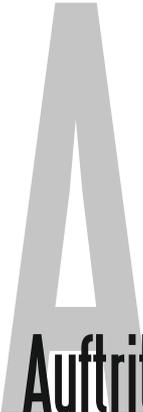




Power Play

Karina Nimmerfall



Auftritte der Macht

Gabriele Spindler

Zur Ausstellung *Power Play* von Karina Nimmerfall

Die Ausstellung von Karina Nimmerfall setzt die Reihe der Präsentationen zeitgenössischer Kunstpositionen im Wappensaal der Landesgalerie Linz fort. Die Künstlerin realisiert in den Ausstellungsräumen zwei begehbare Raum-Video-Installationen und präsentiert im Umgang eine Serie von Fotografien zum Projekt *Power Play*. Die Installationen bestehen aus Architekturelementen und Videoprojektionen, wobei sich die computergenerierten Raummodelle in den Videos mit den real konstruierten Raumelementen auf subtile Weise verschränken. Ebenso subtil sind in den Videos die wenigen Bewegungen angelegt, im Falle der Installation *Executive Office (Contemporary Modern)* sind sie auf den ersten

Staging Appearances of Power

Karina Nimmerfall's exhibition *Power Play* carries on from the series of presentations of contemporary art at the Wappensaal in the Landesgalerie Linz. In the exhibition rooms the artist has set up two walk-in space-video installations, and is also presenting a series of photographs relating to the project in the ambulatory. These two installations consist of architectural elements and video projections, with computer-generated three-dimensional models of the projected videos subtly melding with the real, constructed spatial elements. Sparse movements found within the videos are just as subtle, and in the case of the installation *Executive Office (Contemporary Modern)* they are barely even perceptible at first

Blick kaum wahrnehmbar. Inhaltlich stellt die Arbeit das Ergebnis einer umfangreichen Recherche der Künstlerin zum Thema Architektur und Repräsentation in populären US-amerikanischen Film- und Fernsehproduktionen dar. Im konkreten Fall beschäftigte sich Nimmerfall – im Rahmen eines Stipendiumaufenthaltes in Dallas – mit der gleichnamigen Serie, einer der erfolgreichsten TV-Exporte der USA. Dabei galt das Interesse der Künstlerin vor allem den Establishing Shots, die der Einführung von Handlungsorten in der Serie dienen: architektonisch herausragende, ikonenhafte Bürokomplexe, die sogenannte Corporate Architecture, ebenso wie luxuriös ausgestattete private Wohnsitze und Interieurs. Im ersten Raum der Ausstellung nimmt die Arbeit *Grand Staircase (Contemporary Retro)* auf die pseudohistoristische Opulenz und das Repräsentationsbedürfnis im privaten Wohnumfeld der Ewing-Familie Bezug, während in der zweiten Installation *Executive Office (Contemporary Modern)* die stereotype modernistische Architektur international operierender Konzerne im Mittelpunkt steht. Die für das Projekt entwickelten, computergenerierten Räume der Videos basieren auf Architekturelementen aus der Fernsehserie, sind jedoch synthetische, „upgedatete“ generische Raummodelle, die von der Künstlerin in einen zeitgenössischen Zusammenhang übertragen wurden.

Wie in anderen TV-Produktionen nutzte man in *Dallas* den Symbolgehalt und die Wirkung von Architektur, die als Ausdruck gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Macht fungierte. Durch den Rückgriff auf die Fernsehserie der 1980er Jahre verweist die Künstlerin gleichzeitig auf die Aktualität bestimmter, jahrzehntelang

glance. In terms of content, the piece is the result of the artist's extensive research on the subject of architecture and its representation in popular US film and television productions. In this specific case – as part of an artist residency in Dallas – Nimmerfall focused on the television series of the same name, one of the most successful US media exports. The artist was above all interested in the establishing shots that served to introduce scenes within the series: architecturally outstanding, iconic office complexes, “corporate architecture” as it is known, along with luxuriously appointed private residences and interiors. In the first room of the exhibition, *Grand Staircase (Contemporary Retro)* refers to the pseudo-historic opulence and desire for prestige found within the private home, while the second installation *Executive Office (Contemporary Modern)*



von der Filmindustrie benutzter Bildkontexte: Obwohl die Serie vor dem Hintergrund einer Ära des Wirtschaftsbooms entstand, zeigen die darin porträtierten Machtstrukturen Parallelen zur aktuellen Situation.

Die soziale Bedeutung und Wirkung von Architektur fanden in der Soziologie und Architekturtheorie lange Zeit wenig Beachtung. Gerade im deutschen Sprachraum erschienen erst in den letzten Jahren fundierte Untersuchungen und Publikationen zu diesen Themenstellungen.¹ Die Aktualität der Arbeit Karina Nimmerfalls besteht also auch darin, dass sie sich auf der Ebene der künstlerisch-ästhetischen Auseinandersetzung mit dieser gesellschaftlich virulenten Thematik beschäftigt. "Raum strukturiert soziale Handlung, gleichzeitig definiert soziale Handlung den



focuses on a certain stereotyped form of modernist architecture used by international corporate groups. The computer-generated video spaces developed for the project are based on architectural elements from the TV series, but are synthetic, "updated" generic models of space that the artist has transferred into a more contemporary context.

As in other productions, *Dallas* drew on the symbolic content and effect of architecture that served to express social and economic power. By going back to this 1980s' series, the artist also refers to the topical relevance of certain visual contexts that have been deployed by the film and television industry for decades: Even though the series was created as a foil to a specific era of financial prosperity, the power structures it portrays still today bear certain parallels to the current economic and political climate.

The effects of architecture on society have long been disregarded in sociology and architectural theory, with well-founded studies and publications on these topics only recently being published, particularly in the German-speaking world¹. The topicality then of Karina Nimmerfall's work is therefore also due to the fact that she deals with this socially virulent issue at the level of artistic and aesthetic analysis. "Space structures social action, and at the same time social action defines space."² This interaction applies to constructed film sets and fictitious plots as much as to real spaces and the everyday actions that take place in them. By drawing

1 - 2 Stills aus der TV-Serie *Dallas* / Stills from TV show *Dallas* (1978-1991). Treppenhaus der Southfork Ranch / Staircase at the Southfork Ranch (studio set).

Raum.”² Diese Wechselwirkung gilt für konstruierte Filmsets und fiktive Handlungen ebenso wie für reale Räume und die darin stattfindenden alltäglichen Aktionen. Am Beispiel der Verwendung eines bestimmten Architekturelements, nämlich der Treppe, lässt sich dieses Prinzip anhand der Arbeit *Power Play* und des spezifischen Ausstellungskontexts in der Landesgalerie Linz verdeutlichen: BesucherInnen betreten die Ausstellung von Karina Nimmerfall über die Monumentaltreppe des Museums, die in den ersten Stock und somit auch in den Wappensaal führt. Errichtet nach Plänen des deutschen „Denkmal-Architekten“³ Bruno Schmitz, war der späthistoristische Bau des Oberösterreichischen Landesmuseums *Francisco-Carolinum* bereits in seiner architektonischen Grundkonzeption mehr auf Repräsentation denn auf



on the example of a certain architectural element – the staircase – we can illustrate this principle in the context of *Power Play*, as well as to the specific exhibition setting of Landesgalerie Linz. Visitors to Nimmerfall’s exhibition must enter via the museum’s monumental staircase, leading up to the first floor and thus also to the Wappensaal. Built on the basis of plans by the German “monument architect”³ Bruno Schmitz, the late historicist building of the Oberösterreichisches Landesmuseum *Francisco-Carolinum* was geared towards prestige rather than functionality even in its basic architectural design. This is seen particularly with the impressive colossal frieze encircling three façades of the building, which with a dominating effect to the exterior lends the edifice its monumental aspect.

