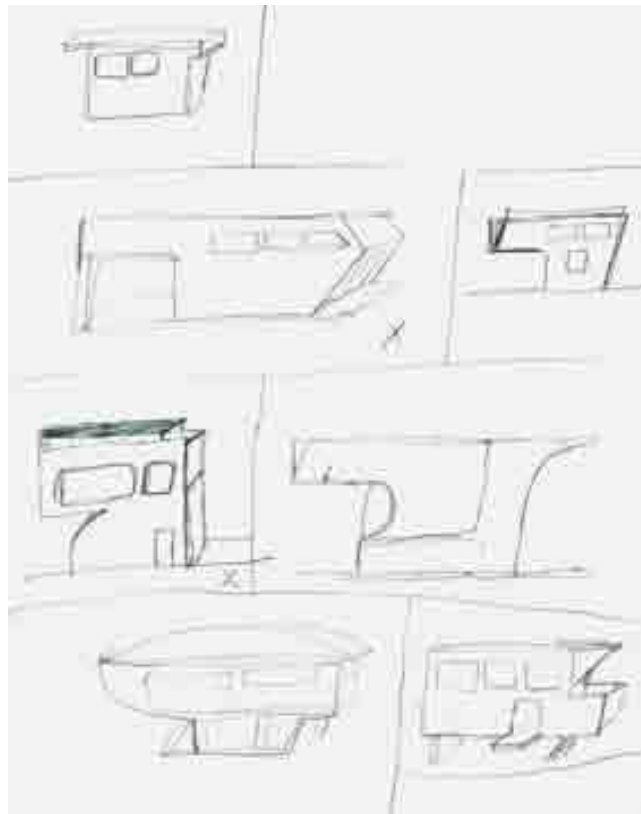
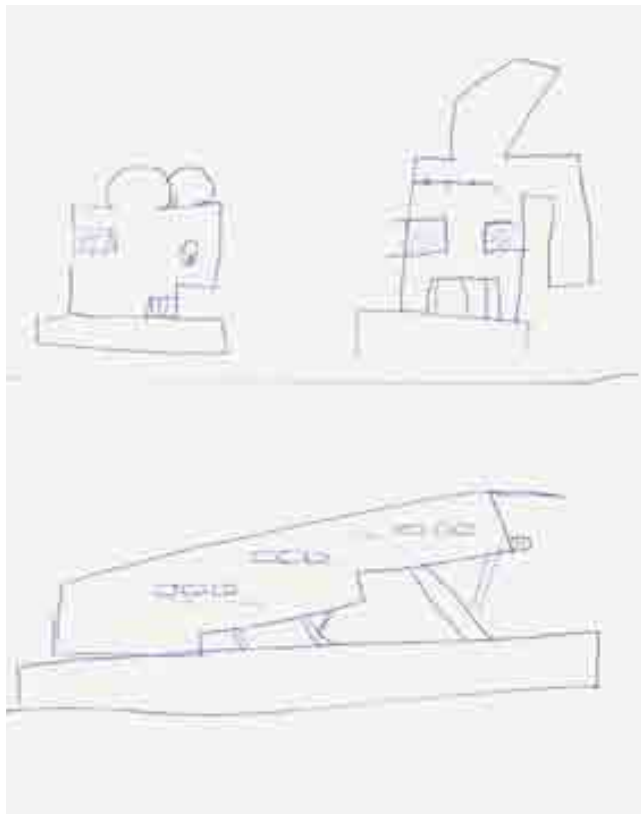
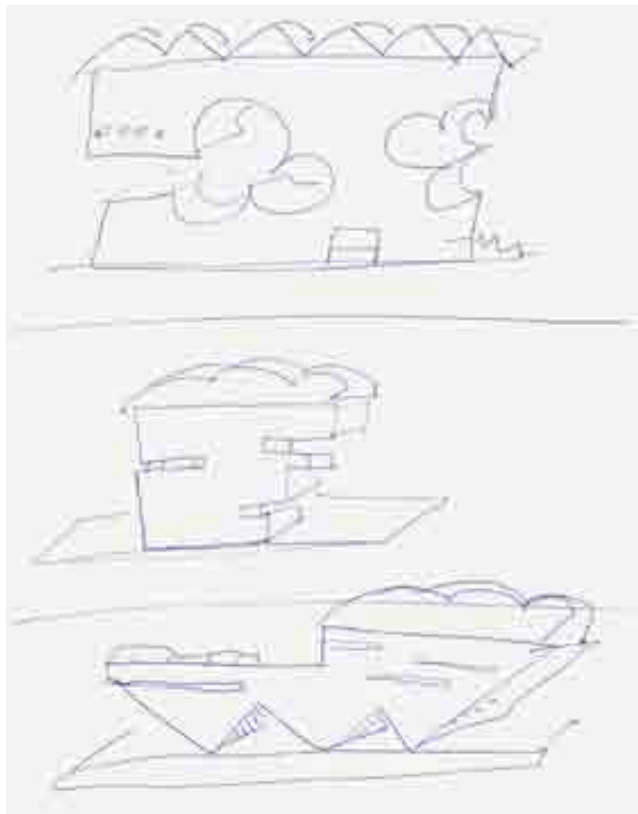
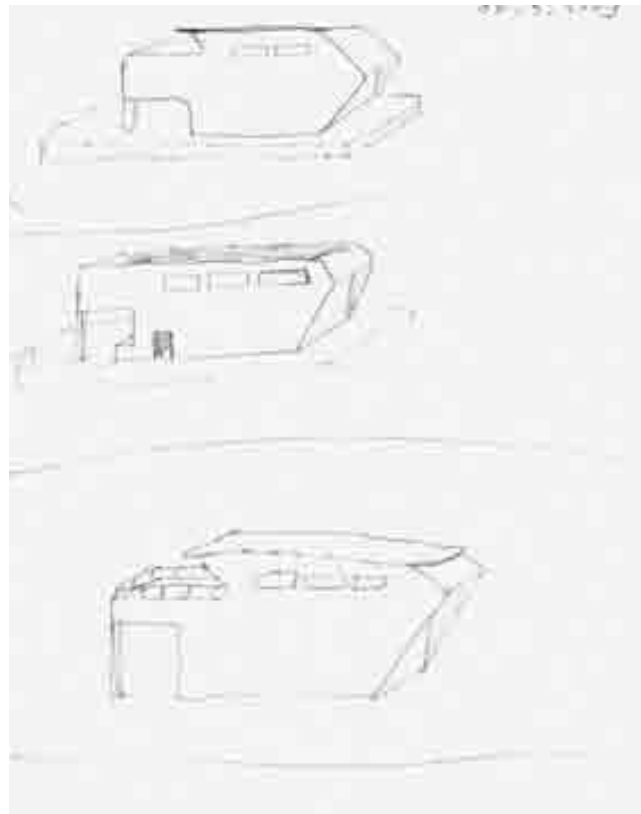
















