



The background of the entire page is a vibrant orange color with a marbled texture. The marbling consists of various shades of orange, from light to dark, creating a complex, organic pattern of veins and swirls. The texture appears to be that of traditional marbled paper or a similar artistic technique.

Joe Felber

Thanks

Dr. Julie Henderson
Andrea Blomen
Susanna Rüegg
Elisabeth Felber
Dr. Peter Studer
Andrew Smart
Arts SA staff

SUSANNA RÜEGG
GALERIE



Government of South Australia
Arts SA

arTransMatriX JOE FELBER
19 Falcon Ave. MILE END SA 5031 Tel. 8354 4339 Mob. 0414 / 086 266 <http://www.artransmatrix.com/>

Kontaktraum

space of contact

Fälschung, Erfassen und Zeit des Künstlers

Die Absichten eines Künstlers zu erkennen und dabei zu wissen, ob dies für die Auseinandersetzung mit Kunstwerken überhaupt von Belang ist, ist eine Herausforderung für sich. Man könnte vielleicht auf ein Kunstwerk einfach auf einer persönlichen, gefühlsmäßigen Ebene eingehen – aus einer materiellen, instinktiven Perspektive. Ein Kunstwerk „funktioniert“ je nach Publikum in ganz unterschiedlicher Art und Weise, und zwar manchmal so, wie es vielleicht – trotz größter Bemühungen – gar nicht beabsichtigt war. Der Künstler muss jedenfalls immer in unterschiedlichem Maße

Denn das Werk mag zwar Zufall, Fluss und Intuition umfassen, aber es ist immer auch Produkt fortlaufenden Strömungen, Denkprozesse, sich entwickelnder Eigenheiten und Wiederholungen.

While the work may involve chance, flux and intuition, it is also a set of ongoing tendencies, thought processes, evolving characteristics and refrains.

Macht über sein Material abgeben, und auch über dessen Bedeutung, denn Materialien und Prozesse diktieren gewisse Bedingungen und das Publikum bringt seine (Be-)deutung mit.

Mit der Zeit entwickelt jeder Künstler durch diese interaktive Mischung ein besonderes Verständnis zu seiner Arbeitsweise. Und wenn der Betrachter diese nicht über einen gewissen Zeitraum hinweg verfolgt, sie nicht wiederholt sieht, dann erlebt er nur einen Bruchteil der Prozesse und Nuancen einer bestimmten künstlerischen Verfahrensweise. Denn das Werk mag zwar Zufall, Fluss und Intuition umfassen, aber es ist immer auch Produkt fortlaufenden Strömungen, Denkprozesse, sich entwickelnder Eigenheiten und Wiederholungen. Robert Smithson, einflußreicher Künstler und Schriftsteller in den 1960er Jahren beschreibt dies so:

[Significant] art... is not just produced through the spark of a rare, accidental encounter. This would be a dramatization that would not always ring true; that in fact risks a negation of the *time* of the art practice. Rather art, particularly as understood as a life practice, is also the result of experiments, *throws of the dice* to see what might be made.¹

The fake, the take and the time of the artist

It is a challenge to contemplate an artist's intentions and to know whether this is even relevant to the experience of encountering works of art. Perhaps then one could simply respond to a work of art from a personal, affective level: from a material and instinctual perspective. A work of art "performs" in certain ways for an audience, in ways that

might not be intended despite best efforts to the contrary. In any case, in varying degrees, artists must surrender some control over materials, and over meanings because materials and processes dictate certain terms and audiences bring meanings with them.

Over time, each artist comes to understand something particular about his practice

through this interactive *mélange*. Unless they follow over time, witnessing it repeatedly, audiences experience only a fragment of the processes and nuances of a particular artistic practice. While the work may involve chance, flux and intuition, it is also a set of ongoing tendencies, thought processes, evolving characteristics and refrains. Influential artist and writer from the 1960s, Robert Smithson writes of the time of the artist in this way.

[Significant] art... is not just produced through the spark of a rare, accidental encounter. This would be a dramatization that would not always ring true; that in fact risks a negation of the *time* of the art practice. Rather art, particularly as understood as a life practice, is also the result of experiments, *throws of the dice* to see what might be made.¹





Lineareading, 1994
Audio visual installation
Queensland Art Gallery, Brisbane



25SONGS... Audio visual installation, 1999
Art Gallery of New South Wales, Sydney



JUMPING/JERKING/FLESH, 2010
Contemporary Art Centre of South
Australia, Adelaide

Die Kunst von Joe Felber hat sich im Laufe seines Lebens und Arbeitens in Städten und wichtigen Kunstzentren Europas und Amerikas zu einem bedeutenden Verfahren entwickelt. Hier in Adelaide erkennen wir schließlich die Vorzüge dieser altehrwürdigen Arbeitsweise gepaart mit den langjährigen Anliegen des Künstlers.

Auf filmische und photographische Verfahren bezieht sich Felber mit seinen Bildern, die einst durch Druck-Reproduktionen ersetzt wurden. Diese Bildersprache wird kombiniert und somit auch reaktiviert durch Mischtechnik-Malerei und Druckgraphik. Zwar sind uns die Diskussionen über die Echtheit des photographierten Bildes als einzig wahre „Momentaufnahme“ vertraut, aber diese Arbeiten leben von der Montage zusammenhangloser Momente, als gleichwertige Fragmente, so als wollte man die Welt mit in die Gegenwart eingebetteter Vergangenheit zu neuem Leben erwecken.

Im neunzehnten Jahrhundert, als Film und Photographie aufkamen, waren Betrachtungsgeräte weit verbreitet; viele benötigten einen privaten Raum, die “private chamber”... for an enclosed and privatized subject’.² Mit dem Flair einer Jahrmarkts- oder Ausstellungs-“Attraktion” wurden solche Einrichtungen wie die „Ägyptische Halle“ in Piccadilly, London fast kontinuierlich ab etwa 1812 betrieben, um solche Geräte zur Schau zu stellen.³

Der französische Kritiker Roland Barthes prägte den Begriff „Realitätseffekt“ für den seinerzeit aufkommenden Trend zu dokumentarischen, „realistischen“ Romanen, Tagebüchern, Nachrichtenmeldungen, Museumssammlungen und die verschiedenen Techniken der Zurschaustellung „whose allure was simply their relative efficacy at providing an illusory reproduction or simulation of the real...“.⁴

The art of Joe Felber has developed as a significant practice over a lifetime spent living and working in cities and major art centres in Europe and America. Here in Adelaide we see the benefits of this time – honored practice layered with the artist’s longstanding concerns.

