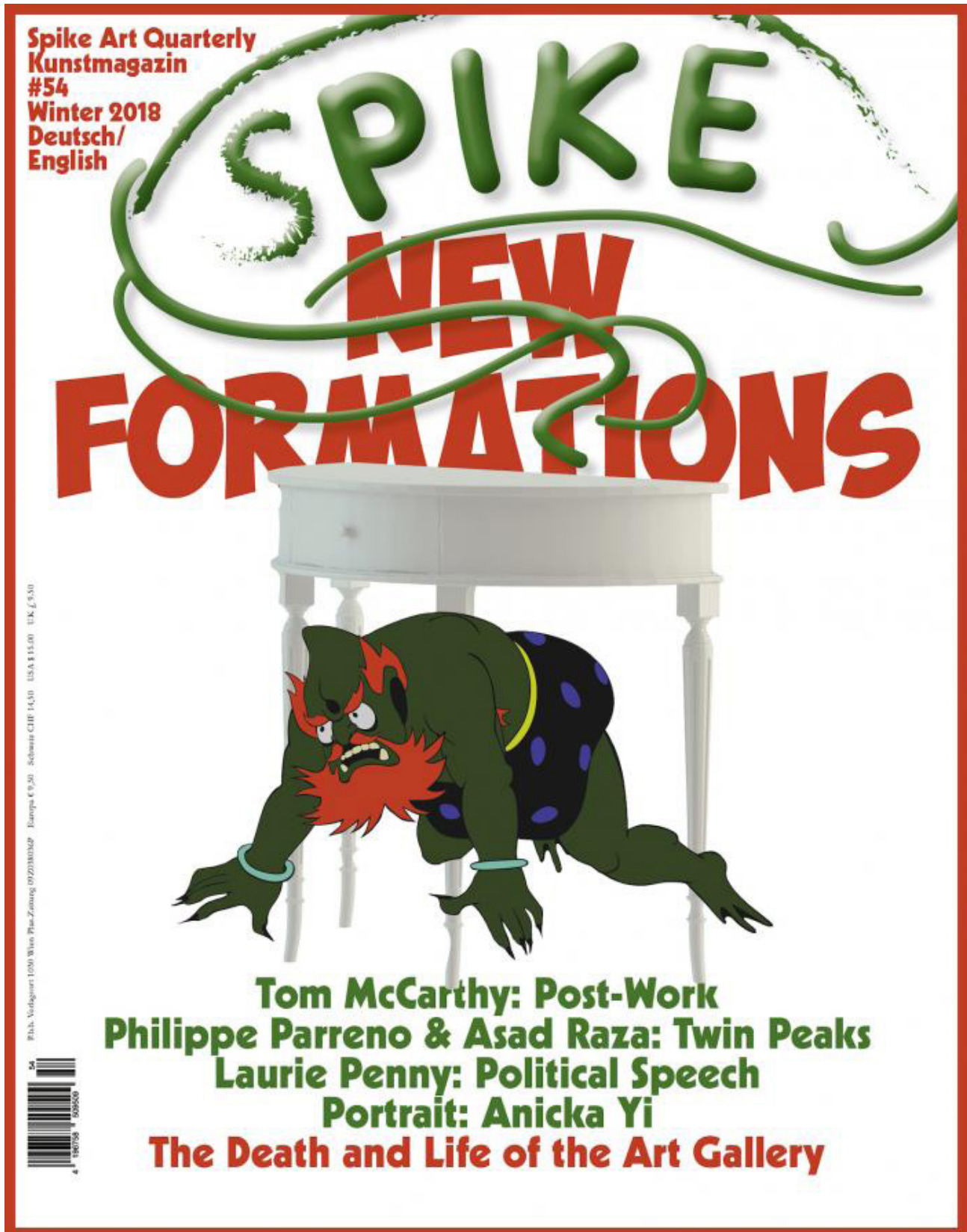


# METRO PICTURES

Stead, Chloe. "Oliver Laric," *Spike* (Winter 2018): 94-103.



