

KURT RYSLAVY

---

Umsonst, wie so manche "Wandaktie", quasi, habe ich dieses Bild erworben. Und zusätzlich zeigt mir Bella im Sitzen: ihr Hundsbauch so fein behaart und übersät mit den "Leberflecken". Meine beiden Töchter, mir unschätzbare Kapital, pflegen ein Ballspiel darunter; das Fenster steht offen. Und anhaltend fliegen die Dosen. Mein Blumenbild wird mir gestreift. Die Allgewalt einer Mutter, die jetzt erscheint läßt wieder die Stimmung erblühen: anstandslos werden Gefühle vertauscht. Ein Gespräch über Orgasmus verläuft ohne Akzent. \*

*Umsonst, wie so manche "Wandaktie"...., 1989, invitation card, Galerie Sophia Ungers, Köln (D)*



## INVISIBLE JOINS

A few words about the work of Kurt Ryslavy

### Introduction

Kurt Ryslavy is a poet who started painting to earn a living, a painter who started making spatial work and sculptures because he sometimes found paintings wanting in poetry, and a spatial artist who started selling wine to make ends meet. This succession of metamorphoses or masquerades provides a welcome source of images and themes for his work. It is as if the real Kurt Ryslavy is hiding behind all these layers, like the theatre director of the old days who invested in his own productions and followed the events on stage and in the auditorium from behind the ingeniously sliding coulisses. It is also possible that there is no director at all. With a little luck, he has been on holiday for years without anyone noticing, or perhaps the director performs all the various tasks himself, from tearing the tickets to moving the coulisses. There is no director any more. The director is everywhere.

Friday, March 8th 2004. I am standing in a large room in Ryslavy's house. The room looks like a living-room, but then a living-room whose various parts only have anything to do with each other from a distance, as if the space might fall apart into separate pieces at any moment. The old items of furniture don't date from the same period and don't originate from the same country. However, it all looks very neat and tidy. Apart from one glass cabinet, beside which a couple of CDs are lying on a hip-height extension of the arch that divides the space, everything looks ordered and unused.

Ryslavy has left the room to make coffee. I follow him and find a very ordinary kitchen, rather than a space which just looks like a kitchen. Not a room his customers from the wine trade normally have access to, you feel. Returning to the living-room, I look out over a large garden, which seems to be sitting out the last week of its hibernation. Gradually I begin to see minute occurrences taking place which had first escaped my notice. I spot barely visible, purple crocuses in the grass, the green and white tips at the end of the budding hydrangeas and magnolias, the red shoots of the rose bushes, the pale pink blossom of the still leafless prunus and the green leaves of the snowberry, in which a wren is suddenly hanging upside down bobbing from a twig. The image gathers momentum. Hundreds of tingling and colourful break-points show where the image is about to slide apart and become a new image. (There are, incidentally, only a few images we can project of a garden. Winter, spring or summer. The thousands of intermediate forms slip by without our noticing them.)

Ryslavy comes in with the cups of coffee and tells me that he once made a video called 'Who's afraid of gardening', in which you see him cutting the tall grass with a scythe, so that the green area of colour gradually turns into a painting with a growing expanse of yellow.

On entering the living-room I had been struck by a new painting hanging on the wall. The painting had irritated me immediately because of a number of turquoise-coloured spots that looked like over-large and poorly imitated dabs of paint. It was as if the spots were supposed to make me believe I was looking at a painting. They were imitating a painting. As I smelt the linseed oil again, I realized it was a new painting. I scrutinized the surface and there was the date: February 4th 2004. The painting was one month old. It contained a great deal of text. My previous visit dated from about six weeks earlier. I thought of a painter friend who had put me to the test several times by receiving me in a space in which small items had been rearranged. If I had been visiting that friend now, then something in this painting would have said something about me.

But no. The painting provided an account of a trip to Austria, recording hour by hour what Ryslavy had done. For example, one day at two o'clock in the afternoon he had watched Sofia Coppola's new film.