The pronounced will to monumentality and prestige characteristic of Wilhelminian architecture during the last decades of the nineteenth century, brought to Linz by the German architect, was from the outset met with a positive response⁴. Inside the museum, in addition to the main hall, it is above all the monumental staircase (with its “Kaisertreppe” or “Imperial Stairs”), the ambulatory on the first floor, and the glass dome with its decorative lunette frescos that reflect an increased desire for prestige; also of note, in relation to the size of the exhibition rooms, the staircase can be seen to take up an unusual amount of space. This design fulfilled a demand made by August Tiede, a contemporary of Bruno Schmitz, who with regard to the foyer and stairway design of ideal museum architecture observed the following: “The design of the entrance rooms, hallways and staircase must be of special quality

Funktionalität ausgerichtet. Insbesondere der imposante Kolossalries, der drei Seiten des Gebäudes umläuft und die Wirkung des Außenbaus dominiert, verleiht dem Bau seinen Denkmal-Charakter.

Der ausgeprägte Wille zu Monumentalität und Repräsentation war charakteristisch für die wilhelministische Architektur der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, gelangte über den deutschen Architekten nach Linz und stieß hier von Beginn an auf positive Resonanz.⁴ Im Inneren des Museums verweist neben dem Festsaal vor allem das monumentale Stiegenhaus mit der sogenannten „Kaisertreppe“, dem Umgang im ersten Obergeschoss und der Glaskuppel mit den dekorativen Lünettenfresken auf ein gesteigertes Repräsentationsbedürfnis. In Relation zur Größe der Ausstellungssäle nimmt das Treppenhaus ungewöhnlich viel Raum in Anspruch. Die Gestaltung erfüllte eine Forderung August Tiedes, eines Zeitgenossen von Bruno Schmitz, der über die Eingangssituation und den Treppenaufgang einer idealen Museumsarchitektur folgendes festhielt: „Die Ausbildung der Eintrittsräume, der Flurhallen und der Treppe muß bedeutenden Werth haben [...]“, damit die BesucherInnen „durch würdige Gestaltung die Stimmung für das Beschauen der Sammlungen erhalten“⁵. Folgt man der Ansicht Deyan Sudjic', dass Architektur in erster Linie dazu dient, zu beeindrucken, zu glorifizieren oder einzuschüchtern⁶, so ist mit dem fulminanten Treppenhaus des Oberösterreichischen Landesmuseums vor allem der erste Punkt erfüllt. Der hohe Repräsentationscharakter des Baus stellte jedoch auch eine Glorifizierung der politischen und wirtschaftlichen Macht

[...],” such that the visitors “may, by means of this befitting composition, enter the mood for viewing the collections⁵.” Following Deyan Sudjic, according to whom the primary task of architecture is either to impress, glorify or intimidate⁶, the splendid staircase of the Oberösterreichisches Landesmuseum above all fulfils the first criterion. On second hand, the great prestigious nature of the building also glorified the political and economic power that was responsible for the museum building and its funding⁷. Emperor Franz Joseph I. consequently referred to the museum as the “pride of the province.”⁸

3 - 4 *Grand Staircase (Contemporary Retro)*, 2007. 3D Modell einer generischen neohistorischen Villa / 3D model of a generic neo-historic mansion (“MacMansion”). 5 Nächste Seite / Next page: Landesgalerie Linz, Treppe / Staircase.



dar, die für den Museumsbau und seine Finanzierung⁷ verantwortlich war. Kaiser Franz Joseph I. bezeichnete das Museum folglich als den „Stolz des Landes“⁸.

Treppen sind traditioneller Weise elementare Bestandteile monumentaler Architekturen. Neben der Aufgabe Stockwerke zu überwinden, kommt ihnen insbesondere die Funktion zu, Architekturteile oder ganze Gebäude von ihrem Untergrund abzuheben. Dadurch spielen Treppen auch eine spezielle Rolle bei der Inszenierung von Auftritten. So erhob bereits in der Antike die Treppe zu den Podien der römischen Tempel den politischen oder religiösen Repräsentanten über die Volksmenge und unterstrich symbolisch Macht und Einfluss des Redners. Bis heute finden Treppen vielfach Verwendung in der Bühnengestaltung und dienen der Inszenierung von Auftritten, sowohl im Theater als auch in Fernsehshows. Im letzteren Fall ist das Prinzip jedoch in der Regel umgekehrt: Die prominenten Show-Gäste erscheinen am oberen Ende der Treppe und schreiten zu ihrem Publikum herab, überwinden also scheinbar Distanz, die jedoch gleichzeitig durch die mediale Vermittlung aufrecht erhalten bleibt.

Auf eine Treppe stößt man schließlich auch beim Betreten der Ausstellung von Karina Nimmerfall. Die Arbeit *Grand Staircase (Contemporary Retro)* im ersten Ausstellungsbereich zitiert den Treppenaufgang in der Eingangshalle der Southfork Ranch (der Villa der Ewings in der Fernsehserie *Dallas*) mittels einer Computersimulation, die die Künstlerin geschickt in die real gebaute Architektur der Rauminstallation integrierte. Die Treppe sollte ebenso wie der Kristallcluster und andere Gestaltungselemente der

Stairs, traditionally being elementary components of monumental architecture, in addition to connecting floors serve particularly to raise certain parts, or even whole buildings up from their foundations. In this respect, stairs also play a special role in staging appearances. In ancient times, the stairs leading up to the podiums of Roman temples would elevate the political or religious representative above the masses, thus symbolically emphasising the speaker's power and influence. Stairs are often still used in stage design and serve to present appearances, both in theatre and on TV shows. In the latter case, however, the principle is generally reversed: the celebrity guests appear at the top of the stairs, stepping down to their audience and thus appearing to overcome a distance that is, at the same time, upheld by the media presentation.



opulent ausgestatteten Villa auf das Repräsentationsbedürfnis und die hohe soziale Stellung des Familienclans verweisen. In der Serie diente der Treppenaufgang aber auch immer wieder für die besondere Inszenierung von Schlüsselszenen und der damit verbundenen Auftritte der ProtagonistInnen.

Der Titel der Ausstellung *Power Play* greift auf eine gleichnamige Episode der Serie zurück und bezieht sich einerseits auf die filmische Fiktion der Handlungsorte, kann aber auch im Sinne der „Machtspiele“ verstanden werden, die sowohl in den privaten als auch geschäftlichen Kontakten zwischen den DarstellerInnen der Serie ausgetragen wurden. In erster Linie jedoch untersucht Karina Nimmerfall in ihrer Arbeit *Power Play* den „soziologisch amorphen Begriff“⁹ der Macht im Hinblick auf seine Repräsentation in Architektur und Raumstrukturen.

„In der Architektur verbindet sich die Macht des Faktischen mit der Kraft des Symbolischen.“¹⁰ In der gesamten Kulturgeschichte manifestierten sich politische, klerikale oder ökonomische (Macht-)verhältnisse im gebauten Umfeld. Selbst die Spiegelfassaden der modernen Großstadt reflektieren wirtschaftliche und politische Netzwerke der Macht. Sie täuschen in ihrer Materialität Transparenz vor, spiegeln aber lediglich ihre Umgebung, also die anderen, konkurrierenden Zentralen der Macht, und verbergen gleichzeitig das, was hinter den Fenstern der Konzernzentralen vorgeht. Allerdings ist die Annahme, dass architektonische Machtrepräsentation in bestimmten stilistischen Formen in Erscheinung tritt, falsch, da über das Verhältnis von Architektur und Macht „nicht in Kategorien des Formkleides, sondern der Bedeutungen zu sprechen“ ist.