# Oliver

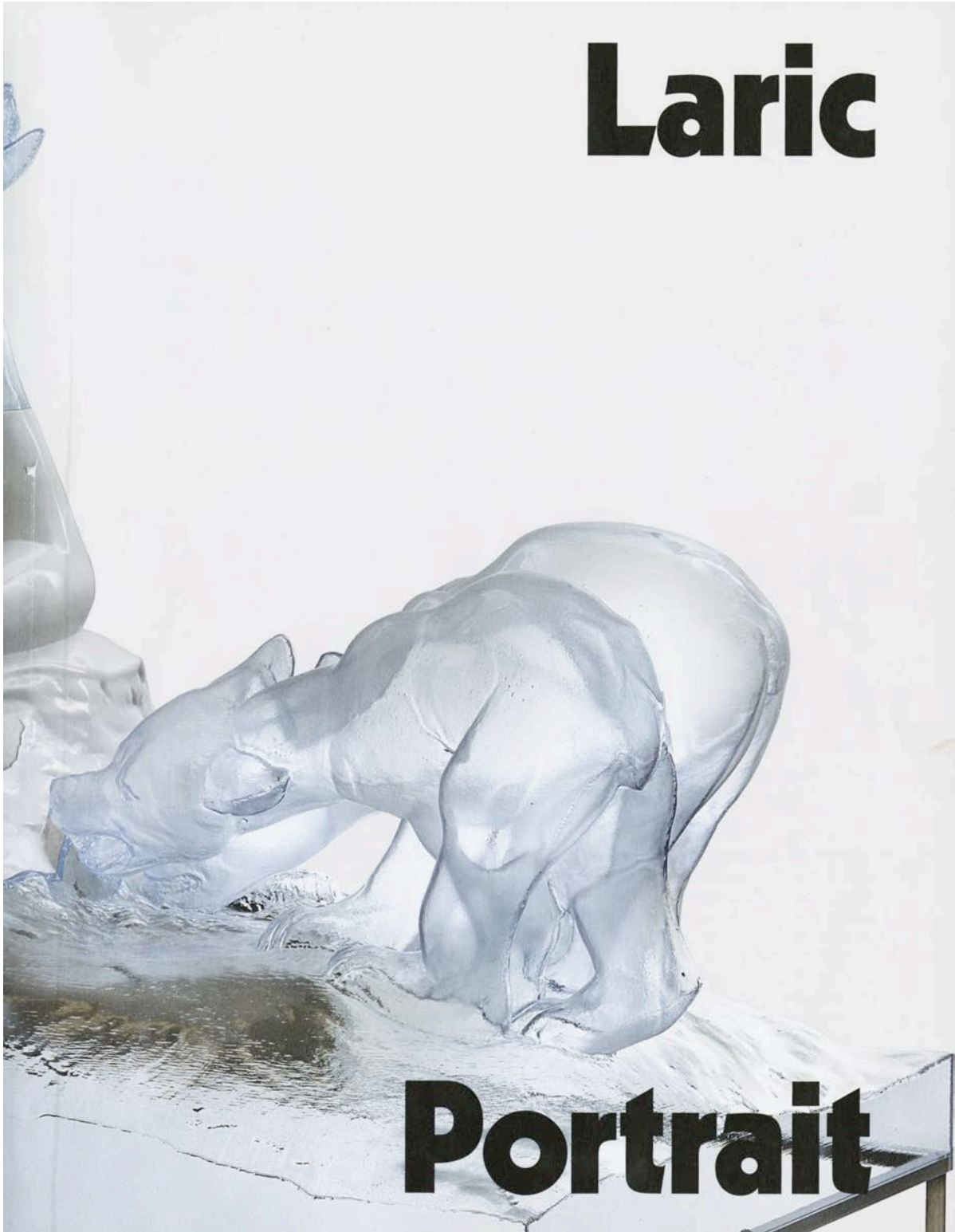


94

Pan with Bears, 2017  
Stereolithografie und selektives Lasersintern, Polyamid, poliertes Epoxid,  
TuskXC2700T, Aluminiumsockel / Stereolithography and selective  
laser sintering, polyamide, polished epoxy, TuskXC2700T,  
aluminium base, 144 x 59 x 166 cm

Alle Abbildungen / All images: Courtesy of the artist, Armin Pöschner, New York, and Tanya Lapina, Berlin