Red, roughly painted lines represented the borders of European countries. But before I had fig-

PAINTINGS, OIL ON CANVAS 1980 - 2008

*Frühe Bilder*



*Landschaft nachts*, 1982 - 1982, 40 x 85 cm  
o.T., 1982 - 1983, 80 x 60 cm  
*Selbstporträt Schuheputzen*, 1982 - 1986, 140 x 105 cm  
o.T., 1985, 46 x 35 cm

ured this out, they had given me a very strong sense of a painting, because they had unconsciously reminded me of the contours that define the various parts of a fresco. I was standing in front of a map which had become a painting. Or rather: the reproduction of a diary entry that uses the structure of a map and of a fresco to look like a painting.

### The masked house

When Ryslavy went into the wine trade to make ends meet, he realized he needed to receive his customers in a house that looked like a wine-merchant's house. To the front door he affixed a copperplate engraved with an explanatory inscription and he turned one room into a tasting-room. Later on he made the adjoining room into a living-room. That's where I am standing now.

In a corner of the room is a cut-out of a life-size, photographic portrait of the artist. Behind the portrait hangs a banner mounted in a metal frame bearing the words: *Sponsor Principal Hoofdsponsor*. The portrait and the banner adorned the entrance to a large exhibition in Brussels in 2002. When I saw it, I thought the work was meant as a joke. Among other things, it made me think of Marcel Broodthaers who agreed to pose for a photograph for an advertisement (for a brand of shirts), but only if he could pose as the director of his museum. In this photograph Ryslavy looks like a sort of director too. Only in its present environment, however, does the work take on its full significance; that is to say, when customers for his wine business are ushered into the living-room, they find this relic of his professed patronage. And yet there is something not quite right about it, because no genuine patron would decorate his living-room with billboards, however refined they may be.

"I came up with the idea of selling wine," Ryslavy explains, "after organizing a blind wine-tasting by way of a happening at the Richard Foncke Gallery. It was one of the first times I didn't show any paintings. I just hung a little sign on the wall saying 'No smoking'. A couple of months later, the Gulf War broke out, the art market collapsed and I decided to try and earn a temporary living selling wine. Five years later I started painting enlarged reproductions of my firm's invoices. Around the same time, I realized that my house, at least the rooms in which I receive my customers, had become rather artificial. Though the rooms did conform to my sense of aesthetics, they would have looked very different had I decorated and furnished them for myself."

I asked him what the difference is. "I don't know," he answers. "Somehow these rooms are not art and not a collection, but they are not personal either. They are something in-between. They don't look like the carefree space in which I would live as an artist, because I use them as rooms which have to represent something. Aesthetically they make you think of the homes of collectors who try to create an image by decorating their home in a particular sort of way. These rooms are an artefact, a product. That's why I would like to exhibit them. This is a very specific form of artistic expression, which does not manifest itself immediately because of the apparent snugness and conviviality. You only see that there is something abnormal going on here if you create a distance. I would like to show that ambiguity in an exhibition, but it is difficult to find a curator who is prepared to go along with me on this. Curators always ask themselves: is he a painter, a sculptor, a conceptual artist, a collector or a wine-merchant? They also fear a confrontation with real life."

Ryslavy has already exhibited parts of his house or aspects of his wine business. For instance, for an exhibition at the Dhondt-Dhaenens Museum, a replica was made of the monumental front door with the copperplate. The outside of the door was painted like the original, but the inside, which was originally painted with the grain of mahogany, was now painted to imitate oak. "The replica was already made of oak," the artist continues, "but I was excited by the idea of painting imitation oak on top of real oak."

