

56 Tobias Putrih: Das sonnenlose Universum

Kirsten Swenson

Es ist ein Allgemeinplatz der Kunstgeschichte, dass das Sehen „die wichtigste Sinneswahrnehmung der Moderne“ ist. Diese Moderne ist ein „skopisches Regime“, das von Überwachung, Spektakel und Technologien geprägt ist, welche die Natur widerspiegeln.¹ Tobias Putrih's Kunst wirkt der Dominanz des Sehens und der durch diese visuelle Macht implizierten Verheißung unveränderlicher Realitäten entgegen, gleich, ob es sich um einen Gegenstand oder um eine Landschaft handelt. Seine kurzlebigen, vergänglichen Objekte und Environments schlagen eine Inversion der Sonne vor, eine Erfahrung, bei der das Sehen sich vielmehr nach innen kehrt – hin zu Erlebniswirklichkeiten, die der Mimesis trotzen –, als irgendein rationales, empirisches Bild der sonnenbeschiedenen Welt anzudeuten.

Putrih's Kunst existiert als konzeptuelles Puzzle, in Form von konzeptuellen Erfahrungen und Environments, die alle den Betrachter zur Teilnahme, ja sogar zur aktiven Mitwirkung auffordern und nicht nur zur visuellen Wahrnehmung anregen. Wenn Sehgewohnheiten infrage gestellt werden, was wird dann aus der Welt? Putrih's Werk ermuntert uns, uns vorzustellen oder sogar zu erleben, was sich jenseits der konkreten, sichtbaren Welt der Objekte befindet, die in Malewitschs „blauem Lampenschirm der Farbbegrenzungen“ enthalten sind. Dieses Reich ist die Fantasie, wenngleich durchtränkt mit einer inhärenten Politik (wie es auch in Russland während der Revolution der Fall war). Das Sehen zu hinterfragen, ist eine antiautoritäre Aufgabe: die Absage an Meisterschaft, Überwachung, Spektakel und Illusion – die rationalen und empirischen Forderungen der Moderne.

Der Ursprung von Putrih's Ausstellung im Zollamt (einem ehemaligen Zollhaus, das für das Festival steirischer herbst 2014 als Außenstelle genutzt wurde) war der Besuch einer prähistorischen Höhle in der Nähe der Grenze zwischen Österreich und Slowenien. Die Höhle Potočka Zijalka liegt hoch oben im Gebirgszug der Karawanken, ungefähr einhundert Kilometer westlich des Zollamtes. Da sich die Höhle auf der slowenischen Seite befindet, muss man die Landesgrenzen zweimal überqueren, um zu ihr zu gelangen. Sie war einst ein Jagdunterschlupf für den Cro-Magnon-Menschen, was uns vor Augen führt, dass die geopolitischen Grenzen Schöpfungen der jüngeren Vergangenheit sind. Der Höhlenraum bildet auch eine zeitliche Passage zwischen der prähistorischen und der zeitgenössischen Welt, der sonnenbeschiedenen Welt des Sehens und einer urzeitlichen Erfahrung totaler Finsternis. Eine Höhle ist eine natürliche Camera obscura. Das Sehvermögen ist ausgeschaltet, doch Schattentrugbilder der Wirklichkeit sind, wie auch beim Film oder bei der Fotografie, möglich. Die Höhle ist in gewisser Hinsicht die Antithese zum

1. Martin Jay, „Scopic Regimes of Modernity“, in: *Vision and Visuality*, hg. von Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1988, S. 3.

57

Tobias Putrih: The Sunless Universe

Kirsten Swenson

It is a truism of art history that vision is “the master sense of the modern era”; that modernity is a “scopic regime”, marked by surveillance, spectacle, and technologies that mirror nature.¹ Tobias Putrih's art counters the dominance of vision and the promise of fixed realities implied by visual mastery, whether of an object or a landscape. His transient objects and environments propose an inversion of the sun, an experience in which vision turns inward toward experiential realities that defy mimesis, rather than implying any rational, empirical image of the sunlit world.