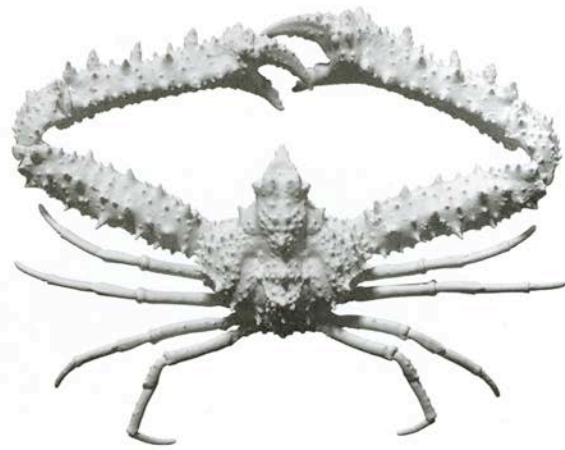
**Laric**



**Portrait**



Gezähnte Rundkrabbe / Dark Finger Reef Crab  
16,2 × 18,1 × 8,1 cm  
Gescannt mit / scanned with Artec Spider  
2.141.606 Polygone



Ellenbogenkrabbe / Elbow Crab  
17,3 × 12,5 × 4,2 cm  
Gescannt mit / scanned with Polymeric PT-M  
1.422.638 Polygone

## Die Geister des Eigentums

**VVORK war einer der ersten einflussreichen Bilderblogs der Kunstwelt. Die von Oliver Laric mit Künstlerfreunden gegründete Plattform löste 2006 noch heftige Debatten aus, ob Kunst online überhaupt richtig erfahrbar sei. Die Unterscheidung zwischen real und digital hat den in Österreich geborenen Künstler jedoch nie interessiert. Laric stellt 3D-Scans von historischen Skulpturen und Objekten zum freien Download bereit oder lässt das Fotografierverbot von Klimts Beethovenfries in der Wiener Secession aufheben. Er rüttelt am autoritären Privileg der etablierten Institutionen der Kunst. Von CHLOE STEAD**

## The ghosts of property

**VVORK was one of the first influential image blogs in the art world. Founded by Oliver Laric and a group of artist friends in 2006, it sparked heated debates about whether it was even possible to properly experience art online. But the Austrian-born artist has never been interested in the difference between digital and real. Laric makes 3D scans of historical sculptures and other objects available to download for free, and arranged for the ban on photography of Gustav Klimt's Beethoven Frieze in the Vienna Secession to be lifted temporarily. In his work, he questions the privileged authority of established art institutions. By CHLOE STEAD**

D Wenn man von Kunst im Internet spricht, sind elf Jahre eine lange Zeit. So betrachtet wirkt Oliver Larics Video „787 Cliparts“ aus dem Jahr 2006 heute etwas alt. Beim Anschauen der etwa einminütigen Animation von „787 Cliparts“, einer rasenden Abfolge von Kampfsportlern, Tennisspielern oder Rittern, wird man leicht nostalgisch. Man erinnert sich an die Zeit, als diese typischen Grafiken auf Partyeinladungen gedruckt wurden oder „Bitte draußen bleiben“-Schilder an Kinderzimmertüren bedrohlicher wirken ließen. Doch die Nostalgie verstellt die Bedeutung dieser Arbeit, die eine entscheidende Komponente der heutigen Meme-Kultur vorweggenommen hat: der Hang, uns über gefundene Bilder auszudrücken.

Ein anderer wichtiger Aspekt dieser frühen Arbeit ist ihre Verbreitungsweise. Der Künstler zeigte „787 Cliparts“ nicht im üblichen Ausstellungsrahmen, sondern postete sie auf seiner Webseite, wo sie schnell viral wurde. Das kommentierte er später so: „Ich war sehr stolz, als es ein Video von mir auf die erste Seite von YouTube geschafft hat und eine Million Menschen es sahen. Das ist genauso real wie eine Museumsausstellung.“

E When it comes to art made on or for the Internet, eleven years is a long time. Oliver Laric's video *787 Cliparts* (2006) – comprised, as the title suggests, of a sequence of 787 examples of clipart – seems quaint now. Watching the animation speed through a range of stock characters (martial artist, tennis player, knight) in just over a minute, it's easy to feel nostalgic for a time when it was the height of sophistication to use graphics like these to illustrate party invites or add menace to keep out signs on pre-teen bedroom doors. But such feelings of nostalgia mask the significance of a work like this one, which appears to anticipate our readiness to express ourselves through found images – a key component to meme culture.