At the Palais des Beaux-Arts in 1997, he made an exhibition entitled *Verkaufswerk N°18*, which consisted of a wine-tasting shop for wine experts in a space whose walls were covered with white silk paper. "I didn't like the marble, the imitation marble and the painted imitation wood," he told



*Die Waagrecht Achsiale Symmetrie*



*Fotographieren verboten*, 1987, 80 x 60 cm  
*Rapsfelder Bisamberg II*, 1986, 50 x 90 cm  
*Waagrecht-achsiale Symmetrie*, 1985, 75 x 45 cm  
*Waagrecht-achsiale Symmetrie*, 1985, 50 x 60 cm

me, "but we needed white walls to be able to examine the colour of the wine." Once the wine-tasting event was over, the transformed space was opened to the public, who could view the wine-tasting by means of a video. In its totality this exhibition was the 'Verkaufswerk' no. 18. (More about this later.)

In the centre of the living-room hangs a large green bottle with a smashed bottom. The bottle serves as a lampshade and is reminiscent of the Austrian wine bars where the same bottles, decorated with pine branches, indicate that wine can be consumed there. "250 years ago Joseph II gave the wine-growers permission to sell wine by the glass," Ryslavy explains. I realize I am listening to a story normally intended for his customers. In 1996 Ryslavy built a spatial installation in what had been the king's bedroom and which was now the ICC (International Cultural Centre). He placed several low tables on the spot where the royal bed had stood and on it he displayed newspaper advertisements for his wine business under glass, and badges from wine trade fairs. As the counterpart to an old crystal chandelier, he hung a self-made chandelier which consisted of five light-bulbs concealed inside five green wine bottles with broken bottoms.

*Künstliche Verführung/Spatial Seduction (in Teilen bereits realisiert)*

*Rauminstallation; Grösse variabel je nach Möglichkeiten 1 bis 4 Räume mit jeweils 25 bis 60 Quadratmeter*

*« ... das Atelier, das die 'facture décorative'-Bilder und die 'le monochrome avec son arrière-plan économique' - Bilder herstellt ist eine Einheit aus folgenden (regulär-funktionierenden) Räumen (Raumhöhe etwa 4 m):*

*Ein gepflegtes Marmor-Entrée hinter einer verwitterten schweren Eichentüre (polierte Schnalle, poliertes Messingschild 'DE OOSTENRIJKSE WIJN - LE VIN AUTRICHIEN', handgefertigte faux-bois Türinnen-seite – dieses Werk 'Tür' wurde als Installation bereits 1998 im Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle (Belgien) – in der Ausstellung 'Tussenin/Inbetween' gezeigt; Ektachrome verfügbar)*

*Dégustationssaal mit gepflegtem (Marmormosaik) Boden, polierten Möbeln, 'bürgerlich-liberaler' Präsentation von moderner Kunst (ein vergleichbares Environnement wurde 1997 als 'Verkaufswerk Nr. 18' im Palais des Beaux Arts, Bruxelles präsentiert; Ektachrome verfügbar)*

*Ein gepflegtes Wohnzimmer (permanent temperiert auf 20 °C) mit Lederfauteuils, (offenem Kamin), wachsgelieferter Holzboden frischen Blumen, nicht zu aufdringlicher aber gegenwärtiger Präsentation von moderner Kunst, etc. (Projekt Buchberg; Diapositiv vom Original in Brüssel verfügbar)*

*(Details aus Ausstellung 'A Lucky Man, A Lucky Artist' Richard Foncke Gallery Gent (Belgien): die regelmässige Pflege der ausgestellten Kunstsammler-Möbel ; Fotos verfügbar, Video verfügbar)*

*Ein 'schönes kleines Büro' mit alten Möbeln kombiniert mit zeitgenössischen Designer-Möbeln (... 'Michael Werner')*

*Ein kleiner Malraum, unrenoviert, stark verschmutzt »*

*« ...das 'grossbürgerliche Ambiente' von Dégustationsraum und Wohnzimmer habe ich also geschaffen sinngemäss 'als Skulptur und raumbezogene Installation' und so möchte ich, dass diese zur Ausstellung gelangt – mit der dazugehörigen (und ebenfalls zur Schau gestellten) regelmässigen Pflege mit dem entsprechenden Personal... »*