Putrih's art exists as conceptual puzzles, experiences, environments, all beckoning the viewer's participation, even collaboration, rather than visual apprehension. When habits of vision are called into question, what does the world become? Putrih's work prompts us to imagine, or even experience, what might lie beyond the concrete, visible world of objects contained within Malevich's ‘blue lampshade of colour’. This realm is fantasy, though tinged with an intrinsic politics (as was also the case in revolutionary Russia). To question vision is an anti-authoritarian exercise: the denial of mastery, surveillance, spectacle and illusion – the rational and empirical claims of modernity.

The genesis of Putrih's exhibition at the Zollamt (a former customs house used as an off-site venue for the 2014 steirischer herbst festival) was a visit to a prehistoric cave near the border between Austria and Slovenia. The Potok Cave is located high in the Karavanke mountain ridge, approximately one hundred kilometres west of the Zollamt. Located on the Slovenian side of the border, one must cross national boundaries twice to reach the cave. It was once a Cro-Magnon hunting shelter, reminding us of the recentness of geopolitical borders. The transitional space of the cave is also a temporal passage between the prehistoric and the contemporary, the sunlit world of vision and a primordial experience of total darkness. A cave is a natural camera obscura. Vision is disabled, but shadowy illusions of the real are possible, as with film or photography. The cave is, in a sense, the antithesis of the Zollamt, a place of inspection, surveillance, rigorous examination in the service of political ideologies and economies.

At the outset of the project, the artist shot a single roll of 16 mm film as he moved from the brilliant white, snow-covered ground outside the Potok Cave into the total darkness of the interior, tracking a human figure moving through the opening. This transition from blinding white to darkness also tracked space, time, and the tonal range of the film itself. When it was shown at the *International Short Film Festival Oberhausen* in Germany (2014), people turned up for a ‘screening’, but instead, the artist pulled the negative filmstrip from his bag, passing it down rows of cinema seats to

1. Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, in: *Vision and Visuality*, ed. by Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1988, p. 3.

Zollamt, einem Ort der Inspektion, der Überwachung, strenger Kontrolle im Dienste politischer Ideologien und Wirtschaftssysteme.

Zu Beginn des Projektes drehte der Künstler mit nur einer Rolle einen 16-mm-Film, als er von dem strahlend weißen, schneebedeckten Gelände außerhalb der Höhle Potočka Zijalka in die totale Finsternis in deren Innerem ging und dabei eine menschliche Gestalt verfolgte, die durch die Öffnung trat. Diesem Übergang vom blendenden Weiß in die Dunkelheit spürten auch Raum, Zeit und Klangwerte des Filmes selbst nach. Als dieser bei den *Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen* (2014) gezeigt wurde, kamen die Leute, um eine Filmprojektion zu sehen, doch stattdessen zog der Künstler den Negativfilmstreifen aus seiner Tasche, reichte ihn durch die Reihen der Kinositze ins Publikum, das die Bilder des Films inspizieren durfte. Dieser beschädigte Filmstreifen wurde dann in einen längeren, im Zollamt präsentierten Film mit dem Titel *Routine Inspection* (2014) integriert. Er kombinierte eine fiktive Geschichte von dem Verlust und der Wiederherstellung des Films, neues Filmmaterial der Höhle, das mit einer hochempfindlichen Digitalkamera aufgenommen war, und eine Bildsequenz, das den Abstieg eines Mädchens und dessen Begegnung mit einem leuchtenden Wesen zeigt. Unter den anderen, im Zollamt ausgestellten Werken, die sich auf das Bild von Potočka Zijalka konzentrierten, befand sich eine Stapelskulptur aus vielen Schichten, die die Öffnung der Höhle nachbildete (*Routine Inspection / PZ 1*, 2014). Die Höhle wurde für Putrih zu einem „gefundenen“ oder vorgefertigten Erdwerk, dem multimedial Ausdruck verliehen wurde, als Skulptur, Film, Zeichnung und Fotografie.