Referencing film and photographic processes, Felber deploys his photo imagery once removed through print media reproductions. This imagery is combined and hence reactivated through mixed media painting and printmaking. While we are mostly accustomed to the discussion about the veracity of the photographic image, as the true stilled moment, this work instead montages disjunctive moments, as fragments of equal importance as if to reanimate the world with the past re-layered into the present.

Looking back to the nineteenth century when film and photographs emerge, all kinds of viewing devices were in evidence many of which required a “private chamber”... for an enclosed and privatized subject’.² Sustaining the tenor of the carnival or fairground “attraction”, sites such as the Egyptian Hall in Piccadilly, London functioned continuously from circa 1812 onwards to house such devices.³

French critic Roland Barthes termed “the reality effect”, the tendency emerging at this time toward documentary, the “realistic” novel, the diary, news items, museum collections and the various techniques of display ‘whose allure was simply their relative efficacy at providing an illusory reproduction or simulation of the real...’.⁴



25SONGS...Audio visual installation, 2001
Anne & Gordon Samstag Museum of Art, Adelaide



Concept 3 - 4 - 7, Australian Perspectives, 1989
Art Gallery of New South Wales, Sydney



25SONGS...Audio visual installation, 1999
Melbourne International Festival, Australian Centre
of Contemporary Art, Melbourne

Among other devices in use, the panorama was also a popular way in which to simulate important real events. Panoramas were painted in major European cities throughout the entire nineteenth century.⁵ The panorama experience positioned the audience on a circular viewing platform surrounded on all sides by a painterly impression of a continuous narrative sequence. The Bourbaki Panorama was painted by Edouard Castres in 1881 and was ten metres high and one hundred and twelve metres in circumference. The painting depicts an episode from the Franco/ Prussian War (1870 –1871) in which French soldiers surrendered to the Swiss whilst in retreat from the German army. A circular building houses this restored panorama, making it a contemporary tourist attraction in Lucerne Switzerland, which is, incidentally, Felber's birthplace.

Although the panorama immerses the audience, it also integrates a dark and therefore spatially ambiguous area between the viewing platform and the painting itself. Felber's work co-opts such visual lacunae either in the darkened spaces of his film/video installations or in his selection of disjunctive imagery. The viewing experience is therefore partial or involves only 'glimpses of an ever-elusive whole'.⁶ Thus Felber's practice functions as exemplary counterpoint to the panorama's continuous perspective or reality effect, exposing as fake the simulation of a totalising view. Jonathan Crary summarises the panorama's effects.

Neben anderen gebräuchlichen Mitteln war auch das Panorama eine beliebte Methode wichtige, reale Ereignisse zu simulieren. Panoramen wurden in den europäischen Großstädten über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg gemalt.⁵ Um diese Panoramen erleben zu können, stellte man den Betrachter auf eine runde Aussichtsplattform, die auf allen Seiten von der gemalten Impression einer kontinuierlichen narrativen Sequenz umgeben war. Das von Edouard Castres 1881 gemalte Bourbaki-Panorama ist zehn Meter hoch und misst einhundertundzwölf Meter im Umfang. Das Gemälde stellt eine Begebenheit aus dem Deutsch-Französischen Krieg dar (1870-1871), bei der sich französische Soldaten auf der Flucht vor dem deutschen Heer den Schweizern ergeben. Ein rundes Gebäude beherbergt dieses restaurierte Panorama, das heute zu den Touristenattraktionen im schweizerischen Luzern gehört, der Stadt, in der Felber zufällig geboren wurde.

Obwohl das Panorama das Publikum in das Bild eintauchen lässt, bezieht es auch einen dunklen und deshalb räumlich undefinierten Raum zwischen der Sichtplattform und dem Gemälde selbst mit ein. Felber's Arbeiten überbrücken solch optische Lücken entweder in den abgedunkelten Räumen seiner Film- und Videoinstallationen oder in der Wahl der disjunktiven Bilder.

Das Seh-Erlebnis ist deshalb entweder partiell oder umfasst lediglich „flüchtige Blicke eines nie fassbaren Ganzen“. ⁶ Felber's Werke funktionieren wie ein beispielhafter Kontrapunkt zur kontinuierlichen Perspektive des Panoramas beziehungsweise zum Realitätseffekt und enttarnen damit die Simulation einer totalisierenden Ansicht als Täuschung. Jonathan Crary sagt zusammenfassend über Panoramaeffekte:



Concept 3 - 4 - 7 - 9, 1989
Garry Anderson Gallery, Sydney



Concept III - IV - VII - IX - XII, 1991
Galerie Janine Mautsch, Cologne



Concept III - IV - VII - IX - XII, 1991
Galerie Janine Mautsch, Cologne

„Panorama painting... with both its cancellation of the vanishing point... and the reciprocal loss of a localizable point of view, heightened the disparity between a subjective visual field and the possibility of a conceptual and perceptual grasp of an external reality. It simulated a totality that was necessarily beyond the human subject. In one sense it became a degraded simulation of the sublime, available to anyone for the price of a ticket; but, at the same time, perception was transformed into the accumulation of information, of details, of visual fact that finally resisted synthesis into perceptual knowledge.⁷

In seinen Arbeiten für *Full Spectrum*, funktioniert Felber's *Reflex-orama* (2011) wie ein Fries mit aneinandergereihten Bildern, der den Betrachter einlädt, ganz nah daran entlang zu gehen, um jedes Detail in sich aufzusaugen. Obwohl man hier eine narrative Sequenz vermuten würde, ist das Werk in Inhalt wie Stil zusammenhanglos und schafft „an image-fabric, forming the horizon of perception“, um es mit den Worten der Kuratorin und Schriftstellerin Naomi Cass auszudrücken.⁸ In diesem Fries nimmt Felber auch die Rasterpunkte der Druckgraphik auf, um das flüssige Lesen der einzelnen Bilder oder die Konstruktion einer Abfolge zu unterminieren.⁹ Zugeeignete und fragmentierte Bilderwelten von Menschenmassen, Architektur und Landschaft grenzen als räumliche und kontextbezogene Anomalien aneinander, sind aber auch zeitlich und historisch disparat. Der entstehende Effekt erinnert an kurze Gedankenmuster; ein „Gedanke-Reflex-Kamera-Blende Einblick“ oder ein Film, der das Publikum bewegt, wie der Geist es von der Erinnerung zum Moment tut, vom hier und heute zum dort und damals und zurück.