Finally we come across stairs as well when entering Karina Nimmerfall's installations. In the first section of the exhibition *Grand Staircase (Contemporary Retro)* quotes the staircase found in the entrance hall of Southfork Ranch (the Ewing estate in *Dallas*) by means of a computer simulation, one that the artist has cleverly integrated into the real, built architecture of this spatial installation. Like the crystal chandelier and other décor elements found within the opulently appointed mansion, the staircase too was meant to reflect the Ewing clan's desire for prestige and high social status. On the show this staircase served also to stage key scenes and thus the appearances of a variety of characters.

The title of the exhibition *Power Play*, a reference to a specific episode from the series, while referring on one hand to the staged film fiction of these locations, could also be interpreted in its relation to the power games being played out not only by the characters on the screen, but also in the private and business dealings of the actors working in the series. Either way it is seen however Karina Nimmerfall above all explores the “sociologically amorphous concept”⁹ of power with regard to its representation in architecture and spatial structures.

“Architecture combines the power of fact with the power of symbolism.”¹⁰ And throughout history cultural, political, clerical or economic (power) structures have always been manifest in architecture. Even now the mirrored façades of the modern-day city reflect economic and political networks of power. Their materiality feigns transparency, but ultimately merely reflects its surroundings (i.e. the other rival centres of power), while at the same time con-

Folglich kann auch die häufig „versuchte Gleichsetzung von Klassizismus und Despotie und von Modernismus und Demokratie so nicht gelten“¹¹. Dies belegen auch die Recherchen von Karina Nimmerfall zum Projekt *Power Play*: Die in den Installationen *Executive Office (Contemporary Modern)* und *Grand Staircase (Contemporary Retro)* zitierten Architekturelemente rekurrieren zwar auf unterschiedliches stilistisches Formenvokabular, erfüllten aber im Kontext der Fernsehserie ein und denselben Zweck, nämlich die Symbolkraft von Architektur zum Zwecke der Repräsentation und Demonstration von Macht und gesellschaftlichem Einfluss zu nützen. Die Recherchen der Künstlerin ergaben jedoch auch, dass die architektonische Stilwahl für die Handlungsorte populärer TV-Serienproduktionen nach bestimmten, sich wiederholenden Mustern erfolgt: So wird für das private Wohnumfeld meist eine historisierende Interieurgestaltung gewählt, während in den Büros und Firmenzentralen ein modernistischer Stil vorherrscht. Dies scheint den klischeehaften Zuordnungen einer „kühl-sachlichen Ästhetik“ zum Modernismus und einer „dekorativen Opulenz“ zum Historismus bzw. historisierenden Formen zu entsprechen. Gleichzeitig nimmt eine Gestaltung, die die stilistische Formensprache des 19. Jahrhunderts aufgreift, auch auf die bürgerlichen Wertvorstellungen dieser Epoche Bezug, die von Industrialisierung und Hochkapitalismus geprägt war.

cealing what takes place behind the windows of these corporate headquarters. Any assumption however that the architectural representation of power appears in certain stylistic forms is wrong, as we cannot talk about the relationship between architecture and power “in categories of outer form, but rather of meanings”. Consequently, the frequent past “attempt to equate classicism with despotism and modernism with democracy cannot hold true.”¹¹ Karina Nimmerfall's research for the *Power Play* project also bears this point out. While the architectural elements cited in the *Executive Office (Contemporary Modern)* and *Grand Staircase (Contemporary Retro)* installations go back to different formal vocabularies of style, in the context of the TV series they serve one and the same purpose: to exploit the symbolic power of architecture for the purpose of representing and demonstrating power and social influence. And the artist's research also reveals that the choice of architectural style for the locations of popular TV series productions is taken according to certain, recurrent patterns: more neo-classical historicised interiors are usually preferred for private home scenes, for example, while a more modernist styling usually predominates for offices and corporate headquarters. This would seem to correspond to the often stereotyped allocation of a “cool, sober aesthetic” to modernism and a “decorative opulence” to historicism and historicising forms. At the same time, any design that draws on the formal vocabulary of style from the nineteenth century might also make reference to the middle-class values of this era, one that was characterised mainly by industrialisation and high capitalism.

TV TV Reality-Reality TV

Charissa N. Terranova

Feedback im Werk von Karina Nimmerfall

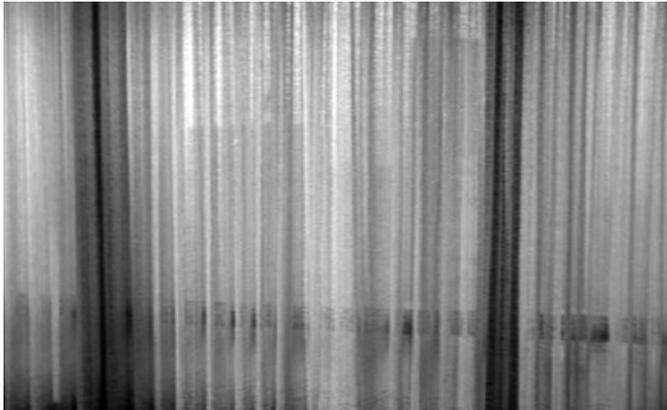
Ein Professor und politischer Aktivist beschrieb 1954 die vom Fernsehen erzeugte „Realität“ als „Strom von Darstellungen der *conditio humana*“.¹ Das Fernsehen lässt das Substitut real und das Reale zum Substitut werden. Die Auffassungen des Professors erfüllen sich in Karina Nimmerfalls Videovariationen über die amerikanische Primetime-Seifenoper *Dallas* (1978-1991) wie die Prophezeiung eines Orakels mit einem Hang zur Ironie des Zufalls. In seinem Artikel „Reality Presented by Television“ erkannte Professor Smythe, worum es in Nimmerfalls *Power Play* geht, nämlich die Fähigkeit des Fernsehens, mittels erfundener Charaktere, die sich in Raum-Zeit-Kontinuen bewegen, welche von den unseren



zwar verschieden sind, aber sie doch spiegeln, eine Vielfalt an Realitäten zu erzeugen. Zufällig hieß der Professor „Dallas“. Wichtiger aber als diese zufällige Namensgleichheit eines kanadischen Intellektuellen namens „Dallas Smythe“ und einer nicht gerade gedankenschweren, dafür aber giertriefenden amerikanischen Fernsehserie, die alle Welt unter dem Namen *Dallas* kennt, ist, was der kluge Professor wusste und was sich die junge Künstlerin clever für die Produktion wunderbar relevanter Kunst zueigen machte. Potenziell fortschrittlich, doch in Wahrheit gefährlich, imitiert, erfindet und fabriziert das Fernsehen die vielen Realitäten der Welt.

Nur drei Jahre vor dem Artikel des prophetischen Professors veröffentlichte ein anderer Kanadier sein erstes Buch über die Fähigkeit der Medien zur Fabrikation von Realität. Mit *The Mech-*

A professor and political activist writing in 1954 described the “reality” created by television as “the flow of representations of the human condition.”¹ TV makes the ersatz real and, in turn, the real ersatz. The professor’s thinking resonates with Karina Nimmerfall’s video-variations on the American nighttime soap opera *Dallas* (1978-1991) like a prophetic decree from an oracle with a penchant for accidental irony. In his article, “Reality Presented by Television,” Professor Smythe recognized what is central to Nimmerfall’s *Power Play*, namely television’s capacity to construct manifold realities by way of invented characters traveling in space-time continua alternative to but mirroring our own. By chance, the professor’s first name was “Dallas.” More important than the vicissitude of shared naming, that of a Canadian intellectual called



anical Bride: Folklore of Industrial Man, geschrieben 1951, leitete Marshall McLuhan verbal die Dialektik von Fortschritt und Gefahr ein, die in der Medientechnologie am Werk ist: „Wir leben in einem Zeitalter, in dem zum ersten Mal Tausende höchstqualifizierter Individuen einen Beruf daraus gemacht haben, sich in das kollektive öffentliche Denken einzuschalten.“² McLuhan beschrieb damit die Steigerung des Ausbeutungspotentials, das die Werbung damals erlebte. Er rief das öffentliche Denken dazu auf, sich diesen „Höchstqualifizierten“, die „manipulieren, ausbeuten und kontrollieren“, anzuschließen und die Kontrolle durch kritische Akte zurückzuerobern – das System der Infiltration auf dieses selbst anzuwenden. Er ersuchte die Öffentlichkeit, „das Drama bewusst wahrzunehmen, das unbewusst auf sie einwirken soll.“³ McLuhan