Der Kunstbegriff, der sich eher an den Verstand (wie in der Konzeptkunst) und den Körper (wie in einer Erlebnissituation) als an das Auge richtet, verweist auf ein anderes Modell des „Sehens“: eine Art von Sehvermögen, das in einem sonnenlosen Universum, wie Putrih es sich vorstellt, agieren kann. Dies folgt aus einer visionären, modernen Methode des ungegenständlichen Sehens (Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian), bei der die bemalte Leinwand lediglich eine Skizze der zum Ideal erhobenen ungegenständlichen, immateriellen Welt war.

Die Architektur von De Stijl und Bauhaus bilden modernistische Bezugspunkte für Putrihs visionäre Environments. Seine Arbeiten beziehen häufig architektonische Eingriffe mit ein: die Verwandlung vertrauter Räume durch nicht beständige oder provisorische Materialien wie Papier, Karton oder Sperrholz. Diese Materialien werden, im Zusammenspiel mit Licht, zu temporären Szenenaufbauten arrangiert. Es sind Vorschläge zur Imagination neuartiger Räume, in denen Architektur und Ausstattungsgegenstände zu einer Skulptur werden. Putrih hat oft mit Räumen für Filmvorführungen gearbeitet. Die filmtypische Umgebung – ein abgedunkelter Raum, das rituelle und soziale Erlebnis, ein projiziertes Bild zu betrachten – ist für sich genommen schon ein Raum, der von einer paradoxerweise nicht-visuellen, körperlichen Begeg-

the audience who were allowed to inspect the film's images. This damaged filmstrip was incorporated into a longer film shown at the Zollamt, *Routine Inspection* (2014), which combined a fictional narrative of the film's loss and recovery, new footage of the cave shot with a highly sensitive digital camera, and a sequence showing a girl's descent and encounter with a light emitting creature. Among other works presented at Zollamt that centred on the image of Potok Cave was a stacked, layered sculpture replicating the mouth of the cave (*Routine Inspection / PZ 1*, 2014). The cave became a 'found' or readymade earthwork for Putrih, given multimedia expression as sculpture, film, drawing and photography.

The notion of art that exists for the mind (as in Conceptual art) and the body (as in an experiential situation), rather than for the eye, suggests a different model of 'seeing': a kind of vision that might operate in a sunless universe, as Putrih imagines it. This follows from a visionary modernist mode of non-objective seeing (Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Piet Mondrian) in which the painted canvas was merely a sketch of the ideal of a non-objective, immaterial world.

The architecture of both De Stijl and the Bauhaus are modernist references for Putrih's visionary environments. His work frequently involves architectural interventions: the transformation of familiar spaces through impermanent or makeshift materials like paper, cardboard or plywood. These materials, paired with lighting, are arranged into temporary sets. They are proposals that imagine novel spaces in which architecture and furniture become sculpture. Putrih has often worked with spaces for screening film. The environment of film – a darkened room, the ritualistic and social experience of viewing a projected image – is in itself a space marked by a paradoxically nonvisual, bodily encounter. Roland Barthes has written that in the theatre each of us has two bodies: "a narcissistic body, which gazes, lost in the engulfing mirror" of the film itself and, more intriguingly, "a perverse body, ready to fetishise not the image, but what exceeds it: the texture of the sound, the hall, the darkness, the obscure mass of other bodies, the rays of light, entering the theatre, leaving the hall".²

The lower exhibition hall at Museum Haus Konstruktiv was darkened for Putrih's exhibition *Solar Limb* (2014), challenging the museumgoer to adapt to an unusual experience of art as she entered the show. Darkness has the effect of both diminishing vision and causing it to become highly focused on available light. Putrih's installation consisted of two projections: an ovoid wall projection (in fact, a photogram of an egg, projected in negative and appearing as a luminous white hole) and a floor projection of a pixelated ring of light, which the viewer could stand within. Putrih created the latter by animating hundreds of sequential images of the sun taken by the U.S. National Solar Observatory on 2 May 2014, and blacking out the centre.