Another important feature of this

Das Fehlen der Unterscheidung zwischen „digital“ und „real“ ist wesentlich für Larics künstlerische Arbeit. Sie war auch der Motor hinter VVORK, eines kuratorischen Internet-Projekts, das er gemeinsam mit Studien-

kollegen der Universität für angewandte Kunst in Wien – Aleksandra Domanović, Christoph Priglinger und Georg Schnitzer – von 2006 bis 2012 betrieb. Zu einer Zeit, als es fast nur Text-Blogs gab (Tumblr startete erst 2007), zeigte VVORK ausschließlich Bilder von Kunstwerken mit kurzen Bildunterschriften. VVORK war als stetig wachsende Ausstellung aus einem „Feed“ von Bildern (und hin und wieder Videos) konzipiert. Durchsuchen konnte man diesen nach Tags, die ähnliche Bilder miteinander verbanden. In ihrer besten Zeit hatte die Webseite mehr als zwanzigtausend Besucher am Tag. Ihre Popularität löste heftige Debatten in der Kunstwelt aus, ob man Kunst online überhaupt richtig erfahren könne. Die Diskussionen rund um das „primäre“ und „sekundäre“ Erleben von Kunst haben sich seit dem Auftauchen von Bilder-Blogs wie Contemporary Art Daily, ganz zu schweigen von Instagram, größtenteils erledigt, doch VVORK betrat damals

Sleeping Boy, 2016  
*Stereolithografie und selektives Lasersintern, Polyamid, poliertes Epoxid, TuskeXC2700T / Stereolithography and selective laser sintering, polyamide, polished epoxy, TuskeXC2700T, aluminium base, 55 × 112 × 102 cm*



early work was its mode of distribution. Rather than showing *787 Cliparts* in a traditional exhibition setting, Laric posted the video to his website, where it quickly went viral. He has since said of the experience: “I think my proudest moment is having a video on the first page of YouTube and having a million people see it. That’s just as real as showing it in a museum.”

This lack of distinction between “digital” and “real” is integral to Laric’s practice, and it was also the drive behind VVORK, an online curatorial project he ran with fellow alumni of the University of Applied Arts Vienna – Aleksandra Domanović, Christoph Priglinger and Georg Schnitzer – from 2006 to 2012. At a time when blogs were still mostly text-based (Tumblr was only launched in 2007),

VVORK consisted purely of images of artworks with minimal captions. VVORK was thought of as a continually expanding exhibition organised as a continuous “feed” of images (and occasionally videos), or searchable through tags that linked similar works together. At its peak the website had over twenty thousand daily visitors, and its popularity kicked off heated debates in the art world about the validity of experiencing art online. While arguments about “primary” and “secondary” experiences of art are now largely null and void, thanks to the ubiquity of art blogs such as Contemporary Art Daily, not to mention Instagram, VVORK was, at the time, in uncharted territory.

The critic Michael Connor, now artistic director of Rhizome, wrote of

D Neuland. Michael Connor, Kritiker und heute künstlerischer Leiter von Rhizome, schrieb darüber: „Das Projekt macht sich nicht für die Einzigartigkeit von Künstlern, sondern für ihre Vernetzung stark.“ Auch noch im Rückblick ist VVORK ein radikales Konzept, weil es die üblichen Hierarchien der Verbreitung und Rezeption zeitgenössischer Kunst zerstörte. Man musste nicht mehr Kritiker sein oder die Möglichkeit haben, durch die Welt zu jetten, um die neusten Künstler und Trends zu entdecken. Man musste nur scrollen.