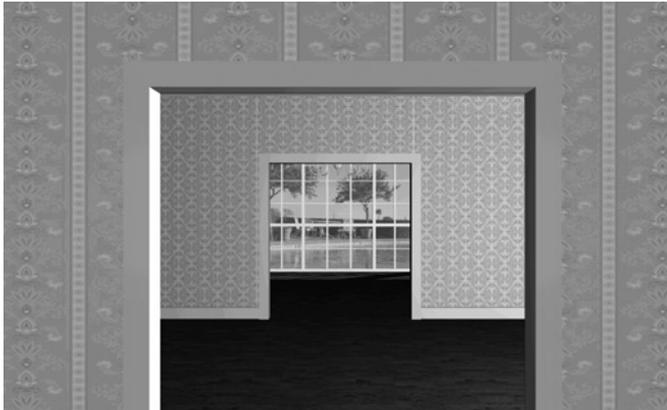
“Dallas Smythe” and the brain-lite greed-heavy American television show known the world over as *Dallas*, is what the wise professor knew and what the young artist has slyly annexed for the making of beautifully urgent art. Potentially progressive and truly dangerous, the television mimics, concocts, and manufactures the world’s many realities.

Just three years before the professor’s prescient essay, another Canadian published his first book on the power of the media to fabricate reality. In *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* written in 1951, Marshall McLuhan verbally inaugurated the dialectic of progress and danger at work in media technology: “Ours is the first age in which many thousands of the best-trained individual minds have made it a full-time business to get inside the collective public mind.”² McLuhan was describing advertising’s newly expanded powers of exploitation. McLuhan called upon the public mind to join the “best-trained,” who “manipulate, exploit, [and] control,” to take back control through critical acts – to fold the system of infiltration back in on itself. He beseeched the public to “observe consciously the drama which is intended to operate upon [you] unconsciously.”³ McLuhan gave readers of cultural texts, magazines and TV alike, the tools of analysis and deconstruction. A McLuhan-ite armed with the media tools of a new millennium, Nimmerfall has answered McLuhan’s call with the work of *Power Play*: two multi-channel video-space installations,

6 - 9 Szene aus der TV-Serie *Dallas* / Scene from TV show *Dallas* (1978-1991). Erstinszenierung des Ewing Oil Büros mit Ausblick auf die Dallas Skyline / Primal staging of the Ewing Oil Office with view of the downtown Dallas skyline.

stattete Illustriertenleser und Fernsehzuseher gleichermaßen mit Analyse- und Dekonstruktionswerkzeugen aus wie die Leser kultureller Texte. Nimmerfall, eine mit den Medienwerkzeugen eines neuen Jahrtausends gerüstete McLuhanianerin, ist McLuhans Aufruf mit ihrer Arbeit *Power Play* gefolgt: zwei mehrkanaligen Video-Rauminstallationen namens *Grand Staircase (Contemporary Retro)* und *Executive Office (Contemporary Modern)* sowie einer Reihe von Farbfotografien. Nimmerfalls *Power Play* dekonstruiert die Logik vom Fernsehen fabrizierter Realitäten.

10 - 11 *Grand Staircase (Contemporary Retro)*. Video, übertragen auf DVD / transferred to DVD, 02.00 min, 16:9. Kamerafahrt durch computergeneriertes Architekturmodell / Tracking Shot through a computer generated architectural model.



Grand Staircase (Contemporary Retro) and *Executive Office (Contemporary Modern)*, and several glossy color photographic C-prints. Nimmerfall's *Power Play* deconstructs the logic of television's manufactured realities.

Nimmerfall plays within a field the parameters of which were set mid-last century by McLuhan. Knowing well that the "medium is the message," Nimmerfall blows open the space of televisual contrivance, riffing on the faux architecture of the Hollywood imagination. Nimmerfall uses "establishing shots" as the basis for the photographic images. Establishing shots are the site-specific images – a split-level ranch house in the California hills in *The Brady Bunch*, a modern office tower in downtown Minneapolis in *The Mary Tyler Moore Show*, a brownstone in New York City in the *Cosby Show* – that anchor the otherwise artificial places one sees in Hollywood-based TV shows. Establishing shots help to set up the narrative and political economy – the class of identities working out life together – of a given show. In *Grand Staircase (Contemporary Retro)* and *Executive Office (Contemporary Modern)*, Nimmerfall has created what she calls "space-time situations." The images of a grand staircase and a corporate office are not real establishing shots, but readymade spaces Nimmerfall has pieced together through architectural modeling by way of CAD (computer aided design). We assume that the grand staircase is at Southfork Ranch and the corporate office is in downtown Dallas, but only because we have been conditioned to associate these images with the specific places of the TV series *Dallas*. They are "based more on the 'idea' of a grand staircase and executive office"

Nimmerfall operiert auf einem Gebiet, dessen Parameter in der Mitte des letzten Jahrhunderts von McLuhan definiert wurden. Wohl wissend, dass „das Medium die Botschaft“ ist, sprengt Nimmerfall den Raum des televisionären Konstrukts, indem sie mit der Scheinarchitektur von Hollywoods Fantasiewelten spielt. Nimmerfall verwendet „Establishing Shots“ als Basis für Fotografien. Establishing Shots sind ortsspezifische Bilder – ein in den Hügeln von Los Angeles gelegenes Familiendomizil im Ranchhausstil in *Drei Mädchen und drei Jungen*, ein moderner Büroturm im Zentrum von Minneapolis in der *Mary Tyler Moore Show*, ein Backsteinhaus in New York City in der *Bill Cosby Show* –, die die ansonsten künstlichen Locations von Hollywood-Fernsehproduktionen geografisch verankern. Establishing Shots dienen dazu, die Geschichte und politische Ökonomie einer Serie anzureißen – die Art von Identitäten, aus denen sich ihr Leben zusammensetzt.

In *Grand Staircase (Contemporary Retro)* und *Executive Office (Contemporary Modern)* hat Nimmerfall – wie sie das nennt – „Raum-Zeit-Situationen“ geschaffen. Die Bilder einer Prunktreppe und eines Chefbüros sind zwar keine Establishing Shots im eigentlichen Sinn, aber doch vorgefertigte Räume, die sie mit computergestütztem Architekturmodellbau Stück für Stück zusammengesetzt hat. Wir nehmen automatisch an, dass sich die Prunktreppe in der Southfork Ranch und das Chefbüro in Downtown Dallas befindet, weil wir darauf getrimmt sind, diese Bilder mit den jeweiligen Schauplätzen der TV-Serie *Dallas* zu assoziieren. Sie „beruhen eher auf der Vorstellung von einer Prunktreppe und einem Chefbüro“ denn auf dem eigentlichen Ding, sagt Nimmerfall.