The sun was thus tamed by layered digital manipulations – the subject of vision rather than its source. The sun 'draws' itself



2. Roland Barthes, "Leaving the Movie Theater", in: *The Rustle of Language*, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1986, p. 349.

nung geprägt ist. Roland Barthes hat geschrieben, dass im Theater jeder von uns zwei Körper habe: „einen narzisstischen Körper, der schaut, im nahen Spiegel [des Films selbst] verloren“, und, was noch faszinierender ist, „einen perversen Körper, der darauf lauert, zu fetischisieren – nicht das Bild, sondern genau, was darüber hinausgeht: das Korn des Tons, den Saal, das Schwarz, die obskure Masse der anderen Körper, die Lichtstrahlen, den Eingang, den Ausgang“.²

Der untere Saal im Museum Haus Konstruktiv wurde für Putrihs Ausstellung *Solar Limb* (2014) abgedunkelt – eine Herausforderung des Museumsbesuchers, sich beim Betreten der Ausstellung an ein ungewöhnliches Kunsterlebnis zu gewöhnen. Dunkelheit bewirkt zum einen, dass das Sehvermögen gemindert wird, und zum anderen, dass dieses sich stark auf das verfügbare Licht konzentriert. Putrihs Installation bestand aus zwei Projektionen: einer ovoiden Wandprojektion (nämlich dem Fotogramm eines Eis, dessen Negativform projiziert wurde und so wie ein leuchtendes weißes Loch erschien) und eine Bodenprojektion eines pixeligen Lichtrings, in dessen Mitte der Betrachter stehen konnte. Für diese letztgenannte Arbeit hat Putrih hunderte von fortlaufenden Bildern der Sonne animiert, die am 2. Mai 2014 vom National Solar Observatory der Vereinigten Staaten aufgenommen wurden, und anschließend die Mitte verdunkelt.

Die Sonne wurde so durch mehrere, aufeinanderfolgende digitale Manipulationen gezähmt – vielmehr der Gegenstand des Sehens und nicht dessen Quelle. Die Sonne „zeichnet“ sich selbst (die Essenz der Fotografie, das Malen mit Licht) als einen Ring, eine Kreislinie, etwas Abstraktes und Ungewisses, eine bloße grafische Spur. Die Fähigkeit des National Solar Observatory, die Sonne fotografisch festzuhalten, repräsentiert eben jene visuelle Macht, die Putrih infrage stellt. Wissenschaftliche Beobachtung wird zu einer bildlich rätselhaften Form.

Wie die Sonne birgt das Ei einen Ursprung, ein Potenzial in sich. Wie eine architektonische Form ist es eine schützende Barriere zwischen entstehendem Leben und der Welt – ein erstes Heim. Es ist auch ein Mysterium, das geprägt ist von der Dualität zwischen außen und innen, Behältnis und Inhalt, zwischen Schale und Kern, Vision und Essenz. Obwohl das Ei und die Sonne starke kulturelle Symbole sind, verwendet Putrih sie als Quelle ungeständlicher Bilder. Sie gehen mit einem Spannungsverhältnis zwischen organischer Materie und den perfekten, rationalen Formen der Geometrie einher. Als abstrakte Formen können sie nichts bedeuten und alles.

Diese Hohlräume – eine Sonne mit einem schwarzen Loch in der Mitte, eine Negativform vom Schattenbild eines Eis – sind in Putrihs Ausstellung mit einer sinnlichen Komponente kombiniert. Ein Dutzend filzgepolsterter, L-förmiger Kästen stehen im Raum, um von den Museumsbesuchern nach Herzenslust manipuliert zu werden: Man kann sie hin- und herbewegen oder ineinanderschachteln, sie als Auflage oder als Sitz benutzen. Obwohl der

2. Roland Barthes, „Beim Verlassen des Kinos“, in: *Filmkritik* 235, 1976, S. 290–293, hier: S. 293.

(the essence of photography, light writing) as a ring, a circular line, something abstract and uncertain, a mere graphic trace. The National Solar Observatory's ability to capture the sun in photography represents the very visual mastery that Putrih calls into question. Scientific observation becomes a visually enigmatic form.

Like the sun, the egg is an origin, a potential. As an architectural form, it is a protective barrier between emergent life and the world – a first home. It is also a mystery, marked by a duality between outside and inside, container and contained, shell and kernel, vision and essence. Though they are potent cultural symbols, Putrih uses egg and sun as the source of non-objective images. They involve a tension between organic matter and the perfect, rational forms of geometry. As abstract forms, they can mean nothing, and everything.