Panorama painting... with both its cancellation of the vanishing point... and the reciprocal loss of a localizable point of view, heightened the disparity between a subjective visual field and the possibility of a conceptual and perceptual grasp of an external reality. It simulated a totality that was necessarily beyond the human subject. In one sense it became a degraded simulation of the sublime, available to anyone for the price of a ticket; but, at the same time, perception was transformed into the accumulation of information, of details, of visual fact that finally resisted synthesis into perceptual knowledge.⁷

In his work for *Full Spectrum*, Felber's *Reflex-orama* (2011) functions like a frieze with images end to end inviting the audience to walk by at close range to absorb the detail. Although one may anticipate a narrative sequence, the work is disjointed in content and style '[creating] an image-fabric, forming the horizon of perception' to borrow words from curator and writer Naomi Cass.⁸ In this frieze, Felber also adopts the printmaking raster dot to further elide the smooth reading of the individual image or the construction of a sequence.⁹ Appropriated and fragmented imagery of crowds, architecture and landscape adjoin as spatial and contextual anomalies but they are also temporally and historically disparate. The effect is reminiscent of patterns of brief thought; "a mind /reflex /camera /shutter" insight, or a film that moves the audience as the mind does from memory to moment, from here and now, to there and then and back.



Concept 3 - 4 - 7 - 9, 1989
Center for Contemporary Art,
Chartwell Collection, Hamilton



Zürcher Künstler, 1986
Shed Hall, ROTE FABRIK, Zurich



LINEAREADING, 1992
Lennon Weinberg INC, New York

This temporal and spatial instability is also at work in other installations such as *Stopping Motion* (1996-2011) and *Fast Forward* (1992-2011). Both works are based on the experience of a spinning object observed in an art museum. Felber fragments close-up stop motion images and in the former work combines the image segments with words arranged in the manner of concrete poetry. The texts are excerpts from Ad Reinhardt's famous art statements *25 lines...* that read "space halved, triparted, quartered,..." and so on.¹⁰ The work is installed on a plinth perhaps in a similar way to the initial moving object. Unexpectedly, this composite documentary of the force of a spinning object appears printed on the contrastingly soft and yielding surfaces of silk fabric pieces. Both *Stopping Motion* and *Fast Forward* confound the viewer's access to the experience of motion and instead reveal the intermittent stopping moment. Here it is only the artist's say-so that attests to motion, inciting the audiences' imagination, and summoning a virtual space and time. Perhaps it is the "life movements" of the audience that are at issue here as well where the angle of parallax invites a very relative reading of things in space.

Felber fragmentiert Nahaufnahmen im Zeitraffer und kombiniert im ersten Werk die Bild-Segmente mit Worten, die im Stil konkreter Poesie arrangiert sind.

Felber fragments close-up stop motion images and in the former work combines the image segments with words arranged in the manner of concrete poetry.

Diese zeitliche und räumliche Instabilität wirkt auch in anderen Installationen wie *Stopping Motion* (1996-2011) oder *Fast Forward* (1992-2011). Beide Arbeiten basieren auf dem Betrachtungserlebnis eines sich drehenden Objektes in einem Kunstmuseum. Felber fragmentiert Nahaufnahmen im Zeitraffer und kombiniert im ersten Werk die Bild-Segmente mit Worten, die im Stil konkreter Poesie arrangiert sind. Die Texte sind Auszüge aus Ad Reinhardt's berühmten 25 Statements zur Definition von Kunst und lauten „space halved, triparted, quartered,...“ und so weiter.¹⁰ Die Installation steht auf einem Sockel, vermutlich dem ursprünglichen sich bewegenden Objekt vergleichbar. Überraschenderweise erscheint diese Komposit-Dokumentation der Kraft eines sich drehenden Objektes auf der im Gegensatz dazu weichen, nachgebenden Oberfläche von Seidenstoffbahnen aufgedruckt. Sowohl *Stopping Motion* als auch *Fast Forward* verwehren dem Betrachter den Zugang zum Bewegungs-Erlebnis und entblößen stattdessen den intermittierenden Moment des Stillstandes. Nur das Bekunden des Künstlers attestiert hier eine Bewegung, beflügelt die Phantasie des Publikums and beschwört virtuell Raum und Zeit herauf. Vielleicht geht es ja hier auch um die „Live Bewegungen“ des Publikums, bei denen der Parallaxenwinkel zu einem relativen Lesen der Dinge im Raum einlädt.



New acquisitions, 1990
Collection National Gallery of Victoria,
Melbourne



Painters painter.... 1991
Collection Queensland Art Gallery,
Brisbane



Reflexorama, 2011
Full Spectrum photographic
exhibition, Light Square, Adelaide

Einige Werke konzentrieren sich noch unmittelbarer auf dieses Konzept. *Natural History Museum 20 seconds* (2005-2011) verwandelt beispielsweise photographierte Bilder von Schlange stehenden Massen in gemalte Schlieren. Und während einige Personen auf den Bildern zu partiellen Farbspritzern werden, die im verlängerten Moment des

Some work focuses more directly on this notion. *Natural History Museum 20 seconds* (2005-2011) for example morphs photographic images of queuing crowds into painterly streaks. While some people in the images become partial dashes of colour, fluid

in the extended moment of human movement, others remain solidly contoured and resolutely still, defined by the 20 second take.

In a large-scale etching on composite metal panels, the recurring tendency to counter-pose text and image fragments draws attention to another key element of Felber's ongoing practice. Titled *Running Catching Steps for 18 Musicians* (1996-2011), it references rhythm and Minimalist music and sound composition.¹¹ Multiple images of figures move through the picture

plane emerging from a dark ground, and text and image reflect and double back on each other to produce a profoundly visual and musical "instrumentation".