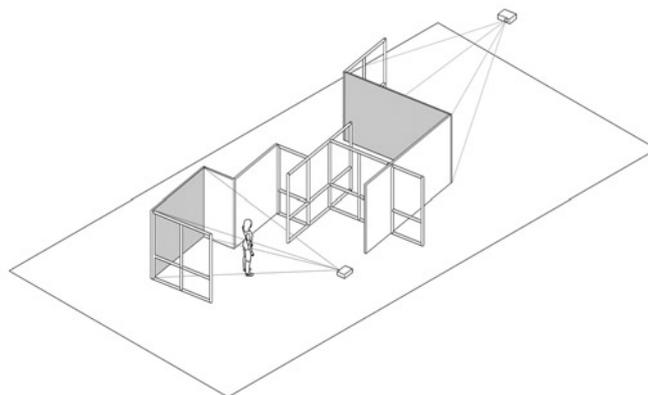
than the real thing, Nimmerfall explains. The artist has doubled the act of falsification: she re-fabricates the already fabricated in order to distil the potent symbolism of banal though iconic space. The coiling staircase and the dangling chandelier signify luxurious intrigue; the pool a life of devil-may-care leisure; and the office space, with a curtain glass wall behind which stand spires of capitalism, the power of money. Offered through the click, drag, and bump of the mouse working in syncopation with the computer hard drive, the digital spaces give new embodiment to the “ready-made.” The architecture-video installations set in relief the manner in which these new architectural readymades – Hollywood’s establishing shots and, even more recently, the spaces of CAD – manufacture individual memory and identity. *Continued after insert*



F Executive Office

Contemporary Modern • 2007

Begehbare Drei-Kanal-Raum-Videoinstallation, Größe variabel. Installationsansichten *Power Play*, Landesgalerie Linz/A, 2007. Alukonstruktion, Spanplatten, Dispersion, zwei transparente Rückprojektionsfolien, drei DVD Videos, drei DVD Player, zwei Videoprojektoren, ein 16:9 Flatscreen Monitor. Größe ca. 1250 x 600 x 225 cm. Three-channel-space-video installation, to be entered by the viewer. Dimensions variable. Installation views *Power Play*, Landesgalerie Linz/A, 2007. Aluminium construction, chipboards, wallpaint, two transparent rearprojection screens, three DVD videos, three DVD players, two video projectors, one 16:9 flatscreen monitor. Dimensions approx. 1250 x 600 x 225 cm.

















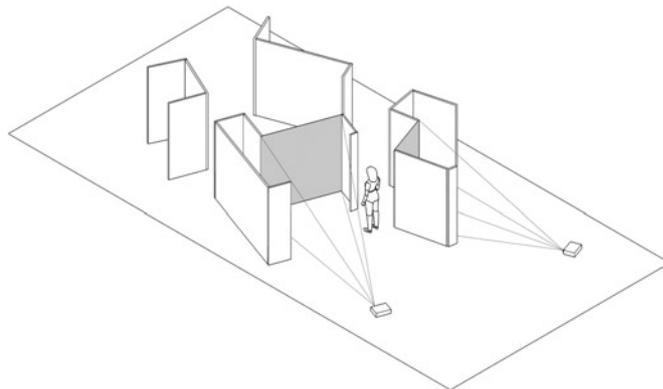


G Grand Staircase

Contemporary Retro • 2007

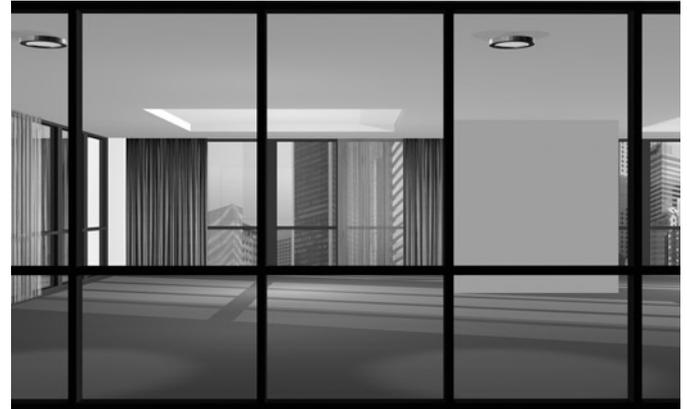
Begehbare Drei-Kanal-Raum-Videoinstallation, Größe variabel. Installationsansichten *Power Play*, Landesgalerie Linz/A, 2007. Holzkonstruktion, Dispersion, zwei transparente Rückprojektionsfolien, drei DVD Videos, drei DVD Player, zwei Videoprojektoren, ein 16:9 Flatscreen Monitor. Größe ca. 850 x 610 x 225 cm.

Three-channel-space-video installation, to be entered by the viewer. Dimensions variable. Wooden construction, wallpaint, two transparent rearprojection screens, three DVD videos, three DVD players, two video projectors, one 16:9 flatscreen monitor. Dimensions approx. 850 x 610 x 225 cm.



Die Künstlerin hat den Akt der Falsifizierung verdoppelt: Sie fabriziert das bereits fabrizierte Konstrukt noch einmal, um daraus den symbolischen Wirkstoff des banalen, aber ikonischen Raums herauszudestillieren. Die gewundene Treppe und der von der Decke hängende Kristalleuchter signalisieren den Luxus des Ränkespiels; der Pool ein Leben sorglosen Müßiggangs; und der Büroraum mit den Vorhängen und der Glaswand, hinter denen die Tempel des Kapitals aufragen, die Macht des Geldes. Die durch die Arbeit am Computer entstandenen digitalen Räume sind eine neue Verkörperung des „Ready-made“. Die Architektur-Video-Installationen zeigen deutlich, auf welche Art und Weise diese neuen architektonischen Ready-mades – die Establishing Shots Hollywoods und, in neuerer Zeit, auch CAD-generierte Räume –

Writing in 1964, well into TV's adolescence, McLuhan declared TV to be a "cool, participant medium."⁴ As opposed to hot media, "cool media are high in participation or completion by the audience."⁵ While no champion of TV, McLuhan saw the technology's potential for psychological interactivity. In McLuhan's understanding of the exchange of TV watching, one finds *in nuce* today's obsession over famous personalities. He viewed TV's "mosaic" as the generator of fanatical love of celebrity, explaining that the image of the TV actor is so intimate that it is only completed in the watching by the viewer.⁶ Nimmerfall realizes the full potential of TV's interactivity, extruding the two-dimensional image of architecture seen on the flat TV screen into the three dimensions of lived space. Yet, she deprives the images of celebrities. The pro-



einzelne Erinnerungen und Identitäten formen.

1964, als das Fernsehen bereits in die Adoleszenzjahre gekommen war, erklärte McLuhan es zu einem „kühlen und miteinbeziehenden“⁴ Medium. Im Gegensatz zu heißen Medien verlangen „kühle Medien in hohem Grade persönliche Beteiligung oder Vervollständigung durch das Publikum“.⁵ Obgleich kein Befürworter des Fernsehens, erkannte McLuhan sein psychologisches Interaktivitätspotenzial. Nach McLuhans Auffassung vom Tauschvorgang des Fernsehens war darin die heutige Promi-Obsession im Kern bereits vorgezeichnet. Als Auslöser für die fanatische Promi-Verehrung sah er das „Mosaik“ des Fernsehbildes; das Bild des Fernsehdarstellers, so erklärte er, wirkt deshalb so intim, weil es erst durch die Betrachtung des Zuschauers komplettiert wird.⁶



jected images are absent of people: none of the actors from *Dallas* occupy the space of the establishing shots. The flat un-peopled spaces of the projections are doppelgänger Hollywood sets refusing viewers the frisson of a bodacious Charlene Tilton, the actress who played Lucy Ewing. It is the banal and empty architecture that becomes the significant vehicle revealing to an audience in the new millennium that even the establishing shots of real places are but fantasy tesserae of the TV mosaic.

Bringing to mind the early video work of Bruce Nauman and Dan Graham and the more recent of Pipilotti Rist and Douglas

12 - 15 *Executive Office (Contemporary Modern)*. Video, übertragen auf DVD / transferred to DVD, 02.00 min, 16:9. Kamerafahrt entlang computergeneriertem Architekturmodell / Travelling along a computer generated architectural model.