Meeting

AUSSENINSTALLATIONEN
OUTDOOR-INSTALLATIONS

Fischerhaus

Riverstation

Fanbang

Open Office











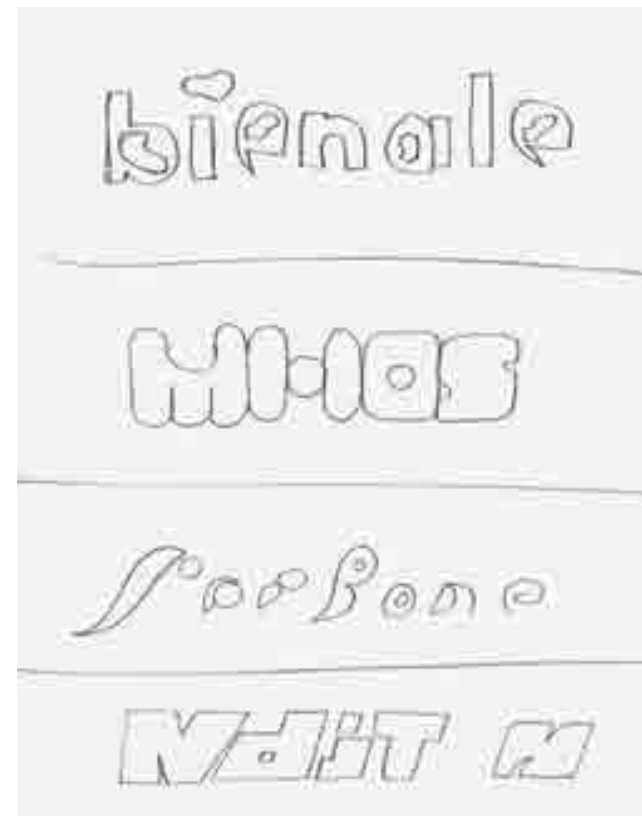


PAPIERARBEITEN UND SKIZZEN
WORKS ON PAPER AND SKETCHES

2007-2009

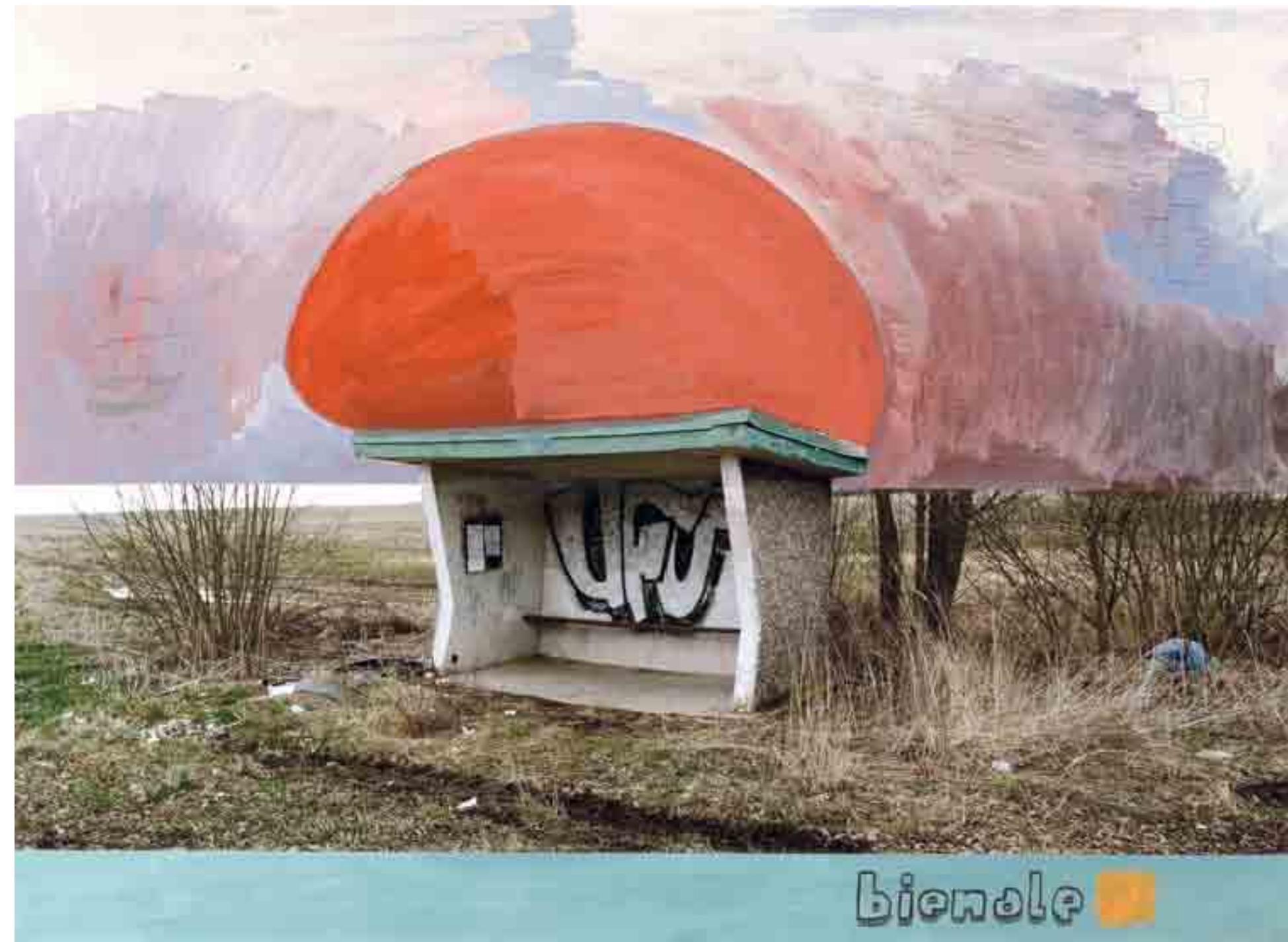




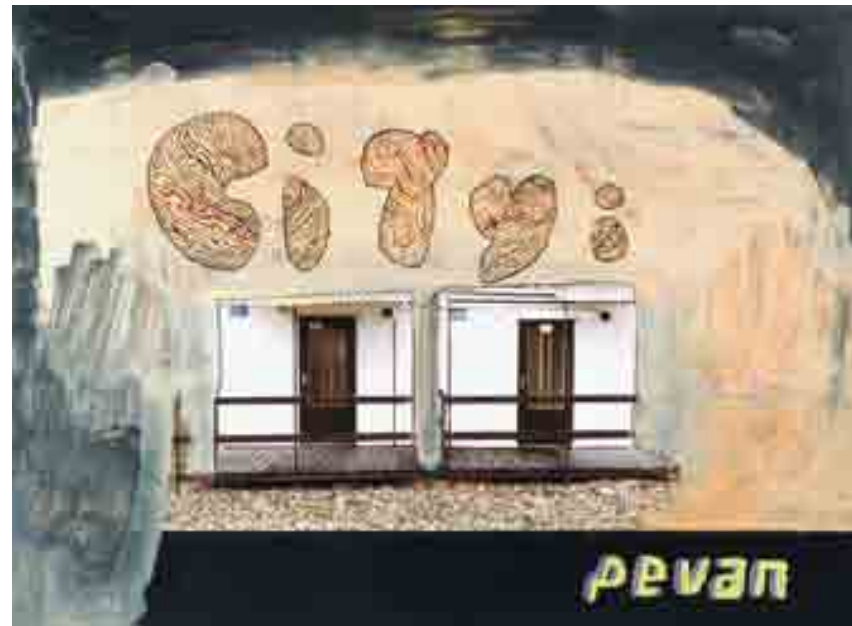
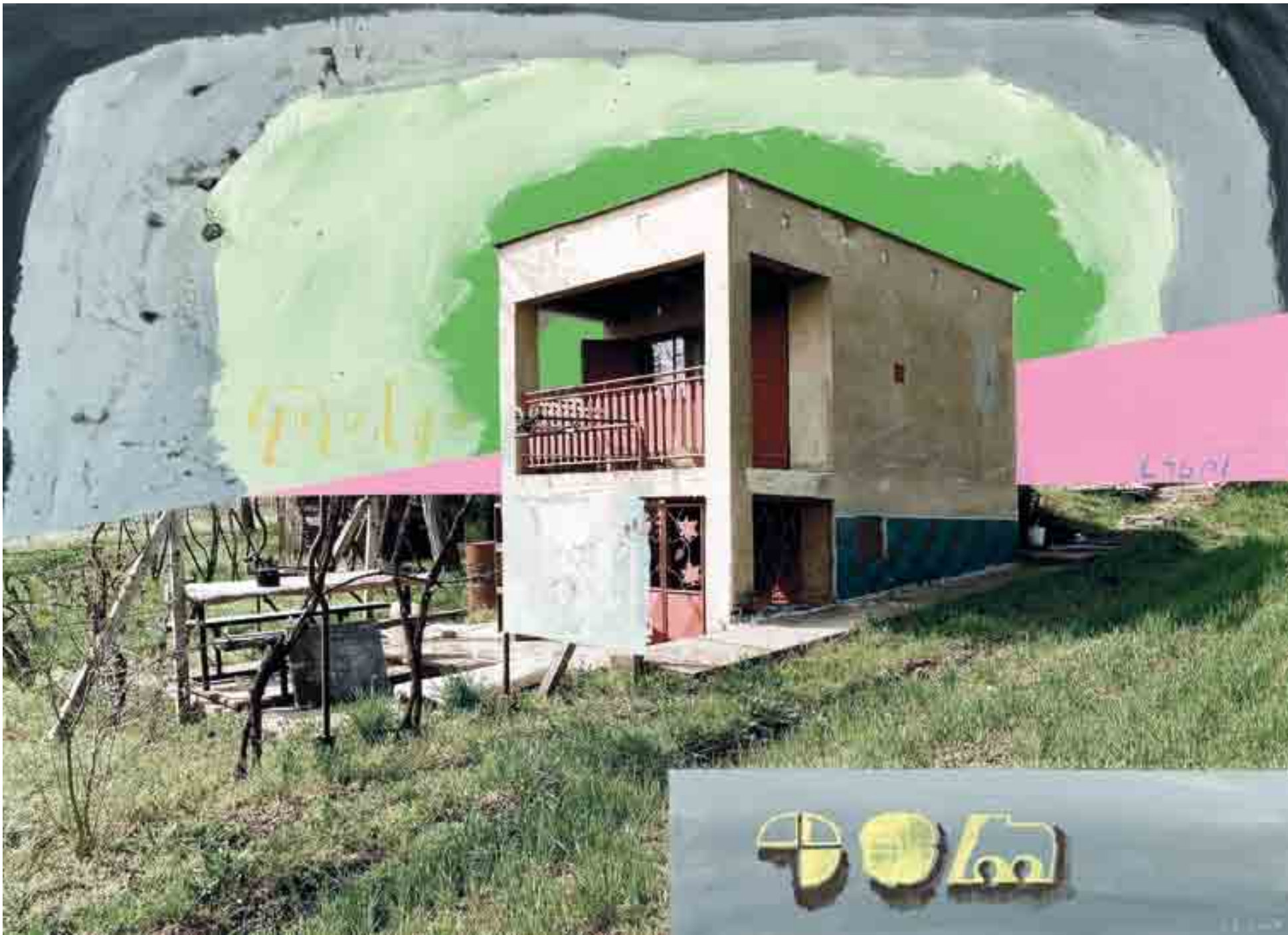


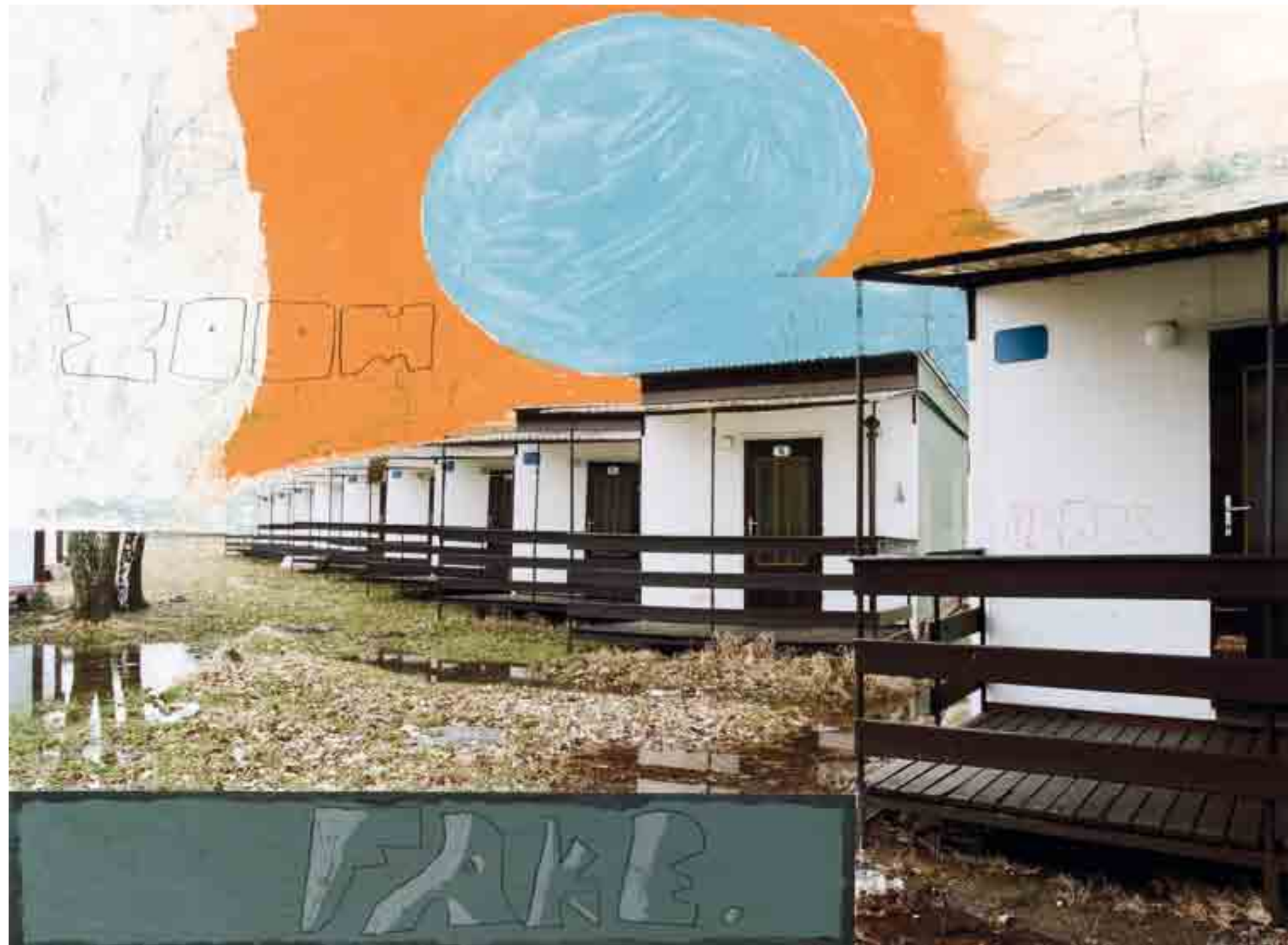














LORENZ ESTERMANN

von Michael Glover
Kunstkritiker
The Independent
London

LORENZ ESTERMANN

by Michael Glover
Art Critic
The Independent
London



Neues Bauen, Fachzeitschrift – Periodical, 1955

Der große englische Dichter W. H. Auden schrieb einmal in einer Elegie zum Gedenken an seinen irischen Kollegen W. B. Yeats, dass die Lyrik eine ganz und gar nutzlose Sache sei. Sie existiere allein in ihren selbst erschaffenen Gefilden, in die sich Geschäftsleute nie hinein verirren würden.