Aus Interviews mit den jungen Gründern von VVORK erfährt man, dass es anfangs auch zum Nervenkitzel gehörte, Bilder jedem zugänglich zu machen ohne um Erlaubnis zu fragen. Diese Laissez-faire-Haltung gegenüber intellektuellem Eigentum trieb Laric 2008 mit dem Video „Touch My Body“ noch weiter. Der Titel stammt von einem populären, wenn auch etwas lächerlichen Song von Mariah Carey. Laric schickte das Musikvideo an eine indische Firma, die darauf spezialisiert ist, Objekte auf Fotos zu isolieren, und produzierte dann eine Greenscreen-Version des Originals. Er stellte sie auf YouTube, wo sie allerdings bald auf Intervention von Carey's Plattenfirma

*The Hunter and His Dog, 2016  
Polyurethan, Pigmente, dreiteilig;  
Stahlgestell / Polyurethane, pigments,  
in three parts; steel stand,  
jedes / each 90 x 66 x 6 cm*



entfernt wurde. Doch bis dahin waren schon eine ganze Reihe von Fan-Versionen davon entstanden: Carey tanzt in Dessous über einer Werbung für Backhähnchen, um nur eine zu erwähnen.

Laric's Open-Access-Version von „Touch My Body“ macht sich eine zentrale Kritik an der Post-Internet-Kunst zu eigen, nämlich dass unmöglich auseinanderzuhalten sei, was Künstler und was andere Internetnutzer kreieren. Cory Arcangel sagt treffend: „Alles, was da draußen gemacht wird, ist wahrscheinlich besser als das, was ich mache ... , ich nenne es das ‚Finnische-Vierzehnjährige-Teenager-Syndrom‘“. Laric geht dieses Thema direkt an und lässt Prosumenten selbst kreativ werden, um ihre Werke dann in die konzeptuelle Logik seiner eigenen Arbeit einzubinden. Auf seiner Webseite stehen die Fanvideos einträchtig neben dem Greenscreen-Video, das jetzt nur noch eine Version von vielen ist.

„Die Tatsache, dass ein Bootleg sich ohne Einschränkungen fortentwickeln kann, macht es überlebensfähiger“, erklärt der Erzähler in der ersten Fassung von Laric's Videoessay „Versions“ (2009). Diese Arbeit gibt der Beschäftigung des Künstlers mit

E the project: “Instead of arguing for artists’ uniqueness, it argued for their interconnectedness.” And even in hindsight the VVORK model appears to be a radical proposition, given how it imagined a level playing field when it came to the distribution and reception of contemporary art. It wasn't necessary to be a critic or to have an income level that permitted frequent international travel in order to know about new artists and identify emerging trends: all you had to do was scroll.

It's clear from interviews with its young co-founders that thrusting images into the public domain without asking for permission first was part of the thrill. This laissez-faire attitude to intellectual property was further touted by Laric in his 2008 video *Touch My Body*, named after

the catchy but preposterous song of the same name by Mariah Carey. Laric sent Carey's music video to a company in India specialised in isolating objects in photographs and then created a green-screen version of the original. He posted it to YouTube, who soon took it down in response to requests from the singer's record label, but not before it had spawned a number of fan versions: Carey dancing in lingerie over the top of a fried chicken commercial, to name but one notable example.

Laric's open-access version of “Touch My Body” internalises a key criticism of post-internet art, namely that it's impossible to separate what artists are doing with what regular Internet users are doing. If, as Cory Arcangel summarised, “All this stuff

out there made by all these people is probably better than the stuff I'm making (...) I call it the fourteen-year-old Finnish-kid syndrome,” Laric engages directly with this problem by eliciting the creative response of prosumers and claiming it within the conceptual logic of his own work. On his website these fan videos sit comfortably alongside the green-screen video, now just one version among many.

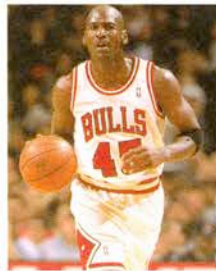
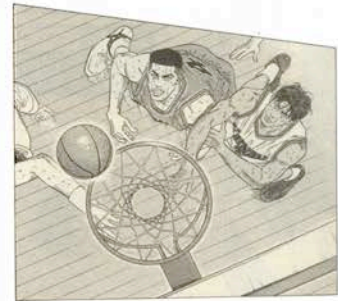
“The bootleg's unrestricted potential to develop makes it a more viable entity,” declares the narrator in the first 2009 iteration of Laric's video essay *Versions*, a work that adds theoretical heft to his longstanding interest in unauthorised copies and remixes. It takes as its starting point a meme based on an inexpertly photo-shopped image published by the