Nimmerfall setzt das Interaktivitätspotenzial des Fernsehens voll um, indem sie das auf dem Bildschirm zu sehende zweidimensionale Architekturbild in die drei Dimensionen des erlebten Raums ausweitet. Allerdings entzieht sie den Bildern die Promis. Die projizierten Bilder sind menschenleer: Keiner der *Dallas*-Darsteller okkupiert den Raum der Establishing Shots. Die flachen menschenleeren Räume der Projektionen sind Doppelgänger von Hollywoodkulissen, die dem Betrachter die aufreizenden Kurven einer Charlene Tilton, der Darstellerin von Lucy Ewing, vorenthalten. Die banale Architektur allein wird zur Bedeutungsträgerin, die das Publikum des neuen Millenniums darüber aufklärt, dass selbst die Establishing Shots realer Schauplätze nur erdachte Steine des TV-Mosaiks sind.

Ähnlich wie die frühen Video-Arbeiten von Bruce Nauman und Dan Graham und die neueren von Pipilotti Rist und Douglas Gordon bezieht Nimmerfall die Betrachter in die Architektur der projizierten Establishing Shots mit ein. Sie verleiht McLuhans Behauptung Gestalt: „Beim Fernsehen ist der Zuschauer Bildschirm. Er wird mit Lichtimpulsen beschossen, die James Joyce die ‚Attache der leichten (light = leicht und Licht) Kavallerie‘ nannte, die seine ‚Seelenhaut mit unterbewussten Ahnungen‘ erfüllte.“⁴⁷ Wer sich durch *Grand Staircase (Contemporary Retro)* und *Executive Office (Contemporary Modern)* bewegt, wird auf der Stelle in Schichten zerlegt, von der Architektur der Videoprojektion und den im Raum flottierenden Bildern in die Zange genommen. Die Betrachter betreten, umkreisen und durchqueren den konstruierten Raum der Projektion wie ein Hollywoodset. Nimmerfalls „Raum-Zeit-Situati-

Gordon, Nimmerfall integrates the viewers into the architecture of the projected establishing shots. She makes phenomenal McLuhan's claim, "With TV, the viewer is the screen. He is bombarded with light impulses that James Joyce called the 'Charge of the Light Brigade' that imbues his 'soulskin with subconscious inklings'."⁴⁷ Humans moving through *Grand Staircase (Contemporary Retro)* and *Executive Office (Contemporary Modern)* become layered in the instant: they are sandwiched by the architecture of the video projection and images floating in space. Viewers walk in, around, and through the constructed space of each projection as though walking through a Hollywood set. Nimmerfall's "space-time situations" bear an ontology of the screen. Hers is more existential decree than avant-garde promise: we are screens that look

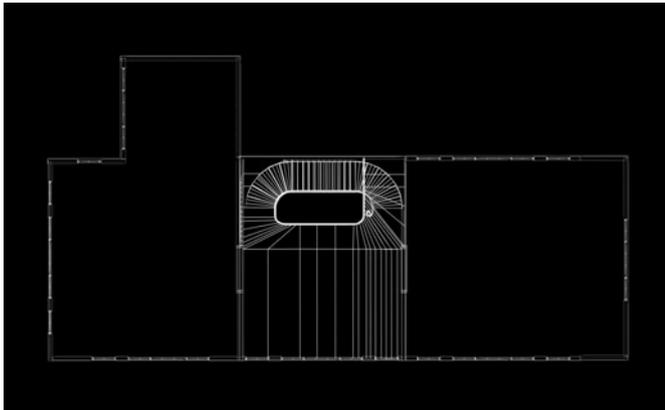


onen“ implizieren eine Ontologie des Bildschirms. Nur ist diese bei ihr kein avantgardistisches Versprechen, sondern eher ein existenzielles Urteil: Wir sind Bildschirme, die in einer Architektur aus Bildschirmen Bildschirme betrachten. Bildschirme machen uns zu dem, was wir sind.

Mit einem solchen Bewusstsein bieten Nimmerfalls Videoinstallationen etwas, das der Kunsthistoriker David Joselit als „Politik des Feedback“ bezeichnet hat. Im Alltagsgebrauch meint Feedback zweierlei: eine automatische Informationsschleife innerhalb eines bestimmten Systems und entwaffnenden Lärm wie bei Jimi „Hendrixs berühmter Malträtierung der [US-amerikanischen] Nationalhymne.“⁸ Joselit versteht Feedback eher im Sinn der lärmenden Variante von Hendrixs elektrischem Gekreische, er definiert

at screens within an architecture of screens. Screens make us who we are.

In bearing such consciousness, Nimmerfall's video installations offer what the art historian David Joselit has called a “politics of feedback.” In everyday parlance, there are two types of feedback: the automatic looping of information within a given system and disarming noise, such as Jimi “Hendrix’s famous mangling of the [American] national anthem.”⁸ For Joselit, feedback is the raucous type in keeping with Hendrix’s electric screech. Joselit defines “feedback” according to the guerilla video projects of the 1970s: the Black Panthers who called for community control of TV through public access cable TV and the open video collective TVTV and their reality TV antics at the 1972 Democratic and Republican conventions in Miami, Florida.⁹ Feedback here recalibrates TV’s passive default into an active transformative mechanism. Feedback makes pictures move.¹⁰ Nimmerfall’s work is proof that feedback – interactive TV – is not just a thing of the halcyon neo-avant-garde of the 1960s and 1970s. Nimmerfall’s work is proof of feedback in the new millennium.



16 *Grand Staircase (Contemporary Retro)*. Grundrisskizze des Modells / Layout sketch of model 17 *Grand Staircase (Contemporary Retro)*. C-Print, 63 x 112 cm.

den Begriff im Sinn der Guerilla-Videoprojekte der 1970er Jahre: der Black Panthers, die eine Bürgerkontrolle des Fernsehens durch öffentlich zugängliches Kabelfernsehen verlangten, oder des offenen Videokollektivs TVTV und seiner TV-Streiche auf den Parteitag der Demokraten und Republikaner 1972 in Miami.⁹ Dabei rekaliert das Feedback den passiven Standardmodus des Fernsehens zu einem aktiven transformativen Mechanismus. Es bringt die Bilder zum Laufen.¹⁰ Nimmerfalls Werk zeigt, dass Feedback – interaktives Fernsehen – nicht bloß eine Angelegenheit der blühenden Neoavantgarde der 1960er und 1970er Jahre war. Es ist ein Beispiel für Feedback im neuen Jahrtausend.



P

Power Play

Jeff Luckey

Shining high-rise office façades - icons of corporate power - appear and drift across the screen of the TV show *Dallas*, and a location and feeling is set in the viewer's mind. The remainder of action will most likely occur on a sound stage somewhere near Los Angeles. Left behind are the actuality and symbolism found behind these façades. With the photo series *Power Play*, the space behind an image is formed, and a new existence is created for an unused place. These actual corporate environments found adjacent to and behind the establishing shot façades, used in combination with a newly designed graphic identity, appropriate from the televisual fiction a proposed new scenario: how fictions and reality are inherent within both corporate identity, as well as their depictions in the used and unused space of cinematic representation.

Auf dem Bildschirm der TV-Serie *Dallas* erscheinen die glänzenden Fassaden von Bürohochhäusern – Ikonen unternehmerischer Macht – und fokussieren die Erwartungen der ZuseherInnen auf einen bestimmten Ort und ein bestimmtes Gefühl. Der Rest der Handlung wird dann zumeist in einem Filmstudio irgendwo in der Nähe von Los Angeles gedreht. Was ausgespart bleibt, ist die Realität und Symbolik, die sich hinter diesen Fassaden verbirgt. In der Fotoserie *Power Play* nimmt der Raum hinter dem Bild Gestalt an und ein brachliegender Ort erhält eine neue Existenz. In Kombination mit einer neu gestalteten grafischen Identität bedienen sich diese realen Unternehmensszenarien neben und hinter den Fassaden des Establishing Shot der Fiktionen des Fernsehens und entwerfen ein mögliches neues Bild: wie Fiktion und Wirklichkeit nicht nur der Corporate Identity von Unternehmen inhärent sind, sondern auch ihrer Verkörperung in den genutzten und ungenutzten Räumen filmischer Darstellung.