Das gleiche ließe sich auch von Kunstobjekten sagen. Auch sie sind Gegenstände, die keinem bestimmten Zweck gehorchen. Vielmehr ermöglicht uns deren Existenz, etwas anderes zu tun. Künstlerische Arbeiten sind Gegenstände der Kontemplation, die in der exklusiven Sphäre der Museen und Galerien empor gehalten und in gebührender Entfernung von uns platziert werden.

Gebäude hingegen sind Gebrauchsgegenstände. Wir leben darin und schmieden darin Pläne. Wir blicken aus ihnen heraus, mit wachsamem Auge. Wir schreiben in ihnen jene nutzlosen Gedichte.

Beim Betrachten einer Arbeit von Lorenz Estermann – ob diese nun zwei- oder dreidimensional ist – stellt man sich zunächst die Frage, was für ein Ding es eigentlich ist und welchen Stellenwert es draußen in der Welt hat. Man stellt sich diese Frage, weil man auf den ersten Blick zunächst hinsichtlich dessen Status, Zweck und praktischer Bedeutung verunsichert ist. (Natürlich hat es möglicherweise keinerlei praktische Bedeutung, doch weist etwas daran dennoch in diese Richtung).

Angesichts der Abbildung, die den Umschlag von *Instant City*, der Monografie, die sich gleichermaßen der visuellen Präsentation und gedanklichen Analyse von Estermanns Arbeiten widmet, ist man mit einem Gegenstand konfrontiert, der gleichzeitig zwischen verschiedenen Welten zu oszillieren scheint. Es könnte ein Kinderspielzeug sein – von der Form her scheint sich darin grundsätzlich eine Art sanfte Schaukelbewegung zu manifestieren, die man tendenziell einem Kinderspielplatz zuordnen würde. Seine Beschaffenheit hat zugleich etwas Cleveres und Krudes: Erneut registriert man beide Eindrücke gleichzeitig. Von der Gestaltung her wirkt er ziemlich raffiniert, doch deuten die Materialien, aus denen er besteht, und die leicht schludrige, konfuse Art und Weise, wie er bemalt wurde, eher darauf, dass Estermann hier einen gewissen Grad an Improvisation eingebracht und weniger auf Kalkül gesetzt hat.

Und dann sagt man sich: Wenn also dieser Gegenstand ein kleines, improvisiertes Modell für etwas anderes ist, irgendetwas, das eines Tages draußen in der Welt seinen Platz einnehmen und jemandem nützlich sein wird – was genau ist es eigentlich, und welchen Zweck wird es haben? Und in diesem präzisen Moment hält man plötzlich inne, weil man schlichtweg vor einem Rätsel steht.

Was *könnte* es sein? Eine Art Bademaschine? Ein Kinderspielzeug? Ein Steg? Eine Variante der Arche Noah? Eine Fischerhütte? Die Reste einer

The great English poet W. H. Auden once wrote in an elegy in memory of his Irish counterpart W. B. Yeats that poetry was a perfectly useless thing. It existed only in the valley of its own making, where executives never tampered. The same could be said of art objects. They too are not objects of utility. They are things which exist to enable us to do something else. They are objects of contemplation, raised up and set apart from us, in the rarefied world of museums and galleries.

Buildings, on the other hand, are objects of utility. We live in them. We scheme in them. We peer out from them, watchfully. We write those useless poems inside them.

When you look at a work by Lorenz Estermann, whether it be two- or three-dimensional, you begin by asking yourself what kind of thing it is, what kind of status it has out in the world. You ask yourself that question because you are, at first glance, unclear as to its status, its purpose, its practical import. (It may, of course, have no practical import whatsoever, but there is something about it which seems to hint in the direction of a practical import).

In the photograph which adorns the cover of *Instant City*, the monograph which is devoted to both a visual presentation and an intellectual analysis of Estermann's work, you find yourself staring at an object which seems to exist between several worlds simultaneously. It could be a child's toy—its shape, fundamentally, seems to embody some kind of a gentle, back-and-forth rocking motion that you are inclined to situate inside a children's play park. It looks both cunningly and crudely fashioned—again, you register both of these impressions simultaneously. The design looks rather ingenious, but the materials from which it has been made, and the way it has been over-painted, look a bit slap-dash and slightly unruly, as if Estermann has, to a degree, been improvising rather than calculating.

Bushaltestelle? Ein kunstvolles Gartenmöbelstück? Es könnte all diese Dinge zugleich und nichts davon sein. Es existiert in einer eigenen Welt, die auf all diese gebauten Objekte verweist, sich aber nie ganz auf irgendeines von ihnen festlegen lässt.

Kurzum, diese absurden und oftmals unbeholfenen Strukturen – versuchen Sie, beispielsweise, mal zu zählen, wie oft etwa ein überlanges Dach zum Winkel einer Wand im Widerspruch steht – spotten der Vorstellung von Nützlichkeit. Als potenziell funktionierende Strukturen machen sie überhaupt keinen Sinn, und das ist auch Estermanns Intention: die oft auf komische Weise bedeutungslosen Strukturen der gebauten Welt zu parodieren.

Er hat dreidimensionale Collagen halb erinnerter, halb neu erfundener Formen geschaffen, die sich aus in der Außenwelt wahrgenommenen Konstruktionen speisen. Mehr noch, erfahren wertlose Materialien in Estermanns Welt eine Nobilitierung. Die Stoffe, aus denen diese beschaffen ist, sind ebenso wie die der Arte-Povera-Künstler bewusst dürftig gehalten. Durch seinen Einsatz von Pappe, Klebstoff, Balsaholz und Haushaltsfarben stellt sich Estermann in eine Produktionstradition, die sich dem Prinzip schöner Materialien widersetzt.

Über Estermanns Arbeiten lässt sich zudem sagen, dass obwohl der Künstler ständig auf ziemlich bescheidende Gebrauchsgegenstände verweist, letztere keinen eigentlichen Verwendungszwecken oder menschlichen Impulsen zu dienen scheinen. Tatsächlich ist ganz das Gegenteil der Fall. In Estermanns Papierarbeiten, die oft zweidimensionale Repräsentationen seiner dreidimensionalen Modelle integrieren, finden sich in der Tat Hinweise auf menschliche Anwesenheit. Doch wirken diese Zeichen – Fetzen von Graffiti, zum Beispiel – oft wie aufmüpfige Trotzreaktionen. Sie sagen in erster Linie aus: *Diese Oberfläche ist zweckdienlich und sonst weiter nichts. Sie existiert als nützliche Oberfläche, auf der ich meine Zeichen hinterlassen kann. Und das ist das Entscheidende: dass dies mein Erkennungszeichen ist, und nicht die Oberfläche, auf der ich es hinterlasse. Die interessiert mich nicht die Bohne. Und jetzt ziehe ich weiter.*

Was, natürlich, dazu beiträgt, die von vornherein vollkommene Nutzlosigkeit und vollkommene Aussichtslosigkeit des Gegenstands zu unterstreichen, und zwar bezogen sowohl auf das Kunstwerk als auch auf die Vorlage, von der es abgeleitet wurde.