These voids – a sun filled with a black hole, a negative of a shadow-image of an egg – are met in Putrih's exhibition with a sensual component. A dozen felt-upholstered L-shaped boxes are arrayed in the gallery to be manipulated by the museumgoer as she wishes: move them or stack them, use them as a support or seat. Although the space is dark, the modules introduce colour (ochre and aubergine as well as grey), allowing the visitor to participate in composing a chromatic sculpture. The environment is in flux, yielding to the presence of the visitor who is offered the possibility of rest, while negotiating sculptures with unyielding 90-degree angles that make imperfect furniture.

Are these modules sculpture or furniture? Many artists have posed this question of their work (Gerrit Rietveld, Donald Judd, Scott Burton, Yayoi Kusama, to name a few). Putrih's units most closely evoke Robert Morris's *Untitled (L-Beams)* from 1965. Yet Morris's modules could not be acted upon physically. Their solicitation of the body through scale and form resulted in denied interaction, as was the case with most Minimal art. Putrih, on the contrary, is interested in unresolved objects that do not yet necessarily know what they are, and that are made “to demonstrate how problematic they are”, he has said. His modules are located between sculpture and furniture, both and neither, questioning the distinctions that we (as consumers and users) make between these categories of objects.

As Putrih has said, “the core idea of modularity is an active participant”. Many of the simplest and best games involve interaction with modules. His installation becomes a game, which the viewer is invited to play and invent rules for. His insistence on the relationship between modularity and interaction evokes another Minimal artist, Carl Andre. “My idea of a piece of sculpture is a road”, Andre famously said, refusing any fixed visual apprehension or possibility of knowledge through optical representation. Above all, art must be haptic; it must exist within an embodied, physical encounter, or not at all. To privilege such experience in the meaning of art not only denies the primacy of vision, but challenges the notion that the work of art can exist as an idea, outside of physical encounter. Putrih is interested in this tension. Can a work be both conceptual and haptic? Can these different modes lead to different forms of knowledge within the same work?

Ascending to the upper floor of Putrih's exhibition at Museum Haus Konstruktiv, the viewer entered an environment brightly lit with artificial lights. This more conventional museum display, experienced after immersion in the dark space of the entry hall, offered afterimages of the projections below in the form of prints. The fleeting experience of projected light was now fixed to paper, made tangible and long lasting. This play between fugitive and fixed objects animates Putrih's art. Can or should the object last? What is the value in permanence? The notion of artworks as eternal, enduring physical things is problematic in many ways, not least related to commodification and the art market at a moment of frenzied speculation. The great value of installation is its temporality, its momentary bond to the present. Putrih does not take permanence as a given. Instability,

Raum dunkel ist, bringen die Module Farbe hinein (Ocker und Aubergine sowie Grau) und ermöglichen dem Besucher, an der Komposition einer farbigen Skulptur mitzuwirken. Die Umgebung ist im Wandel begriffen und lässt dem Besucher den Vortritt; diesem ist die Möglichkeit zur Ruhepause gegeben, während er sich Skulpturen mit starren 90-Grad-Winkeln widmet, die wahrlich keine vollkommenen Möbel bilden.

Sind diese Bausteine Skulpturen oder Möbel? Viele Künstler haben diese Frage im Blick auf ihre Arbeiten gestellt (Gerrit Rietveld, Donald Judd, Scott Burton, Yayoi Kusama, um nur einige wenige zu nennen). Putrihs Module erinnern am stärksten an Robert Morris' Arbeit *Untitled (L-Beams)* von 1965. Doch auf Morris' Bausteine konnte man nicht physisch einwirken. Ihr Beschwören des Körpers durch Maßstab und Form resultierte in einer verweigerten Interaktion, wie es meistens bei der Minimal Art der Fall war. Putrih ist im Gegensatz dazu an offenen, nicht fest definierten Objekten interessiert, die noch nicht zwingend wissen, was sie sind, und die laut seiner eigenen Aussage entstanden sind, „um zu veranschaulichen, wie problematisch sie sind“. Seine Module sind zwischen Skulptur und Möbel angesiedelt, sie sind beides und auch wieder nichts davon und hinterfragen dabei die Unterscheidung, die wir (als Konsumenten und Nutzer) zwischen diesen beiden Objektkategorien machen.