Photo: Andrea Rossello, Courtesy the artist and Tanya Leighton, Berlin

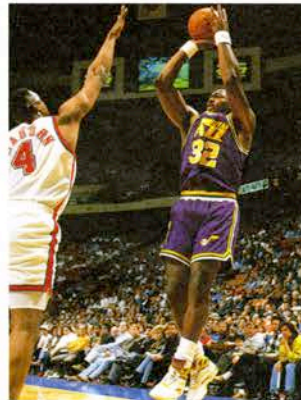
*Ausstellungsansicht / Exhibition view*  
*"Panoramafreiheit", Schinkel Pavillon, Berlin 2017*

**Wenn das Original so etwas wie eine Partitur ist, könnte der Scan seine Notation sein.**



E Iranian Revolutionary Guard – showing four missiles where there were actually three – and goes on to explore the malleability and multiplication of images in fields from religion to pornography. It ends with a quotation from the writer and musician Momus: “Every lie creates a parallel world, the world in which it is true.” Moreover, Laric has repeatedly re-edited *Versions*, leaving it in a constant “beta state”, as he calls it, building the idea that images are unfixed into the structure of the work itself.

In 2012, Laric turned his attention to 3D scanning historical artworks and other objects with the aim of making them publicly accessible without copyright restrictions. On the website [three-scans.com](http://three-scans.com) there are now almost a hundred of these





D unautorisierten Kopien und Remixen theoretisches Gewicht. Ausgangspunkt ist ein Meme eines amateurhaft mit Photoshop bearbeiteten Bildes, das von der iranischen Revolutionsgarde veröffentlicht wurde, und auf dem vier Raketen zu sehen sind, wo in Wirklichkeit nur drei waren. Das Video untersucht die Elastizität und Multiplikation von Bildern aus den Feldern Religion bis Pornografie und endet mit einem Zitat des Autors und Musikers Momus: „Jede Lüge schafft eine parallele Welt; die Welt in der sie wahr ist.“ Darüber hinaus hat Laric „Versions“ immer wieder neu bearbeitet, sie in einem konstanten „Beta-Zustand“ (Laric) belassen. Die Idee, dass Bilder unabgeschlossen sind, wurde Bestandteil des Werks selbst.

2012 begann Laric historische Skulpturen und andere Objekte in 3D zu scannen, die er ohne Urheberrechtsbeschränkung frei zur Verfügung stellt: Auf seiner Webseite [threedscans.com](http://threedscans.com) kann man fast hundert solcher Scans gratis herunterladen, benutzen und unbegrenzt viele neue Versionen produzieren. Auch Laric selbst verwendet diese Scans zur Produktion von Skulpturen. Die bekannteste davon ist wohl John Gibsons „Der Jäger und sein Hund“ (1838), die er für eine Ausstellung bei Tanya Leighton 2015 als Triptychon in vielfarbigem Polyurethan ausdrückte. Im Laufe der Jahre hat Laric immer wieder solche Skulpturen als Unikate im Kunstkontext gezeigt (und verkauft) und gleichzeitig ihre Leben als Scans in der Public Domain verfolgt. Lustigerweise fand eine Variante der Gibson-Skulptur ihren Weg ins Bühnenbild des italienischen Beitrags zum Eurovision-Songcontest 2015. Dank Larics Webseite haben an diesem Abend also fast zweihundert Millionen Menschen „Der Jäger und seinen Hund“

gesehen, viel mehr, als im Kunstkontext je möglich wäre. Der Ökonomie der Verknappung, die die Kunstwelt wie auch manche von Larics Skulpturen kennzeichnet, stehen technische Möglichkeiten außerhalb dieser Sphäre gegenüber: fotografieren, kopieren, neu gestalten und wieder verwenden. Da die 3D-Scans für diese Arbeiten online verfügbar sind, können sie sich theoretisch endlos vermehren. Wenn, wie es in einer der Versionen von „Versions“ heißt, das Original so etwas wie eine Partitur ist, könnte der Scan so etwas wie eine Notation sein.