Estermanns Objekte und Papierarbeiten haben keine praktische Funktion – außer insofern, dass sie existieren, um auf sich selbst modellhaft zu verweisen. Wie Gedichte, sind sie vollkommen nutzlose Dinge.

Willkommen, Lorenz Estermann, in der zeitlosen Welt der Poesie.

And then you say to yourself: well, if this is a small and improvised model for something else, something that will eventually take its place out in the world, and be of use to someone, what exactly is it, and what exactly will its purpose be? And at that precise moment you stop short because you are, frankly, baffled.

What *could* it be? A bathing machine of some kind? A child's toy? A jetty? A variant upon Noah's ark? A fisherman's hut? The remnant of a bus stop? An elaborate piece of garden furniture? It could be all these things and none of them – simultaneously. It exists in a world of its own, referring to all these built objects, but never quite settling upon any of them.

In short, these absurd and often ungainly structures—try to count, for example, the number of times that an overextended roof seems to be at odds with the angle of a wall , for example—make a mockery of the idea of usefulness. They make no sense as potentially functioning structures at all, and that is Estermann's intention: to parody the often comically gimcrack structures of the built world.

He has created a three-dimensional collage of half-remembered and half-reinvented forms, sourced from constructions seen out in the world. What is more, this world of Estermann's also represents a sanctification of bric-a-brac. Its materials are self-consciously impoverished, as were those materials that the Arte Povera artists chose to use. In deploying cardboard, glue and balsa wood and household paints, Estermann is allying himself with a tradition of making that defies the idea of fine materials.

The other thing to be said about Estermann's work is that, in spite of the act that he is perpetually referring to often quite humble objects of utility, there is almost never any evidence that human beings might be engaged in using them, that these things exist to serve human impulses. In fact, quite the opposite.

In Estermann's paintings, which often incorporate two-dimensional representations of his three-dimensional models, there is indeed evidence of the human touch—but these touches—snatches of graffiti, for example—are often unruly acts of defiance. They are saying nothing more nor less than: *this surface is a convenience and nothing more. It exists as a useful surface on which to leave my mark. And that is the important matter: that this is my identifying mark, and not the surface on which I am leaving it. I couldn't care less about that. And now I am passing on.*

Which, of course, helps to emphasize the perfect uselessness, and the perfect hopelessness, of the object in the first place, both the artwork and that from which it was derived.

These objects and these paintings have no practical function - except in so far as they exist to exemplify themselves. Like poems, they are perfectly useless things.

Lorenz Estermann, welcome to the timeless world of poetry.

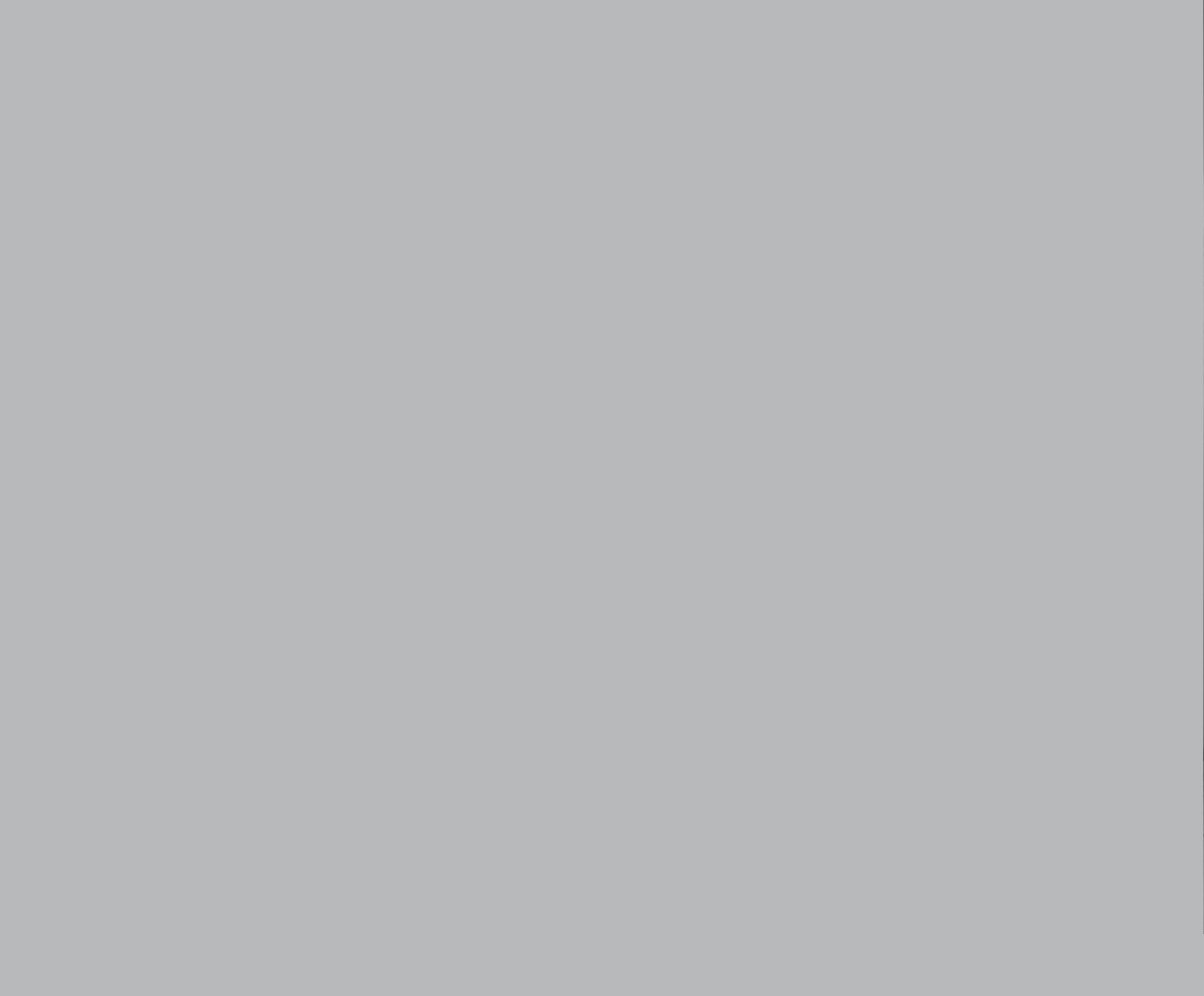


Hochhaus 9, 2007, Mischtechnik auf Papier, Pigmentprint – mixed media on paper, pigment print, 52 × 65 cm