Audio elements, with sampled music and sound composition have also comprised many of Felber's past installations. From the multifaceted *Lineareading* (1994) at Queensland Art Gallery to the most recent work featured in *New New* (2010), the Contemporary Art Centre of South Australia's survey of Adelaide contemporary art. The latter installation, *JUMPINJERKINFLESH* (2010) works video footage of the artist's

In einer großformatigen Radierung auf Verbund-Metallplatten lenkt der wiederkehrende Hang, Text- und Bildfragmente gegenüberzustellen, unseren Blick auf ein weiteres wichtiges Element in Felber's Schaffen.

In a large-scale etching on composite metal panels, the recurring tendency to counter-pose text and image fragments draws attention to another key element of Felber's ongoing practice.

menschlichen Bewegungsablaufes zerfließen, behalten andere ihre festen Umrisse und bleiben entschlossen unbeweglich, definiert von der 20-sekündigen Belichtung.

In einer großformatigen Radierung auf Verbund-Metallplatten lenkt der wiederkehrende Hang, Text- und Bildfragmente gegenüberzustellen, unseren Blick auf ein weiteres wichtiges Element in Felber's Schaffen. Das mit *Running Catching Steps for 18 Musicians* (1996-2011) betitelte Werk nimmt Bezug auf Rhythmus und minimalistische Musik sowie Klangkomposition.¹¹ Multiple Bilder von Personen bewegen sich über die Bildebene, tauchen aus einem dunklen Hintergrund auf, während Text und Bild sich gegenseitig reflektieren und spiegeln, um eine zutiefst visuelle und musikalische „Instrumentierung“ hervorzubringen.



Concept 3 - 4 - 7 (Christmas), 1988
 Centre for Contemporary Art,
 Chartwell Collection, Hamilton

frenetic on-the-spot movement and equally frenetic and varied sound samples against the slow ponderous rhythm of multiple swinging pendulums. The pendulums appear to spot light the darkened floor in search of potential ground. Within his simple repetitive movements, and the timing of other elements that surround him, this desperate, solitary figure seems to contract into a cycle of limited futility as the refrain of his life.

Audio-Elemente mit gesampelter Musik und Klangkompositionen haben auch in vielen vergangenen Installationen von Felber eine Rolle gespielt. Vom facettenreichen *Lineareading* (1994) in der Queensland Art Gallery bis zum jüngsten Werk bei New New (2010), der „Bestandsaufnahme“ Zeitgenössischer Kunst in Adelaide vom Contemporary Art Centre of South Australia. Die letztere der beiden Installationen, *JUMPINJERKINFLESH* (2010) setzt Videoaufnahmen, in denen der Künstler sich selbst hektisch auf einer Stelle bewegt, und ebenso hektische und vielfältige Ton-Samples dem langsamen, schwerfälligen Rhythmus mehrerer schwingender Pendel gegenüber. Die Pendel scheinen den abgedunkelten Boden auf der Suche nach möglichem Grund abzusuchen. Mit ihren einfachen, repetitiven Bewegungen und dem Timing der anderen, sie umgebenden Elemente scheint diese verzweifelte, einsame Figur in einen Kreis begrenzter Sinnlosigkeit als Refrain ihres Lebens zu geraten.

In Kontaktraum (space of contact) (2012) wird die Gemälde-Installation zum architektonischen Dialog, der die Bewegung von Felber's Publikum über eine zusammengesetzte Gemäldefläche wörtlich nimmt.

In Kontaktraum (space of contact) (2012) the painting installation becomes an architectural dialogue requiring the literal movement of Felber's audience across a composite painting surface.

In *Kontaktraum* (space of contact) (2012) the painting installation becomes an architectural dialogue requiring the literal movement of Felber's audience across a composite painting surface. In an experience of nomadicism around which meanings constellate, the reading process requires one to wander around text fragments approaching meaning under foot. These horizontal fragments are

volatile in tenor like the "noise" of anxious murmurings or disregarded protest. The work refuses neat categorization here being neither colourful floor surface nor vertical sculpture nor decorative painting and yet encompassing aspects of each of them.

The act of traversing this painted montage not only disrupts traditional value systems but may also infer an artistic debasement. Alternatively an audience performance of walking the work simply reiterates its operational processes in which the artist routinely paints and re-orientates component parts of the work orchestrating new combinations toward resolution. Like many of Felber's works therefore we find this work meaningful and moving in the extended and repeated contradictory gesture. In this case we move with him, as a refrain if we accept the challenge to move onto the surface at all.

The ongoing significance of Joe Felber's substantial and complex practice emerges in such contradictions in which disparate imagery and textual disjunction, modulations of sound and rhythm, spatial orientation and temporal proximity and distance are played out. These are the ever-roving operations of the artist over time and space and over time again differently.¹²

Dr Julie Henderson
Adelaide, South Australia
January 2012

In *Kontaktraum* (space of contact) (2012) wird die Gemälde-Installation zum architektonischen Dialog, der die Bewegung von Felber's Publikum über eine zusammengesetzte Gemäldefläche wörtlich nimmt. Der Leseprozess verlangt vom Leser, dass er sich um Textfragmente herum wandernd ihre Bedeutung unter seinen Füßen erschließt und Nomadentum erlebt, um das sich herum die Bedeutungen bilden. Diese horizontalen Fragmente sind so flüchtiger Natur wie der „Lärm“ von ängstlichem Murmeln oder bewusst überhörtem Protest. Das Werk widersetzt sich einer ordentlichen Einordnung, ist es doch weder eine farbige Bodenfläche noch eine vertikale Skulptur und erst recht kein dekoratives Gemälde und doch von allem ein wenig.

Das Überqueren dieser gemalten Montage bricht nicht nur mit traditionellen Wertesystemen, sondern kann auch künstlerische Erniedrigung nach sich ziehen. Andererseits wiederholt die Aktion des Publikums, nämlich das Begehen des Werkes, einfach nur seine betriebsbedingten Prozesse, bei denen der Künstler routinemäßig Bestandteile des Werks malt und neu ausrichtet und damit neue Kombinationen zu einer Lösung hin orchestriert. Wie viele von Felber's Werken finden wir auch dieses Werk bedeutungsvoll und bewegend in seiner erweiterten und wiederholten widersprüchlichen Gestik. In diesem Falle bewegen wir uns mit ihm, als Refrain sozusagen, wenn wir die Herausforderung annehmen, uns überhaupt erst auf die Fläche zu bewegen.