Wie Putrih sagte, „ist die Grundidee von Modularität ein aktiver Teilnehmer“. Viele der einfachsten und besten Spiele beziehen Interaktion mit Modulen ein. Seine Installation wird zu einem Spiel, das zu spielen und für das Regeln zu erfinden der Besucher eingeladen ist. Sein Beharren auf dem Zusammenhang zwischen Modularität und Interaktion erinnert an einen anderen Künstler der Minimal Art, nämlich Carl Andre. „Meine Vorstellung von einer Skulptur ist eine Straße“, mit diesem berühmten Ausspruch verwarf Andre jegliche feststehende visuelle Wahrnehmung oder Erkenntnismöglichkeit durch optische Darstellung. Vor allem muss Kunst haptisch sein; sie muss innerhalb einer verkörperten, physischen Begegnung existieren oder überhaupt nicht. Eine solche Erfahrung im Sinne der Kunst zu bevorzugen, stellt nicht nur die Vorrangstellung des Sehens in Abrede, sondern zweifelt auch die Auffassung an, dass das Kunstwerk als eine Idee, außerhalb der physischen Begegnung, existieren kann. Putrih ist an diesem Spannungsverhältnis interessiert. Kann ein Werk sowohl konzeptuell als auch haptisch sein? Können diese verschiedenen Modi zu verschiedenen Erkenntnisformen innerhalb des gleichen Werks führen?

Ging der Besucher in die obere Etage der Putrih-Ausstellung im Museum Haus Konstruktiv, dann betrat er eine Umgebung, die hell mit Kunstlicht ausgeleuchtet war. Diese konventionellere Museumspräsentation zeigte, nachdem man in die Dunkelheit der Eingangshalle eingetaucht war, Nachbilder der Projektionen in der unteren Etage in Form von Drucken. Die flüchtige Erfahrung von projiziertem Licht war nun auf Papier fixiert, greifbar und dauerhaft gemacht. Dieses Spiel zwischen flüchtigen und bleibenden Objekten füllt Putrihs Kunst mit Leben. Kann oder soll das Objekt dauerhaften Bestand haben? Worin liegt der Wert der Beständigkeit? Die Vorstellung von Kunstwerken als ewige, dauerhafte physische Objekte ist in vielerlei Hinsicht problematisch, nicht zuletzt in Bezug auf die Kommodifizierung und den Kunstmarkt in einem Augenblick fiebriger Spekulation. Der große Wert einer Installation ist ihre zeitliche Befristung, ihre vorübergehende Bindung an die Gegenwart. Putrih interpretiert Dauerhaftigkeit nicht als feste Gegebenheit. Instabilität, Fragilität, Unsicherheit sind die tonangebenden Werte – Kunstwerke als Angebote und nicht als Monumente, oder das Monument begrifflich neu gefasst als etwas Momentanes.

Die Folge *Macula* (2004–2014) ist ein Antimonument. Der Name verweist über die Biologie auf das Sehen: Die Makula ist ein ovaler Bereich der Netzhaut, der als Bereich des schärfsten Sehens gilt. Die Folge *Macula* beansprucht Raum wie quasiarchitektoni-

fragility, uncertainty are predominant values – artworks as proposals rather than monuments, or the monument reconceptualised as something momentary.

The *Macula* (2004–2014) series are anti-monuments. The name refers to vision by way of biology: the macula is an oval-shaped region of the retina said to be the area of keenest vision. The *Macula* claim space like quasi-architectural columns that are taller than the tallest museumgoer, while their physical presence is equally marked by fragility and delicacy. Eleven maculae were created for Museum Haus Konstruktiv, ellipses cut with careful precision, deriving from a single core of stacked, corrugated cardboard. The elliptical form of the columns repeated the distorted egg-shapes of the prints on the wall, linking all of the show's elements. The *Macula* appear fragile like eggshells, although rather than embryonic life these architectonic formations cradle negative space within them.