18 Vorhergehende Seite / Previous page: *Power Play* (2007). Mehrteilige Fotoserie aus je zwei Teilen / Multi-part photo series in two parts each, C-Print and Inkjetprint (Logo) in Passepartout / C-Print and inkjet print (logo) in matte, 56 x 66 cm each. Ausstellungsansicht / Installation view Landesgalerie Linz/A. **19** - **21** Aus der Serie / From the Series *Power Play*: *Valentine Dessous* (Trammel Crow Center, Dallas, Texas), 2007.

Valentine
d e s s o u s

TrammelCrowCenter
Dallas

F

Fussnoten

Gabriele Spindler: Auftritte der Macht 1 Maran, Joseph, "Architecture, Power and Social Practice – An Introduction", in: Maran, Joseph/ Juwig, Carsten/ Schwengel, Hermann/ Thaler, Ulrich (Hg.), *Constructing Power. Konstruktion der Macht*, Hamburg 2006. S. 9ff. 2 Vgl. Maran, Joseph, a.a.O., S. 11. 3 Zu den bedeutendsten Bauaufgaben von Bruno Schmitz zählten Denkmäler, wie das Denkmal auf dem Kyffhäuser, das Nationaldenkmal Wilhelm I. in Berlin, das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig usw. 4 Vgl. Prokisch, Bernhard, „Zu kunsthistorischen Fragen“, in: Prokisch, Bernhard / Dimt, Heidelinde, *Das Museum Francisco-Carolinum, Studien zur Kulturgeschichte Oberösterreichs*, Folge 4, 1995. S. 36ff. 5 Tiede, August, *Museumsbaukunde*, Berlin 1898, S. 6. 6 Sudjic, Deyan, *The Edifice Complex. How the Rich and Powerful*

Gabriele Spindler: Staging Appearances of Power / Footnotes

1 Maran, Joseph, "Architecture, Power and Social Practice – An Introduction", in: Maran, Joseph/ Juwig, Carsten/ Schwengel, Hermann/ Thaler, Ulrich (ed.), *Constructing Power. Konstruktion der Macht*, Hamburg 2006. p. 9ff. 2 Cf. Maran, Joseph, op. cit., p. 11. 3 Bruno Schmitz' most important building projects included monuments, e.g. the Kyffhäuser monument, the national monument to Wilhelm I. in Berlin, the Monument of the Battle of the Nations in Leipzig, etc. 4 Cf. Prokisch, Bernhard, "Zu kunsthistorischen Fragen", in: Prokisch, Bernhard / Dimt, Heidelinde, *Das Museum Francisco-Carolinum, Studien zur Kulturgeschichte Oberösterreichs*, series 4, 1995. p. 36ff. 5 Tiede, August, *Museumsbaukunde*, Berlin 1898, p. 6. 6 Sudjic, Deyan, *The Edifice Complex*.

– and their Architects – Shape the World, New York, 2005 7 Die größten Anteile an der Finanzierung hatten das Land Oberösterreich und die Allgemeine Sparkasse. 8 Anlässlich der Eröffnung des Museums am 29. Mai 1895. Vgl.: Dürrnberger, Adolf, *Zur Erinnerung an den 29. Mai 1895*, Separatabdruck aus der „Tagespost“, Linz 1896 9 Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1972. S. 28. 10 Zimmermann, Gerd, „Architekturen der Macht“, in: *Architektur und Macht. 6. Internationales Bauhaus-Kolloquium*, Weimar 1992, S. 213. 11 Zimmermann, Gerd, a.a.O., S. 217.

Charissa N. Terranova: TV Reality Reality TV 1 Smythe, Dallas W., „Reality as Presented by Television“, in: *The Public Opinion Quarterly*, Jg. 18, Nr. 2 (Sommer 1954), S. 143. 2 McLuhan, Marshall, *Die mechanische Braut: Volkskultur des industriellen Menschen* (1951; dt. v. Rainer Höltzschl u.a., Amsterdam: Verlag der Kunst 1996) S. 7. 3 Ebd. 4 McLuhan, Marshall, *Die Magischen Kanäle: Understanding Media* (1964; dt. v. Meinrad Amann, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995), S. 467. 5 McLuhan, *Die magischen Kanäle: Understanding Media*, S. 45. 6 McLuhan, *Die magischen Kanäle: Understanding Media*, S. 480. 7 McLuhan, *Die magischen Kanäle: Understanding Media*, S. 473. 8 Jones, Caroline, E., „Signal Distortion“, Rezension vom David Joselit's Feedback: Television against Democracy, in: *Artforum International*, Jg. 45, Nr. 8 (April 2007), S. 77. 9 Joselit, David, *Feedback: Television against Democracy* (Cambridge, MA: MIT Press 2007) S. 87-89; 97-99. 10 Joselit, S. 100.

How the Rich and Powerful – and their Architects – Shape the World, New York, 2005. 7 Upper Austria Province and the Allgemeine Sparkasse provided most of this funding. 8 On the occasion of the inauguration of the museum on May 29, 1895. Cf.: Dürrnberger, Adolf, *Zur Erinnerung an den 29. Mai 1895*, separate print from “Tagespost”, Linz 1896. 9 Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1972. p. 28. 10 Zimmermann, Gerd, “Architekturen der Macht”, in: *Architektur und Macht. 6. Internationales Bauhaus-Kolloquium*, Weimar 1992, p. 213. 11 Zimmermann, Gerd, op. cit., p. 217.

Charissa N. Terranova: TV Reality Reality TV 1 Smythe, Dallas W., “Reality as Presented by Television,” *The Public Opinion Quarterly*, vol. 18, no. 2 (Summer, 1954) 143. 2 McLuhan, Marshall, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (1951; Boston: Beacon Paperback, 1967) v. 3 McLuhan, v. 4 McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964; Cambridge, MA: MIT Press, 1994) 311. 5 McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, 23. 6 McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, 317. 7 McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, 313. 8 Jones, Caroline, E. “Signal Distortion” Review of David Joselit’s Feedback: Television against Democracy, *Artforum International*, vol. 45, no. 8 (April 2007) 77. 9 Joselit, David, *Feedback: Television against Democracy* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007) 87-89; 97-99. 10 Joselit, 100.

B Biografien

Karina Nimmerfall geboren 1971, lebt und arbeitet in Berlin (D). Studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien (A) und Freie Kunst an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg (D). 2002 MAK Schindler Stipendium am MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles (US); 2005 Talentförderprämie des Landes Oberösterreich und 2007 Stipendium an der Cité des Arts in Paris (F). Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge seit 2000 in Österreich, Deutschland, Frankreich, Norwegen, Kuba und den Vereinigten Staaten. Ausgewählte Publikationen: *Karina Nimmerfall. Cinematic Maps*, mit Texten von Norman M. Klein und Raimar Stange, Edition Camera Austria, Graz 2007; *Karina Nimmerfall. Diamonds on Velvet*, mit Texten von Stella Rollig, Raimar Stange und Hans Joachim Lenger, Eigenverlag, Wien 2004.