Die nachhaltige Bedeutung von Felber's umfangreichem und komplexem Schaffen wird gerade in den Widersprüchen klar, in denen disparate Bilder und textliche Zusammenhanglosigkeit, Klang- und Rhythmus-Modulationen, räumliche Orientierung und zeitliche Nähe wie Distanz gegeneinander ausgespielt werden. Dies ist das ewig rastlose Schaffen des Künstlers in Zeit und Raum und unterschiedlichen Sphären mit der Zeit.

Dr. Julie Henderson
Adelaide, Südastralien
Januar 2012
Übersetzt von Andrea Blomen



Untitled, 2011/12
Liquid light photography and enamel
on marine plywood, 39.5cm x 39.5cm

¹ Robert Smithson, *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, edited by J. Flan, (Berkley: University of California Press, 1996), 147.

² Mikhail Bakhtin in Jonathan Crary, 'Géricault, the Panorama and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century', *Grey Room*, 9, Herbst 2002, 9, einsehbar 8/09/11 www.mitpressjournals.org/toc/grey/-/9

³ Crary, ebd., 10.

⁴ Ebd., 11.

⁵ Später galt die Panorama-Malerei nicht mehr als wahrscheinliche zukünftige Kunstrichtung, obschon viele prominente Maler der Epoche dieses Kunstformat früher oder später zu bedienen gedachten.

⁶ Nicholas Zurbrugg, 'Lineareading', *Photofile* No 43, 1994, 42

⁷ Crary, ebd., 22.

⁸ Naomi Cass, Introduction to Joe Felber, *ASSUME*, Deutscher, Brunswick Street, Melbourne, Mai-Juni 1991.

¹ Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings*, edited by J. Flan, (Berkley: University of California Press, 1996), 147.

² Mikhail Bakhtin in Jonathan Crary, 'Géricault, the Panorama and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century', *Grey Room*, 9, Autumn 2002, 9, Accessed 8/09/11 www.mitpressjournals.org/toc/grey/-/9

³ Crary, *ibid*, 10.

⁴ *ibid*, 11.

⁵ Later the panorama was no longer considered the likely future direction of painting, although many prominent painters of the time expected to pursue this format at some stage.

⁶ Nicholas Zurbrugg, 'Lineareading', *photofile* 43, 1994, 42

⁷ Crary, *ibid*, 22.



Untitled, 2011/12

Wax and screen-print on paper and
aluminum, 3.5cm x 3.5cm x 53cm

⁸ Naomi Cass, Introduction to Joe Felber, *ASSUME*, Deutscher, Brunswick Street, Melbourne, May-June 1991.

⁹ Rasters have of course also formed the basis for contemporary graphic computer programs.

¹⁰ Barbara Rose, Ed. *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, (New York: Viking, 1975), 203-207.

¹¹ This is evident in the partial appropriation of Steve Reich's title *Music for 18 Musicians* (1974-1976).

¹² Bernice Murphy wrote:

The effect is therefore not of a tightly worked series or linear progression within the works...but of a kind of constellation with an open network movement of radial relations incorporating contrasting possibilities simultaneously.

Bernice Murphy, Director of the Power Museum, (currently the MCA), Sydney, unpublished essay, 1988.

⁹ Raster bilden natürlich auch die Grundlage für moderne Graphik-Rechnerprogramme.

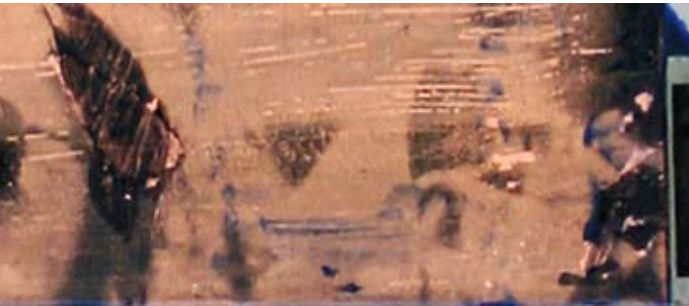
¹⁰ Barbara Rose, Ed. *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, (New York: Viking, 1975), 203-207.

¹¹ Dies wird in der teilweisen Bearbeitung von Steve Reich's Titel *Music for 18 Musicians* (1974-1976) deutlich.

¹² Bernice Murphy schrieb:

„The effect is therefore not of a tightly worked series or linear progression within the works...but of a kind of constellation with an open network movement of radial relations incorporating contrasting possibilities simultaneously.

Bernice Murphy, Direktorin des Power Museum, (derzeit MCA), Sydney, unveröffentlichter Aufsatz, 1988.



Untitled, 2011/12
Liquid light photography and copper
and wax, 30cm x 4cm x 3.5cm





Untitled, 2011/12
Liquid light photography on marine plywood
14.5 cm x 12.5 cm



Untitled, 2011/12
Wax and oil on marine plywood
40cm x 40cm



Untitled, 2011/12
Liquid light photography, wax on
marine plywood, 7.8cm x 14.2cm

Untitled, 2011/12
Liquid light photography, wax on
marine plywood 31.5cm x 21.5cm





Untitled, 2011/12
Wax and graphite on marine plywood,
34cm x 34cm



Untitled, 2011/12
Liquid light photography and enamel
on marine plywood, 40cm x 40cm