Visitors to the museum walk around the maculae and experience the columns' changing visual effects. They are initially, from a distance, opaque and seem possibly solid, becoming lacy and transparent as one's eyes align with the corrugated openings. Putrih repurposes a commonplace manufactured medium with a sleight-of-hand in which we at first do not recognise the material despite its familiar brown hue. The maculae are tactile even if we cannot touch them, since almost everyone has touched and handled cardboard packing boxes. This intimate, haptic knowledge of the material animates the piece: we know its texture, the limits of its structural capacity, how the lacy corrugations will collapse under the slightest pressure. The maculae are a vulnerable rejoinder to the seeming permanence of monuments and the built environment.

Putrih's sculpture and installation raise the question of its meaning and relevance at the contemporary moment. His objects and images have an uncertain status, as if to avoid staking a claim in favour of ambiguity. They are 'problematic', as the artist puts it. They set up tentative relationships, only to dismantle these connections rather than make promises for the future. These precarious utopias are embodied in a sculpture from 2010, for which the viewer was invited to create bubble membranes by dipping wires in soap solution. Such fugitive realities are not to be dismissed, Putrih's work suggests. They are all that we have.

sche Säulen, die größer sind als der größte Museumsbesucher, während ihre physische Präsenz gleichermaßen von Fragilität und Zerbrechlichkeit gekennzeichnet ist. Elf Makulae wurden für das Museum Haus Konstruktiv geschaffen, mit sorgsamer Präzision zugeschnittene Ellipsen, die alle einem einzigen Stück mehrschichtiger Wellpappe entstammten. Die elliptische Form der Säulen wiederholte die verzerrten Eiformen der Drucke an den Wänden, sodass zwischen allen Elementen der Ausstellung eine Verbindung hergestellt war. Die *Macula*-Folge erscheint fragil wie Eierschalen, obgleich diese architektonischen Gebilde eher negativen Raum in sich wiegen statt embryonales Leben.

Die Museumsbesucher gehen zwischen den Makulae spazieren und erleben die sich verändernden visuellen Effekte der Säulen. Anfangs, aus der Entfernung, sind sie opak und erscheinen vermeintlich solide, werden jedoch filigran und transparent, wenn das Auge sie mit den gewellten Öffnungen in Einklang bringt. Putrih zweckentfremdet ein alltäglich gefertigtes Hilfsmittel mit einem Trick, der uns das Material trotz seines vertrauten braunen Farbtons zunächst nicht erkennen lässt. Die Makulae sind greifbar, selbst wenn wir sie nicht berühren können, da fast jeder von uns bereits Umzugskartons berührt und transportiert hat. Diese intime, haptische Materialkenntnis verleiht dem Stück Leben: Wir kennen seine Textur, die Grenzen seiner strukturellen Kapazität und wissen, wie die filigrane Wellpappe unter dem geringsten Druck einbricht. Die Makulae sind eine verwundbare Erwiderung auf die scheinbare Beständigkeit von Monumenten und der gebauten Umwelt.

Putrihs Skulpturen und Installationen werfen die Frage nach ihrer Bedeutung und Relevanz in der Gegenwart auf. Seine Objekte und Bilder haben einen unsicheren Status, als wollten sie zugunsten einer Doppeldeutigkeit vermeiden, irgendwelche Ansprüche anzumelden. Sie sind „problematisch“, wie es der Künstler ausdrückt. Sie stellen vorläufige Verbindungen her, nur um diese wieder aufzulösen und nicht irgendwelche Versprechungen für die Zukunft machen zu müssen. Diese prekären Utopien bringt eine Skulptur aus dem Jahr 2010 zum Ausdruck, für die der Betrachter eine Haut aus Blasen schaffen sollte, indem er Drahtgebilde in eine Seifenlösung tauchte. Solch flüchtige Realitäten sind nicht zu unterschätzen, wie Putrihs Werk zu erkennen gibt. Sie sind alles, was wir haben.