*Diese Installation stellt sich inhaltlich und ästhetisch in Gegensatz zu herkömmlichen Erwartungen an den „Künstler“. Die Räumlichkeiten, wo diese Installation zur Ausstellung gelangen sollte, müssen „wohnlich“ ausgemalt werden, sollten architektonisch (dem Original möglichst) entsprechen. Falls öffentliche Kunstinstitution, wäre es anzustreben, die gesamte Installation mit „normalen“(d.h. „kein Kunst-Charakter“) Möbelstücken von (lokalen) Kunstsammlern zu bespielen.*

*(als Installation „A Lucky Man, A Lucky Artist“ wurden bereits Kunstsammler-möbel (mittels Wandschilder deklariert als z.B. „Leihgabe aus Slg. Herman Daled“, „Leihgabe aus Slg. A&A Herbert“, etc.) innerhalb einer speziellen Werkpräsentation (Einzelausstellung in der Richard Foncke Gallery, Gent, 2000 gezeigt; dabei wurde „andeutungsweise“ auch ein mittig installierter Weihnachtsbaum präsentiert, alles in Hinblick auf eine komplettere Inszenierung des vorliegenden Projektes – Video verfügbar, Edition einer Serie von Photographien der Performance).*

*Kurt Ryslavy, Brüssel*



*Die Projektionsflächen Bilder*



*Selbstporträt Hold, 1991, 100 x 100 cm*  
*Brüsseler Natur, 1988, 190 x 85 cm*  
*Der Kommentar der Anderen, 1991, 30,5 x 30,5 cm*  
*Rätsel (Lilli mit Zig. Sch. Deco), 1991, 100 x 110 cm*

## The semblance

For an exhibition at the Richard Foncke Gallery, four well-known Belgian collectors were invited to make an object available that could be exhibited and spruced up. The objects – a plunger-type ashtray, a table, a chair with footstool and an antique music stand – were refurbished by the artist at the exhibition preview. Furthermore, the floor of the gallery was strewn with large drawings, which were enlarged copies of orders taken down over the telephone.

The objects acquired a certain aura because they were made available by the collectors with the purpose of being exhibited. I suspect they could not be too cheap, but not too expensive either. The possible motives of the collectors for taking part in this project are intriguing.

The drawings were a variation on Ryslavy's paintings, and provided information about the economic and systematic aspects of his life. Yet these drawings were not framed, but strewn over the floor and protected with a plastic sheet, so that the spectators could read them whilst walking past along winding paths, which were left free and which led to the four exhibited objects.

"I wanted to create the impression that there were thousands of them"; Ryslavy says; "the pile was in fact enormous."

Suddenly I see these drawings as a pile that has begun a downward slide, whose skin is peeled off layer by layer like an onion. Where is the inside? The oak door is given an imitation oak covering. The ashtray, the table, the music stand and the chair with footstool are cleaned and polished. The leather chairs in Ryslavy's living-room have been reupholstered.

In this living-room there is a plunger-type ashtray which looks exactly like the ashtray Herman Daled loaned for the exhibition at Richard Foncke's. "If I find the same table and the same chair with footstool, of course I'll buy them as well," he tells me.

Ryslavy's art has to do with semblance, with illusion. Nietzsche admires the Greeks because they embrace that same semblance. They are not tempted to flirt with so-called depth. The Dionysian artist creates a veil to evoke the abyss he wants to accept as necessary. He looks in the night, but keeps a firm hold of the veil. There is no face behind his mask.