Untitled, 2011/12

Liquid light photography, wax on
marine plywood, 31.5cm x 21.5cm



Untitled, 2011/12
Liquid light photography on copper
and wax, 30cm x 4cm x 3.5cm



Untitled, 2011/12
Oil and graphite on marine plywood,
31.5cm x 21cm



Untitled, 2011/12
Liquid light photography on marine
plywood, 7.5cm x 12.5cm

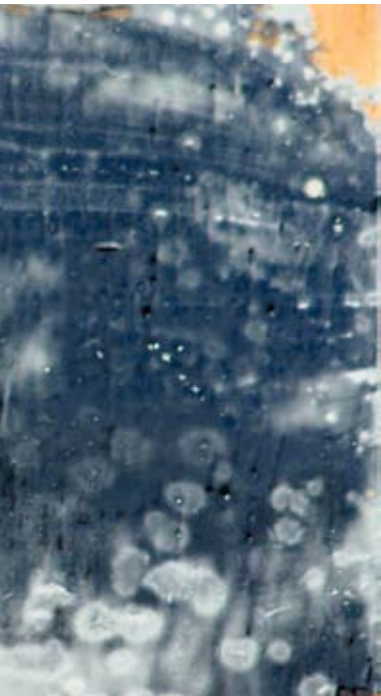


Untitled, 2011/12
Liquid light photography on marine
plywood, 7cm x 12cm

Untitled, 2011/12
Liquid light photography on marine
plywood, 7cm x 12cm



Untitled, 2011/12
Liquid light photography on marine
plywood, 8.3cm x 14cm



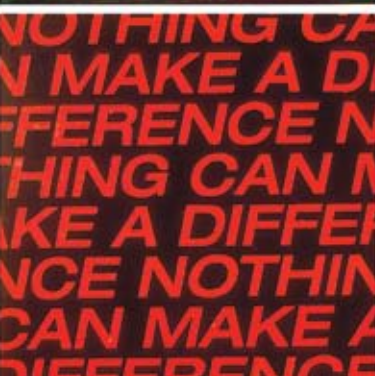
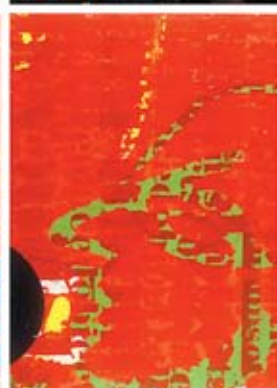
Untitled, 2011/12
Liquid light photography on marine
plywood, 8.5cm x 11.5cm

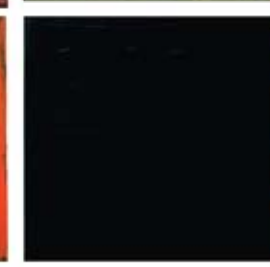
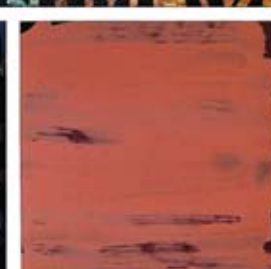
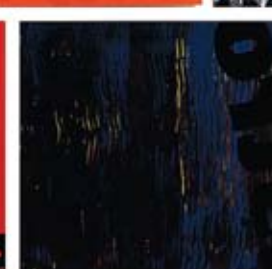
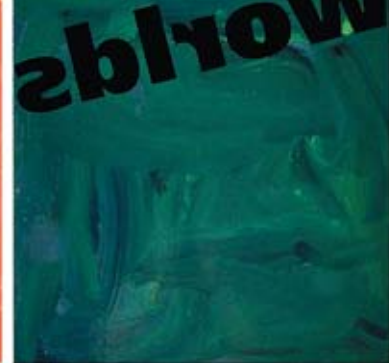


Untitled, 2011/12
Wax and oil on marine plywood
36cm x 33cm



Untitled, 2011/12
Oil on marine plywood
40cm x 28cm









Concept 3 - 4 - 7, 1985
Oxide pigment on canvas

Installation *Import - Export*, 1986–88
Found objects, glass oxide pigment on
hessian and paper, Collection Museum
of Contemporary Art, Sydney



Eye puzzle, 1986
Oxide pigment on hessian



Assume 3 + 4 = 7, 1992
Oxide pigment on Japanese paper
Deutscher Brunswick Street Gallery,
Melbourne



Detail *Assume 3 + 4 = 7*, 1992





Reflexorama, 2011

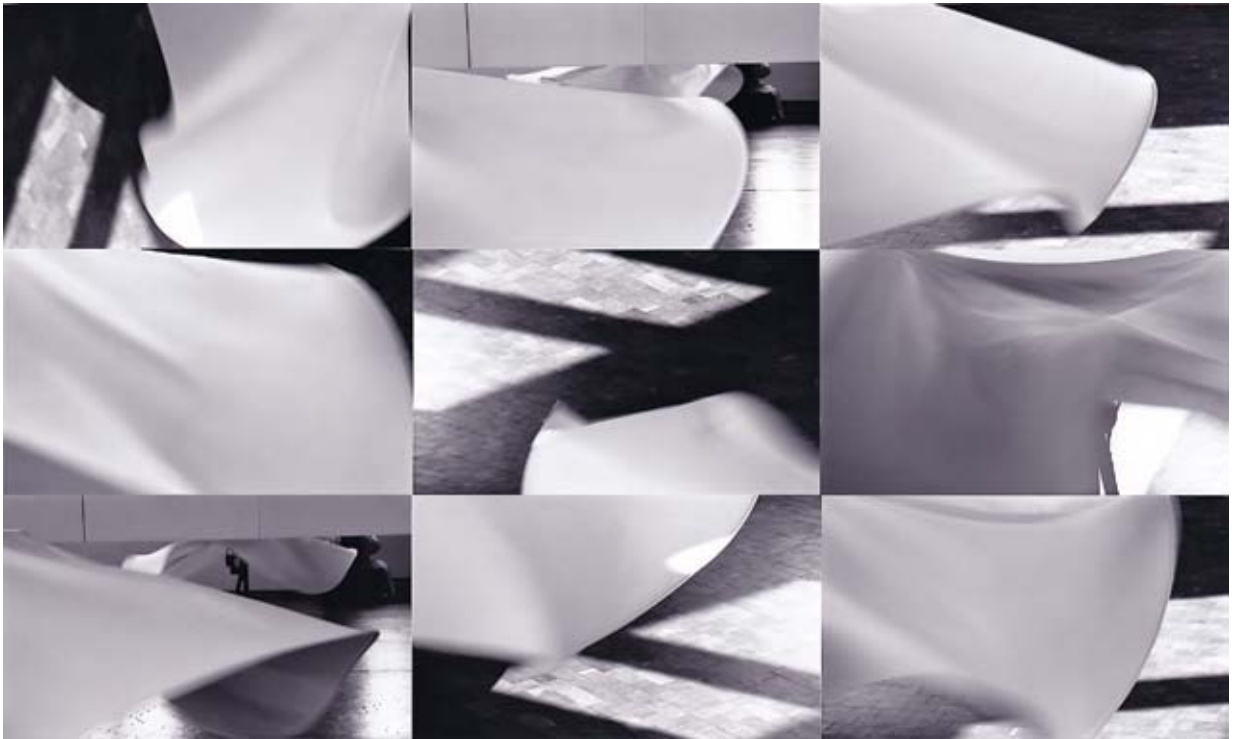
Drawing, graphite on plywood,
photographic etching and screen
printing on stainless steel, oil painting
on plywood and screen-printing,
liquid light photography and enamel
on copper, B/W photography collage,
oil and graphite on plywood, digital
photography on metallic paper
122cm x 720cm