Karina Nimmerfall born 1971. Visual artist based in Berlin, Germany. Studied Fine Arts at the Hochschule für bildende Künste in Hamburg (D) and Art History at the University of Vienna (A). Recipient of MAK Schindler Grant at the MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles (2002); Talent Prize for Fine Arts of Upper Austria (2005); and a Foreign Scholarship for the Cité des Arts, Paris (2007). Karina Nimmerfall has exhibited since 2000 nationally and internationally in Austria, Germany, France, Norway, Cuba and the United States. Selected publications: *Karina Nimmerfall. Cinematic Maps*, with texts by Norman M. Klein and Raimar Stange, Edition Camera Austria, Graz 2007; *Karina Nimmerfall. Diamonds on Velvet*, with texts by Stella Rollig, Raimar Stange and Hans Joachim Lenger, self published, Vienna 2004.

Jeff Luckey geboren 1973 in Atlanta (US). MFA in Advanced Photographic Studies, ICP-Bard College, New York (US). Lebt und arbeitet in Berlin. **Gabriele Spindler** geboren 1972. Studium der Kunstgeschichte und Italienisch an der Universität Salzburg (A), Hochschulkurs für Kulturjournalismus und kulturelle Öffentlichkeitsarbeit am ICCM, Salzburg, wissenschaftliche Praktika am Peggy Guggenheim Museum, Venedig (I) und am Centre Georges Pompidou in Paris (F); 1995-1999: Referentin für Öffentlichkeitsarbeit in der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien (A); seit 2000 Kuratorin an der Landesgalerie Linz (A): Ausstellungen, Publikationen und Sammlungsbetreuung im Bereich moderne und zeitgenössische Kunst; 2006 Gastkuratorin am Künstlerhaus Bethanien, Berlin (D). **Charissa N. Terranova** ist Assistant Professor für Aesthetic Studies an der University of Texas at Dallas (US) und Direktorin of Central Track: The UT Dallas Artists Residency und lebt als Kunst- und Architekturkritikerin in Dallas. Sie publizierte eine Vielzahl von Aufsätzen und Artikel in Ausstellungskatalogen, Kunstmagazinen und Zeitungen und schreibt regelmäßig für die *Dallas Morning News*, das texanische Kunstmagazin *Art Lies*, der Website für Kunst in Texas *Glasstire.com*, *Sculpture Magazine* und *Art Papers*. Aktuelle kuratierte Ausstellungsprojekte u.a. *Urbanisms of Risk: Economies of Technology, War and World in Art, Architecture and the City*, 2005 und *Object: Objectivity Objecthood Objectification* (mit John Pomara) 2007, beide im Visual Arts Building, Main Gallery, University of Texas, Dallas. 2004 schloss sie ihre Doktorarbeit im Bereich Architektur, Landschafts- und Stadtplanung an der Harvard Universität ab.

Jeff Luckey born 1973 in Atlanta (US). MFA in Advanced Photographic Studies, ICP-Bard College, New York (US). Lives and works in Berlin. **Gabriele Spindler** born 1972, studied Art History and Italian at the University of Salzburg (A) as well as Culture Journalism and Cultural Public Relations at ICCM in Salzburg. Work experience at the Peggy Guggenheim Museum, Venice (I) and at the Centre Georges Pompidou in Paris (F). 1995 - 1999 Public Relations Consultant at the Österreichische Galerie Belvedere, Vienna (A); since 2000 curator at the Landesgalerie Linz (A): Exhibitions, publications and collection management for modern and contemporary art; 2006 guest curator at the Künstlerhaus Bethanien, Berlin (D). **Charissa N. Terranova** is Assistant Professor of Aesthetic Studies at the University of Texas at Dallas (US) and the Director of Central Track: The UT Dallas Artists Residency. She is an active art and architecture critic and writer based in Dallas, Texas. Terranova has published numerous catalogue essays on museum exhibitions as well as a variety of articles in newspapers and magazines. She regularly writes for the *Dallas Morning News*, the Texas art magazine *Art Lies*, the website for art in Texas, *Glasstire.com*, *Sculpture Magazine*, and *Art Papers*. Recent curated shows include *Urbanisms of Risk: Economies of Technology, War and World in Art, Architecture and the City* (2005) and *Object: Objectivity Objecthood Objectification* (with John Pomara) 2007 both at the Visual Arts Building, Main Gallery, University of Texas, Dallas. Terranova completed a Ph.D. in Architecture, Landscape Architecture and Urban Planning at Harvard University in 2004.

Redaktion / Editing Gabriele Spindler

Konzept und Grafische Gestaltung / Concept and Graphic Design Karina Nimmerfall

Übersetzungen / Translations Wilfried Prantner (Charissa N. Terranova), Richard Watts (Gabriele Spindler, Jeff Luckey)

Lektorat / Copy Editing Gabriele Spindler, Jeff Luckey

Fotos / Photos Ernst Grilnberger

3D Visualisierung / 3D Visuals Karsten Korn

Entwurfsskizzen / Maquette Drawings Karina Nimmerfall

Cover Detail aus / Detail from *Grand Staircase (Contemporary Retro)*, 2007, C-Print, 63 x 112 cm

Druck / Printing Rema Print, Wien/Vienna (A)

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Karina Nimmerfall: Power Play* in der Landesgalerie Linz vom 19. April bis 10. Juni 2007

The catalogue is published on the occasion of the exhibition *Karina Nimmerfall: Power Play* at the Landesgalerie Linz from April 19 to June 10, 2007

Kuratorin der Ausstellung / Curator of the Exhibition Gabriele Spindler

Öffentlichkeitsarbeit / Public Relations Friedrich Burgstaller, Sigrid Lehner, Nina Stögmüller

Kunstvermittlung / Art Education Sandra Kotschwar und / and Team

Ausstellungsaufbau / Exhibition Installation Monika Gahleitner, Johannes Kastinger, Max Kranzl, Josef Schöbinger, Bruno Thumfart

Kataloge der Oberösterreichischen Landesmuseen N. S. 68

ISBN 978-3-85474-180-0

Auflage / Edition 800

Medieninhaber / Media Proprietor Land Oberösterreich / Oberösterreichische Landesmuseen, Museumstraße 14, A-4010 Linz

Direktor / Director Peter Assmann

Leiter der Landesgalerie Linz / Head of Landesgalerie Linz Martin Hochleitner

Kuratorin / Curator Gabriele Spindler

Assistenz / Assistant Petra Eidingner

© 2007 Landesgalerie Linz, die Künstlerin und verantwortliche Autoren / Landesgalerie Linz, the artist and respective authors.

Karina Nimmerfall dankt / would like to thank

Martin Hochleitner, Galerie Grita Insam, Gottfried Gusenbauer, Andreas Jalsovec, Johannes Kastinger, Hubert und Theresia Nimmerfall, Joachim Reck, Charissa N. Terranova, University of Texas at Dallas (Pierrette Lacour, Richard Brettel), Karen Weiner, Galerie der Stadt Wels (Lienhard Dinkhauser, Günter Mayer)

und ganz besonders / and especially

Karsten Korn, Jeff Luckey, Gabriele Spindler

Verlag / Publisher

publication N 1
Bibliothek der Provinz
A-3970 Weitra
++43 2856 3794

ISBN 3-902414-33-2

Das Projekt *Power Play*
wurde ermöglicht durch das

Margret Bilger Stipendium des Landes Oberösterreich

The project *Power Play*
was made possible through the

Margret Bilger Grant of Upper Austria





founded 1930
Bank of America Plaza
Dallas



Oil Baron's Club

SAN JACINTO CENTER
DALLAS



Southfork Mansion

EVENT & CONFERENCE CENTER
Plano, Texas

barnes  wentworth
DALLAS CAMPBELL CENTER

The logo for Barnes & Wentworth features the words "barnes" and "wentworth" in a lowercase, bold, sans-serif font. Between the two words is a stylized logo consisting of two interlocking loops, resembling a stylized "W" or a decorative flourish.