Museen haben mit dem Künstler bei diesen Scans oft (aber nicht immer) zusammengearbeitet, um die Aufmerksamkeit für ihre Werke und die Interaktion mit ihren Sammlungen zu erhöhen. Für seine Ausstellung in der Wiener Secession 2016 kooperierte Laric mit dem Kunsthistorischen Museum, der Albertina und dem Institut für klassische Archäologie der Universität Wien. Doch die Beethoven-Statue (1902) des deutschen Bildhauers Max Klinger aus der Sammlung des Museums der bildenden Künste Leipzig zu scannen, wurde ihm verweigert. Zusammen mit einem Anwalt fand Laric eine Umgehungslösung, da es in deutschen Museen kein generelles Fotografierverbot gibt. Aus Fotos entstand also ein 3D-Grundmodell, mit dem er eine modifizierte Kopie von Klingers Beethoven erstellte. Für die Skulptur war es eine „Heimkehr“: Das Original wurde 1902 in der Secession in einer Ausstellung gezeigt, bei der auch Gustav Klimts Beethovenfries enthüllt wurde, der heute für die Identität der Institution zentral ist. Für die Dauer seiner Ausstellung in Wien hatte Laric das Verbot, den Fries zu fotografieren, aufheben lassen, so dass Touristen und Klimt-Fans

E scans, which can be downloaded for free and used to endlessly produce new versions. Laric creates sculptures from these scans, too; perhaps the most iconic of them is an early addition to the website, John Gibson's 1838 sculpture *The Hunter and his Dog*, which he printed in a triptych from multi-coloured resin for a 2015 exhibition at Tanya Leighton in Berlin. Throughout the years Laric has continued to show (and sell) such sculptures as unique works in an art context, while still tracking their lives as scans in the public domain. Bizarrely, a variation of the Gibson sculpture found its way onto the set of the 2015 Italian entry to the Eurovision song contest. Thanks to Laric's website, *The Hunter and his Dog* was seen that night by nearly two hundred million people,

far outpacing its potential audience in a contemporary art context. The economics of scarcity that characterises the art world – and Laric's sculptures – is thus set against what technology has enabled outside of that sphere: the freedom to photograph, copy, remake and reuse. If, as one of the versions of *Versions* maintains, the original is like a musical score, the 3D scans for these works might be understood as a form of notation that is available to all, allowing for an endless proliferation of performances, or copies.

Museums have often (but not always) welcomed these scans as a way of increasing audience engagement and interaction with the works in their collection. For his exhibition at the Secession in Vienna in 2016, Laric collaborated with the Kunsthistorisches

Museum, the Albertina and the University of Vienna's Institute for Classical Archaeology, but was denied permission to scan a 1902 statue of Beethoven by the German artist Max Klinger, which is in the collection of the Museum der bildenden Künste in Leipzig. After consulting with a lawyer, Laric found a workaround in taking photographs, which is not generally prohibited in German museums. He used these images to form a basic 3D model, from which he created a modified reproduction of Klinger's *Beethoven*. The inclusion of this sculpture at the Secession was a “homecoming” of sorts; the original had been previously shown there in 1902, as part of the same exhibition that also unveiled Gustav Klimt's Beethoven Frieze, which is now feted as

D (legal) ihre eigenen Bilder des berühmten Werks machen und verbreiten konnten.

In seiner aktuellen Ausstellung „Panoramafreiheit“ im Schinkel Pavillon in Berlin zeigt Laric neben zwei anderen Arbeiten auch eine neue Version der Beethoven-Skulptur. „Panoramafreiheit“ ist auch als „Straßenbildfreiheit“ bekannt: das in vielen Ländern gesetzlich verankerte Recht, Gebäude, Kunstwerke und Denkmäler im und vom öffentlichen Raum aus zu fotografieren und diese Bilder zu veröffentlichen. Es ist wenig überraschend, dass sich Laric für diese Einschränkung des Urheberrechts interessiert, ist sie doch wesentlicher Bestandteil des offenen und freien Austauschs von Bildern.