Full Spectrum photographic exhibition,
Light Square, Adelaide





Detail *Reflexorama*, 2011
FullSpectrum photographic exhibition,
Light Square, Adelaide



Fast Forward Installation Edition 3, 1992 – 2011
Medium: digital print on metallic paper
45cm x 45cm



Natural History Museum 20 seconds Edition 3, 2005–2011
Medium: analogue photograph digital print on metallic paper
140cm x 35cm





Spiegel im Spiegel
2010–2011
Oil and graphite
on marine
plywood
245 cm x 185 cm



After the Goldrush, 2009
Exhibition curated by Lisa Harms
Joe Felber, Sasha Grbich and Lisa Harms
SASA Gallery University of South Australia, Adelaide

Detail *Eleven Blackboards*, 2007
Black ink on black MDF
54cm x 40cm





Joe Felber – Curriculum Vitae – 2012

Joe Felber was born in Sursee, Switzerland and migrated to Australia in 1980.

Education

1998–2000 Master of Art (by Research), Dept. Sculpture, RMIT, Melbourne, VIC

1967–1970 Diploma of Architectural-draftsman, Lucerne, Switzerland

Selected Solo Exhibitions (New Media Arts)

2010 *Jumpingjerkingleflesh* NEW NEW, Cacca Contemporary, Adelaide, SA

2001 *25SONGS... touring art project* in Collaboration with Julie Henderson at **Biz-Art**, Shanghai, China, and Kunstraum **Minioriten**, Art Festival *Steirischer Herbst*, Graz, Austria

2000 *25 SONGS... touring art project* in Collaboration with Elliott Gyger and Lucy Guerin at Anne & Gordon Samstag Museum of Art University of South Australia, Adelaide, SA, Australia

1999 *25 SONGS...* ACCA, Australian Center for Contemporary Art, **Int. Melbourne Festival 1999** Melbourne, VIC, Australia

1999 *Boundaries of Aesthetics*, **Singapore Art Museum**, Singapore, Collaboration with **Arts Fission Dance Company**. Created video; *Hexagram Dances*

1999 **Art Gallery of Western Australia**, Perth, WA, Australia

1999 Premiere of *25SONGS...* at Art Gallery of NSW, Project Gallery Level 2, Sydney, NSW, Australia

1994 *LINEAREADING* Audi visual installation at **Queensland Art Gallery**, Project Gallery 14, Brisbane, QL, Australia

Selected Solo Exhibitions, Paintings/Installations (Since 1985)

2012 *Kontaktraum* Galerie Susanne Ruegg, Zurich, Switzerland

2010 *Eleven Blackboards and Rêve Idèle Atlas* Art and Heritage Collection, University of Adelaide, Adelaide, Australia

2010 *Lastingworldfragments* Adelaide Festival Centre Photographie Installation

2009 **139 Gallery**, Adelaide, Australia

2007 **Harrison Gallery**, Sydney, Australia

2007 **Radical Gallery**, Zug, Switzerland

1993 **Tolarno Galleries**, Melbourne, VIC, Australia

1993 **Gallery Janine Mautsch**, Cologne, Germany

1992 **Lennon Weinberg Gallery Inc**, New York, USA

1991 **Gow Langsford Gallery**, Auckland, NZ

1991 **Garry Anderson Gallery**, Sydney, NSW Australia

1991 **Deutscher Brunswick Street**, Melbourne, VIC, Australia

1990 **Gallery Janine Mautsch**, Cologne, Germany

1989 **Gallery Klaus Werth**, Frankfurt, Germany

1989 Center for Contemporary Art, **Chartwell Collection**, Hamilton, NZ

1989 **Garry Anderson Gallery**, Sydney, NSW, Australia

1989 **Gallery Wilma Tolksdorf**, Hamburg, Germany

1987 **Gallery Janine Mautsch**, Cologne, Germany

1986 **Space for Contemporary Swiss Art**, Lucerne, Switzerland

1986 **Garry Anderson Gallery**, Sydney, NSW

1985 **Burnie Art Gallery**, Burnie, TAS

1985 **Garry Anderson Gallery**, Sydney, NSW

Selected Group Exhibitions (Since 1985)

2011–12 William Dobell Prize exhibition, **Art Gallery of NSW**, Sydney, Australia

2011 *Full Spectrum* photographic exhibition with Gregory Ackland and Will Nolan, photographic exhibition, Light Square, Adelaide, SA, Australia

2010 **NEW NEW**, Cacca Contemporary Adelaide, SA, Australia

2009 *After the Goldrush* with Lisa Harms and Sasha Grbich **SASA Gallery**, Adelaide University, Adelaide, Australia

2008 Doug Moran National Portrait Prize 2008, State Library of NSW, Sydney, Australia

2008 **Rubik**, **Charles Nodrum Gallery**, Melbourne, VIC, Australia

2008 *Living Window*, Adelaide Festival 2008 Adelaide, SA, Australia

2006 *Abstraction*, **Charles Nodrum Gallery**, Melbourne, VIC, Australia

2005 **D4 Technopark** Lucerne, Switzerland

1995 **Lennon Weinberg Gallery Inc**, New York, USA

1994 **Tolarno Galleries**, Melbourne, VIC, Australia

1993 **International Graphic Triennial**, Grenchen, Switzerland

1993 **Gallery Janine Mautsch**, Cologne, Germany

1993 **Lennon Weinberg Gallery Inc**, New York, USA

1992 **Gow Langsford Gallery**, Auckland, NZ

1992 **Macquarie Gallery**, Sydney, Australia

1992 *Unfamiliar Territory* Second Adelaide Biennial of Australian Art, **South Australian Art Gallery**, Adelaide, SA, Australia