ABBILDUNGSNACHWEIS
LIST OF WORKS

MODELLE — MODELS

S. – p. 8 *Bettys-house*, 2009, Sperrholz, Wasserfarbe, Pappe – plywood, watercolor, cardboard, Höhe – Height: 36 cm
S. – p. 11 *Shooting-range I*, 2006, Sperrholz, Pappe, Wasserfarbe – plywood, cardboard, watercolour, Höhe – Height: 28 cm
S. – pp. 12, 13 Verschiedene Modelle – different Models, 2003 – 2006, je Sperrholz, Pappe, Wasserfarbe – each plywood, cardboard, watercolour
S. – p. 38 *Plattenhaus I*, 2009, Sperrholz Pappe, Wasserfarbe – plywood, cardboard, watercolour, Höhe – Height: 40 cm
S. – p. 39 *Plattenhaus I*, 2009
S. – p. 40 *Zert-house*, 2009, Sperrholz, Pappe, Wasserfarbe – plywood, cardboard, watercolour, Höhe – Height: 28 cm
S. – p. 41 *Zert-house*, 2009
S. – p. 42 *Marina-house*, 2009, Sperrholz, Pappe, Wasserfarbe – plywood, cardboard, watercolor, Höhe – Height: 30 cm
S. – p. 45 Verschiedene Modelle – different Models, 2006 – 2009, je Sperrholz, Pappe, Wasserfarbe – each plywood, cardboard, watercolour
S. – p. 46 *Dream-house*, 2009, Sperrholz, Pappe, Wasserfarbe – plywood, cardboard, watercolour, Höhe – Height: 36 cm
S. – p. 47 *Launch-tower II*, 2009, Sperrholz, Pappe, Wasserfarbe – plywood, cardboard, watercolour, Höhe – Height: 54 cm
S. – p. 48 *Poolhouse 13*, 2009, Sperrholz, Pappe, Wasserfarbe – plywood, cardboard, watercolour, Höhe – Height: 27 cm
S. – p. 49 *Gamelodge I*, 2009, Sperrholz, Pappe, Wasserfarbe – plywood, cardboard, watercolour, Höhe – Height: 36 cm
S. – p. 52 *Driving-range I*, 2009, Sperrholz, Pappe, Wasserfarbe – plywood, cardboard, watercolour, Höhe – Height: 35 cm
S. – p. 90 *Lifeguard-tower II*, 2009, Sperrholz, Wasserfarbe, Pappe – plywood, watercolor, cardboard, Höhe – Height: 37 cm
S. – p. 91 *Bubbles-house*, 2009, Sperrholz, Wasserfarbe, Pappe – plywood, watercolor, cardboard, Höhe – Height: 30 cm
S. – p. 92 *Launch-tower I*, 2009, Sperrholz, Wasserfarbe, Pappe – plywood, watercolor, cardboard, Höhe – Height: 44 cm
S. – p. 93 *Setup-house I*, 2009, Sperrholz, Wasserfarbe, Pappe – plywood, watercolor, cardboard, Höhe – Height: 39 cm
S. – p. 94 *Fun-tower I*, *Driving-range II*, *Holiday-house*, *Infokiosk IV*, alle von – all from 2009, je Sperrholz, Wasserfarbe, Pappe – each plywood, watercolor, cardboard
S. – p. 95 *Samplebox*, *Pipedream-house II*, *Pipedream-house I*, *Rave-house*, alle von – each from 2009, je Sperrholz, Wasserfarbe, Pappe – each plywood, watercolor, cardboard

ARBEITEN AUF PAPIER — WORKS ON PAPER

S. – p. 69 *Hochhäuser*, 2008, 2009, Mischtechnik auf Papier – Pigment-print – mixed media on paper – pigment print, 80 × 60 cm
S. – p. 70 *Haltestellen*, 2007, Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – mixed media on paper – pigment print, 52 × 65 cm
S. – p. 71 *pulkens* (Hochhäuser – High-rise Buildings), 2008, Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm
S. – p. 72 *Zermatt* (Schriften – Writings), 2005, Aquarell – watercolour, 24 × 32 cm
S. – p. 74 *COVER*, 2008, Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm
S. – p. 75 *Peripherie*, *CRACK*, *Entrance*, Breite, alle von – all from 2008, je Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – each mixed media on paper – pigment print, je – each 60 × 80 cm
S. – p. 76 *Rhyme*, *Flurm*, *early*, *Slip*, alle von – all from 2008, je Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – each mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm
S. – p. 77 *Code*, 2008, Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm
S. – p. 78 *Fanbang*, 2009, Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm
S. – p. 79 *bienale*, 2009, Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm
S. – p. 80 *fly-fix*, *LABEL*, *Luxus-fake*, *Fresh*, alle von – all from 2009, je Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – each mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm
S. – p. 81 *again*, *cooldate*, *FLASH*, *pleasure impact*, alle von – all from 2009, je Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – each mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm
S. – p. 82 *tulp*, 2009, Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm
S. – p. 83 *pevan*, *perpetuum*, *seven*, *snoop*, alle von – all from 2009, je Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – each mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm
S. – p. 84 *ZOOM*, 2009, Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm
S. – p. 85 *system*, 2009, Mischtechnik auf Papier – Pigmentprint – mixed media on paper – pigment print, 60 × 80 cm

RECHERCHE — RESEARCH

S. – p. 2 Ferienanlage Moldaustausee, Südböhmen, Tschechien – Holiday Resort Moldova Reservoir, Southern Bohemia, Czech Republik, 2009
S. – p. 24 Hotel, Ferienanlage Moldaustausee, Südböhmen, Tschechien – Holiday Resort Moldova Reservoir, Southern Bohemia, Czech Republik, 2009
S. – p. 26 Tschechien, Slowakei, Ungarn – Czech Republik, Slovakia, Hungary, 2006–2009
S. – p. 27 Tschechien, Slowakei, Ungarn – Czech Republik, Slovakia, Hungary, 2006–2009
S. – p. 28 Tschechien, Slowakei, Ungarn – Czech Republik, Slovakia, Hungary, 2006–2009
S. – p. 29 Freizeitanlage, Südböhmen, Tschechien – Leisure Facility, Southern Bohemia, Czech Republik, 2009
S. – p. 30 Tschechien, Slowakei – Czech Republik, Slovakia, 2009
S. – p. 31 Freizeitanlage, Südböhmen, Tschechien – Leisure Facility, Southern Bohemia, Czech Republik, 2009
S. – p. 32 Freizeitanlage, Südböhmen, Tschechien – Leisure Facility, Southern Bohemia, Czech Republik, 2009
S. – p. 33 Tschechien – Czech Republik, 2009
S. – p. 34 Slowakei – Slovakia, 2009
S. – p. 68 Belgrad, Serbien – Belgrade, Serbia, 2008
S. – p. 87 Wasserwerk, Slowakei – water utility, Slovakia, 2006

INSTALLATIONEN — INSTALLATIONS

S. – p. 5 *Riverstation I*, 2009, Karton und Lack – cardboard and enamel, Höhe – Height: 230 cm
S. – p. 14 *Average*, 2005, Sperrholz, Lack – plywood, enamel, Höhe – Height: 235 cm
S. – p. 16 *instant city*, September 2009, verschiedene Modelle – different models
S. – p. 36, 37 *instant city*, September 2009, verschiedene Modelle – different models
S. – p. 44 *instant city*, 2008, Atelier Linz – Studio Linz
S. – p. 53 *Kleiner Speicher*, 2007, Karton, Lack, Holz – cardboard, enamel, wood, Höhe – Height: 220 cm, Galerie Ueker & Ueker, Basel
S. – p. 54 *Meeting*, 2009, Höhe – Height: 95 cm, Galerie Kaethe Zwach, Schörfling, Attersee, Österreich – Austria
S. – p. 56, 57 *Fischerhaus*, 2009, Karton, Holz, Lack – cardboard, wood, enamel, Höhe – Height: 220 cm
S. – p. 59 *Fischerhaus*, 2009, Linz
S. – p. 61 *Riverstation I*, 2009, Karton, Holz, Lack – cardboard, wood, enamel, Höhe – Height: 230 cm, Linz

S. – p. 63 *FANBANG*, 2009, Karton, Holz, Lack – cardboard, wood, enamel, Höhe – Height: 220 cm, Linz
S. – p. 64 *Open Office*, 2009, Karton, Holz, Lack – cardboard, wood, enamel, Höhe – Height: 210 cm, Linz
S. – p. 66 Temporäre Installation für die Lentos Edition – Temporary installation for Lentos Edition, Lentos Kunstmuseum Linz, 2009
S. – p. 96 *instant-house*, 2007, off project: space invasion vienna