Studying the large new painting closely, I suddenly saw the humour behind the blue spots, behaving like the organic parts of paintings which have grown out of the paint and the painting process. I was reminded of the dancer Stefan Dreher, who in the middle of a giant swallow dive in Pierre Droulers' choreography 'De l'air et du vent', seemed to glide backwards a couple of millimetres, as if he wasn't really jumping, but just pretending to. I also remember a wonderful documentary about Theonius Monk, in which you saw how he even managed to produce a counterpoint in a handshake.

This living-room makes the same impression on me. Everything looks possible, albeit in an unusual way, and then suddenly impossible, as if the different parts of the space have been put together in the wrong way and invisible joins indicate the different pieces of the fresco like the borders between countries. The art of disguise is the art of displacing images.

The artist tells me that in ideal circumstances he would like to exhibit different parts of his house. He is thinking of the front door, the tasting-room, the living-room and the artist's studio. Again I walk through the living-room and look at all the objects one by one. I see a chair covered with turquoise leather, the little copper wheels of its front legs lodged in glass floor protectors. I see a design lamp with a heavy foot and another consisting of an adjustable ball held in a ring bobbing at the end of a four-metre-long metal arc. The room also contains a home-made lamp with transformer, built by Ryslavy's uncle, a Bordeaux-colour, mouse-shaped radio by Philippe Starck, a stone tortoise from India, a folding table inlaid with leather, on top of which is an antique matchbox with green tipped matches (BYSTRZYCA), a bronze candlestick with two leaves that fall apart like a banana skin, a silver candlestick with a sliding top which can be used to push the remains of the candle from the holder, two cane baskets containing kindling-wood for the fireplace, two reading lights (the first with a spherical base with a strange, lush leaf motif and the second in an art deco-like style), a crate containing a work by Franz West, a carpet from Uzbekistan showing a lunar calendar and which is in



*Verlängerter Eimerhenkel 2, 1991, 160 x 120 cm  
PR vor der langen Lisa's Busen, 1991, 90 x 100 cm  
Funktionierende Muse (Mischform Grundierungsbild) erwähnt für den  
abstrakten Geschmack Mr. Mc Laughlins, 1989 - 1991, 100 x 90 cm  
Projektionsfläche Porträt, 1988, 60 x 40 cm*

fact a tapestry, two small Kurdish carpets sewn together which have served as cloths for donkeys, a box of cigars and a box of cigarettes, a wine cork marked with the word Ruster (a now obsolete Austrian appellation), and so on. The most beautiful object in the whole room, a painted earthenware plate from Madeira, is tucked away out of sight in a corner. The plate is decorated with a knife and fork, several beans, two olives, some bread and a chicken. It is a marvellous image. The chicken is as big as a walnut. The knife and fork are much too small and lie limply on the plate, following the curve of the rim. Everything in this image has been altered slightly, making it almost unrecognizable, uncanny and yet endearing in a kitsch sort of way.

The little plate interacts with the lunar calendar and with the cloths for the Kurdish donkeys. The carpets interact with a large multiple, a tablecloth stretched over a frame from the Austrian exhibition. The background is blue with silver stars; in the foreground are two enlarged invoices. On this work hangs a framed portrait of the artist, made by a female colporteur in a café.

This is what is happening in this strange room: every object serves as an image. The armchairs are not only armchairs, they are also objects designed to create a certain image for the customers. And yet it is not clear what this image is supposed to be, because all the objects contradict one another. Together they take advantage of the inaccuracy of our eye, which tends to interpret the objects' collective presence as the image of a recognizable middle-class house. This room is a copy of a restful image, a staging of a familiar environment, a whimsical provocation of our gaze.

Our reality is a veil we hang in front of chaos. Here this veil is made up of several veils sewn together. The veil is visible through the joins, just as the borders of the map give an image posing as a painting the airs of a fresco. The objects have become an image, and through that image run the fissures of our gaze.