1992 **Gallery Janine Mautsch**, Cologne, Germany

1991 **Garry Anderson Gallery**, Sydney, NSW, Australia

1991 **ART FRANKFURT/91**, Janine Mautsch, Cologne, Frankfurt, Germany

1991 *Swiss Artist in Australia 1771–1991*, **Art Gallery of NSW**, Sydney touring exhibit. **Westpac Gallery**, Melbourne, VIC, **City Gallery**, Brisbane, QL, **Art Gallery of WA**, Perth, WA, **Tasmanian Art Museum**, Hobart, TAS, Australia

1990 *La arte e i l'arte* **Galleria Contemporanea**, Enrico Gariboldi, Milan, Italy

1990 *Second Australian Art Fair*, **Deutscher Brunswick Street**, Melbourne, VIC, Australia

1990 *Sinnlich*, **Gallery Janine Mautsch**, Cologne, Germany

1990 **ART 21/90**, Basel, **Gallery Janine Mautsch**, Basel, Switzerland

1989 *Central Swiss Artists*, **Kunstmuseum Luzern**, Switzerland

1989 **ART 20/89**, Basel, **Gallery Janine Mautsch**, Basel, Switzerland

1989 – *Garry Anderson Gallery at EMR*, Sydney, (Artists; Partos, Mittelman, Bamby, Felber)

1989 *Australian Perspecta 89*, **Art Gallery of NSW**, Sydney, NSW, Australia

1988 *First Australian Art Fair*, **Garry Anderson Gallery**, Melbourne, VIC, Australia

1988 **ART COLOGNE 22**, **Gallery Janine Mautsch**, Cologne, Germany

1988 – **ART 19/88**, Basel, **Gallery Janine Mautsch**, Basel, Switzerland



1988 – *AUGEN-BLICKKE*, (The Eye in the 20th Century), Stadtmuseum Cologne, Germany *touring exhibit to Villa Stuck, Munich, D, Kunsthistorisches Museum, Osnabruck, D, Gegenwartsmuseum, Utrecht, NL*

1987 ART COLOGNE 22, Gallery Janine Mautsch, Cologne, Germany

1986 Shed Hall, ROTE FABRIK, Zurich, Switzerland

1986 Artila CD'AC, Spazioarte, Mendrisio, Switzerland Benato Berno, Ascona, Switzerland

1986 Benato Berno, Ascona, Switzerland

1985 *OZ-Drawing Now*, Holdworth Contemporary Gallery, Sydney

Public Collections

MAGAZIN3, Stockholm/New York, USA

National Gallery of Victoria, Melbourne, VIC, National Gallery of Australia, Canberra, ACT, Art Gallery of NSW, Sydney, NSW,

Museum of Contemporary Art, Sydney, NSW

Queensland Art Gallery, Brisbane, QL,

Art Gallery of Western Australia, Perth, WA, Chartwell Collection, Hamilton, NZ,

Deutsche Bank, Cologne, Germany,

UBS Bank, New York, USA,

ZURICH Insurance, Zurich, Switzerland

Bank Vontobel, Zurich, Switzerland, Gothardtbank, Lugano, Switzerland, Bankverein, Basel, Switzerland

Nationalbank, Zurich, Switzerland

St. Urbahnhof, Sursee, Switzerland

Bibliography (Selected)

2011 John McDonald, William Dobell Prize exhibition, Art Gallery of NSW, Sydney

Sydney Morning Herald, December

2011 Catalogue Essay *Fullspectrum* Julie Henderson

2010 Chris Reid, Review on *NEW NEW, Realtime*, Adelaide January 2011

2010 Lisa Harms, Review on *NEW NEW, Artlink*, Adelaide December 2010

2009 Lisa Harms/Stephanie Radok, *moments of time*, *Artlink*, Adelaide March 2009

2009 *Access all areas*, Irish Museum of Modern Art Dublin, Ireland

2007 Ursula Schaeppi, SBS Radio, Sydney, Broadcast October 2009

2000 Wendy Walker, *The Advertiser*, ARTS, 6 May

2000 Stephanie Radok, *The Adelaide Review*, May 2000

1999 Victoria Lynn / Joe Felber, *Radio National* at the Art Gallery of NSW, Sydney. 31.March

1999 David Bromfield, *big weekend*, Perth, WA, Sat. 29 May

1999 Cheong Suk Wai "The Straits Times", *Museum Moves*, 24. August 99

1999 Lee Weng Choy, cover Story, *Space explorers*, *The Arts Magazine*, Singapore, August 99

1999 Andrea Stratan, 'Arts Show' ABC Television, May

1994 Nicholas Zurbrugg, *Photofile*, No 43, review, LINEAREADING, Queensland Art Gallery, Brisbane

1992 Sabine Schutz, *Art Forum*, Exhibition Review, Galerie Janine Mautsch, Cologne, 24. July

1992 Laurence Cambell, *Art in America*, Exhibition Review, Lennon Weinberg INC, New York, June 92

1992 Gudrun Liebhaber, *Kolner Stadtanzeiger*, No. 23/33, 2 February

1990 Reinhard Beut, *Die Welt*, Kunstmarkt, no.23, 27 January

1990 Ralf Kulschewskij *Kunst Cologne*, Spannung zwischen Verschiedenheiten, March 1990

1990 Bruno E. Schneider, *Kolner Rundfunk*, *Kolner Kulturleben*, 16 January 1990

1989 Gila Lorcher, *Frankfurter Rundfunk*, Malereien von Joe Felber, 27 June 1989

1989 – Christopher Allen, *The Sydney Morning Herald*, Felber contemplating the infinite, 31 march 1989

1989 – Elwyn Lynn, *The Australian*, Singular Power of Pluralism, 25 march 1989

1988 – Gila Lorcher, 'NIKE' New Art in Europe, No. 23, May/June 1988

1987 – Bronwyn Watson, *The Sydney Morning Herald*, An eye for the new geometric symbolism, 24 July

1986 – Nicklaus Oberholzer, *Vaterland*, Die Malereien von Joe Felber., no 266 , 17 Nov. 1986

1985 – Terence Maloon, *The Sydney Morning Herald*, 10 August