PHOTOGRAPHIEN — PHOTOGRAPHS

S. – p. 10 Ateliersituation – Studio setting, Linz, Herbst – Autumn 2009
S. – p. 15 *review*, 2005, Fotoserie – Photo spread: *Schilder*
S. – p. 15 *erosion*, 2005, Fotoserie – Photo spread: *Schilder*
S. – p. 15 *demnach*, 2005, Fotoserie – Photo spread: *Schilder*
S. – p. 15 *result*, 2005, Fotoserie – Photo spread: *Schilder*

AUSSTELLUNGSANSICHTEN — INSTALLATION VIEWS

S. – pp. 18, 19 *instant city*, 2009, Liaunig Museum Neuhaus, Österreich – Austria

SKIZZEN UND ENTWÜRFE — SKETCHES AND DRAFTS

S. – p. 43 Skizzen zu *Marina-house* und *Fischerhaus* – sketches for *Marina-house* and *Fischerhaus*, 19,5 × 24,4 cm
S. – p. 50 Entwürfe und Notizen – drafts and notes, 2007–2009, Stift auf Papier – pencil on paper, 19,5 × 24,4 cm
S. – p. 51 Entwürfe und Notizen – drafts and notes, 2007–2009, Stift auf Papier – pencil on paper, 19,5 × 24,4 cm
S. – p. 58 Skizzen und Recherche zu *Fischerhaus* – sketches and research for *Fischerhaus*, 2008, Mischtechnik – mixed media, 29,7 × 21 cm
S. – p. 60 Skizzen und Recherche zu *Riverstation I* – sketches and research for Riverstation I, 2008, Mischtechnik – mixed media, 29,7 × 21 cm
S. – p. 62 Skizzen und Recherche zu *FANBANG* – sketches and research for *FANBANG*, 2008 – 09, Mischtechnik und Foto – mixed media and Photo, 29,7 × 21 cm
S. – p. 65 Entwürfe und Skizzen für Installation *Open Office* – drafts and sketches for installation *Open Office*, 2009, Mischtechnik auf Papier – mixed media on paper, 29,7 × 21 cm
S. – p. 73 Entwürfe für Schriftzüge – drafts for scripts, 2008, 2009, Bleistift und Kugelschreiber auf Papier – pencil and ball pen on paper, 29,7 × 21 cm

ROVER

S. – p. 102 *Rover I*, 2009, Probe-Filmset – Sample Filmset
S. – pp. 103, 104 Video: *Collection-Explorer*, 2009

ABBILDUNGSNACHWEIS
LIST OF WORKS

BIOGRAPHIE
BIOGRAPHY

Geboren 1968 in Linz/Oberösterreich. Studium 1988-1993 an der Universität für Angewandte Kunst bei Prof. Ernst Caramelle, Meisterklasse Freie Grafik. Diplom 1993. Lebt und arbeitet in Wien und Linz. — Lorenz Estermann was born in 1968 in Linz/Upper Austria. From 1988 to 1993 he studied at the University of Applied Arts under Prof. Ernst Caramelle in the Masters class for drawing and painting, from which he graduated in 1993. He lives and works in Vienna and Linz.

PREISE UND STIPENDIEN
AWARDS AND GRANTS

1997 1. Preis STRABAG-Kunstpreis 1997 Talentförderungsprämie Oberösterreich 1999 Preis des Landes Niederösterreich beim 26. Graphikwettbewerb Innsbruck 2002 O.Ö. Auslandsstipendium Egon Schiele Art Centrum Cesky Krumlov 2006/07 T-Mobile-ART Projektstipendium T-Center Wien 2008 Österreichisches Staatsstipendium für Bildende Kunst 2008 Empfehlung des Deutschen Galerienverbandes *New Talents* Förderkoje ART Cologne 2010/11 Auslandsstipendium BMUKK für Rom — 1997 First prize STRABAG art competition 1997 “Talentförderungsprämie des Landes Oberösterreich.” 1999 Prize Lower Austria in the 26th “Graphikwettbewerb Innsbruck” 2002 Grant from the Government of Upper Austria to attend the Egon Schiele Zentrum Cesky Krumlov 2006/07 Lorenz Estermann received the “T-Mobile-ART” project scholarship from the T-Center in Vienna 2008 he received the Austrian “Staatsstipendium für Bildende Kunst.” 2008 he was also sponsored by the Association of German Galleries for a “New Talents” promotional exhibition at ART Cologne 2010/11 Grant BMUKK for Rome

AUSSTELLUNGEN
EXHIBITIONS
Auswahl — Selection

2010 Galerie Stefan Röpke Köln *public hyperbindings* (P*) — Galerie Willy Schoots, Eindhoven *Lorenz Estermann* (P) 2009 LENTOS Kunstmuseum Linz, *Kreuzungspunkt* (GA*) — JP Morgan Chase Art Collection, New York (GA*) — Galeria Gustavo Arroniz, Mexico City *trabajo de espacio* (GA) — Künstlerhaus Dortmund, *pro forma* (GA*) — LENTOS Kunstmuseum Linz, *Linzblick* (GA*) — Lukas Feichtner Galerie, Wien *sample box* (P) 2008 Galerie Stefan Röpke, Köln *Zwischen* (GA) — HVCCA, New York *The Peekskill Project* 2008 (GA) — Stedelijk Museum, Aalst *Maquettes en Modellen* (GA*) — Galería Arnés y Röpke, Madrid *instant city III* (P) — Galerie Vidal Saint Phalle, Paris *instant city II* (P) — Leopold Museum, Wien *Doorman II* mit/with Thomas Henke (Inst) — Fruchthalle Kaiserslautern, *broken evidence* mit/with Thomas Henke (RST*) — Pfalzgalerie Kaiserslautern *Doorman I* mit/with Thomas Henke (Inst) — LEVY, Hamburg *instant city I* (P*) — Art Cologne, Galerie Lukas Feichtner *New Talents* (P) 2007 Lukas Feichtner Galerie, Wien *latest works* (GA) — Schloss Waldthausen, Mainz, *PUBLIK!* mit/with Thomas Henke (GA)(RST) — Galerie Ueker&Ueker, Basel *Künstler der Galerie* (GA) — SPACE INVASION, Wien *Seilerstätte off project* (RST) — Deutsches Werkzeugmuseum, Remscheid *Werkzeuge des Lebens* (GA*) — Galerie Ueker&Ueker, Basel *Raumstücke* (P) 2006 BA-CA Kunstforum, Wien *abstract papers* (GA) — Kunstverein Oldenburg, *das Fenster neben meinem* mit/with Thomas Henke(Inst*) — Lukas Feichtner Galerie, Wien *arbeitsplatz* (P*) 2005 Tiroler Landesmuseum, Innsbruck *Figur und Wirklichkeit* (GA*) — Lukas Feichtner Galerie, Wien *summer specials* (GA) 2004 Lukas Feichtner Galerie, Wien *Zwischenbericht* (GA) — O.Ö. Kunstverein, Linz *making.nature* (GA) — Bauholding Strabag Kunstforum, Wien *Art Award Preisträger* (GA) — 2003 Galerie 422, Gmunden *oö heute* (GA) — Nordico, Stadtmuseum Linz *Querschnitt* (GA) — 2002 Neue Galerie d. Stadt Linz, *Neuerwerbungen* (GA) 2001 Landesgalerie am O.Ö. Landesmuseum, Linz *Beziehungsfelder* (GA) — O.Ö. Kunstverein, *7 Positionen* (GA*) 2000 Nordico, Stadtmuseum Linz *Augenstücke* (GA) — DOK St. Pölten, *Zeichnung* (GA) 1999 Landesmuseum Innsbruck, 26. *Graphikwettbewerb Preisträger* (GA*) — Kubinhaus Zwickledt, *Das Unsichtbare im Sichtbaren* (GA*) — MUSA, Wien *1 von 9* (GA*) — DOK St. Pölten, *Annäherung an A. Kubin* (GA) — Stadtmuseum Győr und Slovakische Nationalgalerie *Kontravision* (GA*) — Neue Galerie d. Stadt Linz, *Lineamente international* (GA) — Kunstverein Steyr, *Kunst der Linie* (GA) — Kunstverein Maerz, Linz *ein Fest der Zeichnung* (GA) 1997 Stadtmuseum Deggendorf, *Nachtstimmungen* (GA*) — Galerie Figl, Linz *Zeichnung nach 1960* (GA) — Kunstforum Hallein, *Zeichnung 4020* (GA) 1995 Landesgalerie am O.Ö. Landesmuseum, Linz *Zeichnung und Figur* (GA*) 1990 Wanderausstellung, Junge Kunst in Oberösterreich (GA*)