Larics Skulpturen sind keine Klone, sondern weichen visuell von ihren Originalen ab. Die Beethoven-Skulpturen etwa sind so groß, dass sie in mehreren Teilen gedruckt werden müssen. Für jeden Teil verwendet Laric ein anderes Material, was den Eindruck erweckt, dass diese Module endlos neu hergestellt werden können. Sie erinnern an das Paradox

von Theseus, der Frage, ob ein Ding dasselbe bleibt, wenn man nach und nach jedes einzelne seiner Teile ersetzt. Laric zeigt, dass die Bedeutung einer hundertfünfzig Jahre alten Skulptur genauso elastisch ist wie die eines Nachrichtenbilds von heute, das in wenigen Minuten mit Photoshop bearbeitet und in ein Meme verwandelt werden kann. In Laric' Welt ist jede Verwendung eine Wiederverwendung, alles kann kopiert und neu verwertet werden, ja vielleicht sogar verbessert – von jedem und allen.

*Chloe Stead lebt als Autorin in Berlin.*



Aus dem Englischen von Thomas Raab



*Still aus / from Versions, 2012*

*Unten / Below:  
Still aus / from Untitled, 2014–15  
4K-Video, Farbe, Ton /  
4K video, colour, sound, 5'55"*

E central to the identity of the institution. For the duration of the show in Vienna, Laric had the restriction on taking photographs of the frieze lifted, meaning tourists and Klimt lovers could and did (legally) take and circulate their own reproductions of this famous work.

In his current exhibition “Panoramafreiheit” at the Schinkel Pavilion in Berlin, Laric is showing a new version of the Beethoven sculpture alongside two other works. The show’s title is a reference to the concept of “freedom of panorama”: the legal right in many countries to take and publish pictures of buildings, artworks and monuments that are in, or

visible from, public spaces. It’s little surprise that Laric is interested in this copyright exemption, which, after all, contributes greatly to the open and free sharing of images.

Rather than clones, Laric’s sculptures are visually distinct from the originals. The Beethoven works, for example, are so large that they had to be printed in parts. Each section is made from a different material, creating the sense that they could be made and remade endlessly. This brings to mind Theseus’s paradox, which asks: Does an object remain the same if all of its individual components are replaced? Laric proposes that the meaning of a 150-year-old sculpture is

just as unfixed as that of a contemporary news image which can be photo-shopped and memeified in a matter of minutes. In Laric’s world, every use is a re-use, everything can be copied, remade and perhaps even improved, by anyone and everyone.



*Chloe Stead is a writer based in Berlin.*



Beethoven, 2016

*Selektives Lasersintern, Polyamid, Aluminiumsockel / Selective laser sintering, polyamide, aluminum base, 266 × 121 × 181 cm*

OLIVER LARIC: geboren 1981 in Innsbruck, Österreich, lebt in Berlin. AUSSTELLUNGEN: „Panoramafreiheit“, Schinkel Pavillon, Berlin (solo); SCAD Museum of Art, Savannah, Georgia (solo); Kunsthalle Winterthur, Schweiz (solo); The Model, Sligo, Irland (solo); Tramway, Glasgow (solo) (2017); „Untitled“, Museum of Contemporary Art Cleveland, Ohio (solo); „Photoplastik“, Secession, Wien (solo) (2016); „TF“, Kaiikai Kiki Gallery, Tokyo (solo); Center for Contemporary Art, Tel Aviv (solo); „Giving Away the Moulds Will Cause No Damage to His Majesty's Casts“, Austrian Cultural Forum London (2015). VERTRETEN VON: Tanya Leighton, Berlin; Metro Pictures, New York

OLIVER LARIC: born 1981 in Innsbruck, Austria, lives in Berlin. EXHIBITIONS: „Panoramafreiheit“, Schinkel Pavillon, Berlin (solo); SCAD Museum of Art, Savannah, Georgia (solo); Kunsthalle Winterthur, Schweiz (solo); The Model, Sligo, Ireland (solo); Tramway, Glasgow (solo) (2017); „Untitled“, Museum of Contemporary Art Cleveland, Ohio (solo); „Photoplastik“, Secession, Wien (solo) (2016); „TF“, Kaiikai Kiki Gallery, Tokyo (solo); Center for Contemporary Art, Tel Aviv (solo); „Giving Away the Moulds Will Cause No Damage to His Majesty's Casts“, Austrian Cultural Forum London (2015). REPRESENTED BY: Tanya Leighton, Berlin; Metro Pictures, New York