- (P) Personale — solo show
- (P*) Personale und Katalog — solo show and catalog
- (GA) Gruppenausstellung — group show
- (RST) Rauminstallation — space installation
- (Inst) Installationsbau im öffentlichen Raum — public installation

SAMMLUNGEN
COLLECTIONS

Landesgalerie am O.Ö. Landesmuseum Linz, Lentos Kunstmuseum Linz, Ferdinandeum - Tiroler Landesmuseum Innsbruck, Nordico Stadtmuseum Linz, MUSA Wien, Artothek des Bundes Wien, Strabag Kunstsammlung Wien/Köln, J.P. Morgan Chase Art Collection New York, Sammlung Urs u. Marlene Herzog Basel, Kunstsammlung Alison u. Peter W. Klein Eberdingen/Nussdorf, Museum Liaunig Neuhaus

2008 Kerber Verlag, Edition Young Art, *instant city* 2007 Lukas Feichtner Galerie, Lorenz Estermann, *instant architecture* 2006 Lukas Feichtner Galerie, Lorenz Estermann, *Arbeitsplatz* 2000 Lukas Feichtner Galerie, Lorenz Estermann, *Malerei auf Papier* 1995 Lorenz Estermann, *Papierarbeiten* 1990 Galerie ARTSTART Wien, *Lorenz Estermann*

2009 Lentos Kunstmuseum Linz, *Linzblick*, Verlag Bibliothek d. Provinz 2009 Künstlerhaus Dortmund, *pro forma* Ausstellungskatalog 2008 Fruchthalle Kaiserslautern, Henke/Estermann Kerber Verlag, Edition Young Art, *Liquid identities* 2008 Galerie 422 Gmunden, *10 Jahre Galerie 422/ Margund Lössl* 2007 Lentos Kunstmuseum Linz, *Kunst für Afrika* 2007 T-Mobile Austria, *art catalogue*, art :phalanx Wien 2006 Oldenburger Kunstverein, Henke/Estermann, *Das Fenster neben meinem* 2005 BA-CA Kunstforum Wien, *Figur und Wirklichkeit* 2001 Oberösterreichischer Kunstverein, Linz, *7 Positionen* 2001 Landesgalerie Oberösterreich, *Beziehungsfelder* 1999 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 26. Graphikwettbewerb 1999 Institut f. Kulturförderung/Landesgalerie Oberösterreich, *Oberösterreich - Die Zeichnung im 20. Jahrhundert* 1999 Museum auf Abruf, ,Wien, *1 von 9* 1999 Oberösterreichisches Landesmuseum, Kubinhaus Zwickledt, *das Unsichtbare im Sichtbaren*, Künstlersymposium 1999 Stadtmuseum Győr, *Contravision* 1998 Galerie Schageshof Dr. Brokmanns, Anrath/Willich, Dr. Andreas Steffens: Lorenz Estermann, *Der König schläft* 1998 Amt d. O.Ö. Landesregierung, *Junge Kunst in Oberösterreich* Talentförderungsprämien 1997/1998 1998 Triton Verlag, Literaturhaus Wien, Wien, *der ruhige Blick des Zufalls* 1997 Bauholding Kunstforum, Preisträger 1997 1997 Stadtmuseum Deggendorf, *Nachtstimmungen*, Kubin und Zeichner von Heute 1995 Landesgalerie Oberösterreich, *Zeichnung/Figur* Künstlersymposium Sigharting 1991 *for your eyes only* 1990 Institut f. Kulturförderung Oberösterreich, *Junge Kunst in Oberösterreich* 1990 Cult Galerie Wien, *PVC*

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung —
This catalogue is published in conjunction with the exhibition
Lorenz Estermann *Public Hyperbindings*
Galerie Stefan Röpke, Köln
12. März bis 16. April 2010 — March 12 until April 16, 2010
Galerie Willy Schoots, Eindhoven
24. Januar bis 13. März 2010 — January 24 until March 13, 2010

Herausgegeben von — Edited by Alexander Sairally
Übersetzungen — Translations: Belinda Grace Gardner
Grafische Gestaltung — Graphic design: Claas Möller, claasbooks.de
Satz — Typesetting: Claas Möller
Schrift — Typeface: Franklin
Reproduktionen — Reproductions: Lorenz Estermann
Verlagsherstellung — Production: Christine Müller
Papier — Paper: LuxoSamt Offset, 150 g/m²
Druck — Printing: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern
Buchbinderei – Binding: Conzella Verlagsbuchbinderei, Urban Meister GmbH, Aschheim-Dornbach bei München
© 2010 Lorenz Estermann; Hatje Cantz, Ostfildern; und Autoren — and authors
© 2010 für die abgebildeten Werke — for the reproduced works: Lorenz Estermann

Erschienen im — Published by Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern, Deutschland — Germany
Tel. +49 711 4405-200, Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.com

Informationen zu dieser oder zu anderen Ausstellungen finden Sie unter www.kq-daily.de —
You can find information on this exhibition and many others at www.kq-daily.de

Hatje Cantz books are available internationally at selected bookstores. For more information about our distribution partners, please visit our homepage at www.hatjecantz.com.

ISBN 978-3-7757-2609-2

Printed in Germany

Umschlagabbildung — Cover illustration: Zert-house, 2009, Industriebrache — Industrial wasteland, Linz
Frontispiz — Frontispiece: Ferienanlage Moldaustausee, Südböhmen, Tschechien —
Holiday Resort Moldovia Reservoir, Southern Bohemia, Czech Republik, 2009
Bildnachweis — Photo credits: Lorenz Estermann

Mit freundlicher Unterstützung durch — With the generous support of:
Lukas Feichtner Gallery, Wien; LEVY, Hamburg & Berlin; Galerie Stefan Röpke, Köln;
Galerie Willy Schoots, Eindhoven; Galerie Vidal-Saint Phalle, Paris

KATALOGE
SINGLE CATALOGUES

AUSSTELLUNGSKATALOGE
UND PUBLIKATIONEN
EXHIBITION CATALOGUES
AND PUPICATIONS

ROVER 1, 2009
collection explorer
(video)