#### *WIENER SECESSION (1993)*

##### *Akustikbezogene Rauminstallation*

*Seit der Renovierung der Secession ist die Akustik auffallend schlecht; Die Installation Ryslavys im Hauptraum waren zwei monumentale Zwischenwände, die die Akustik optimal verbesserten. Zur Eröffnung der Ausstellung Ryslavys hielt Gerhard Polt – quasi als Eröffnungsredner – einen kabarettistischen Vortrag in einem der drei neu entstandenen Teilräumen des Hauptraums. Im gesamten Hauptraum war diese Rede sehr gut zu hören; man konnte also auch in den zwei anderen neuen und leeren Räumen lustwandeln und zuhören.*

*Vier fix installierte Videokameras filmten ausschließlich das Publikum, welches sich hauptsächlich im Raum des vortragenden Kabarett-Stars aufhielt, wie es – in „Lachwellen“ – auf die Pointen des Vortrags reagierte; eine realistische Darstellung des Verstehens/Erkennens. Die so gewonnenen vier Filme waren im angrenzenden Ver-Sacrum-Raum später als Installation „Diptychon Realismus Friedrichstrasse“ zu sehen. 32 Monitore umrahmten das Fensterpaar, die einzige Tageslichtquelle des Raums; zwei hohe Fenster, fast vom Fussboden zum Plafond, die den Blick auf die Passanten des Friedrichstrassentrottoirs führen. Der Blick ins Freie wird von den synchronen Lachwellen des Polt-Publikums begleitet und stimuliert, welches offensichtlich „Verstehen“ äussert.*

#### *VERLAG TURIA & KANT*

*Zum Thema veröffentlichte der Verlag Turia & Kant Ryslavys' Buch als Dokumentation der parallel stattfindenden Ryslavys-Ausstellungen (Galerie Knoll, Antiquariat Wögenstein, TV-Kunstfilm, Literarisches Quartier Alte Schmiede) das Sach-, und Künstlerbuch. „Die Fähnrisse des menschlichen Vorstellungsvermögens als Funktion: Kunst“. Theoretische Beiträge der Autoren Herbert Schwabl (Physiker), Wolfgang Pauser (Kunsthistoriker), Georg Schöllhammer (Kunstkritiker) wurden in zwei verschiedene Spielarten des Wiener Dialekts übertragen durch H.C. Artmann und Wolfgang Weisgram.*

Die Banderolen Bilder



Einfacher Projektionsraum neben?, 1991, 101 x 163 x 5 cm  
 Deyer praktisk umuligt at fremstille et (plein air) maleri paa seks dage , 1990, 86 x 156 x 5 cm  
 Favoritner Entwurf Nr. 1, 1991, 55 x 75 x 4 cm  
 Bankerl mit fehlender Latte, 1990, 42 x 59 x 3 cm

## The comic

For an exhibition at the Wiener Secession in 1993, Ryslavý created an 'Akustikbezogene Rauminstallation'. In the newly renovated, world-famous space with its notoriously bad acoustics, a high, non-bearing wall was built, which considerably improved the acoustics. Gerhard Polt, a comic popular in German-speaking countries, was invited to introduce the exhibition at the preview. The reactions of his laughing listeners were filmed by four cameras and shown on monitors during the exhibition. "You see from the images how happy the people are to really receive something," Ryslavý tells me. "That, it seems, is extremely unusual in such a museum." The idea behind it is characteristic of this artist. By bringing a popular art form inside the walls of the museum (and at the same time enriching the museum with an architectural addition and better acoustics), he tries to show the museum in a different light. The idea of inviting the comic was a felicitous one. Nothing approaches the bewildering effect of some contemporary works of art as well as the knockabout comedy of Laurel and Hardy, Charlie Chaplin and Buster Keaton. The comic shows us the ordinary, the commonplace and makes us laugh by means of an imperceptible shift. He too stumbles. He jiggles with the conventions with which we view the world and allows us to slip into a liberating laugh.

### *Verkaufswerk Nr. 17*

*Der geparkte Lieferwagen zeigt Kunst, die nicht vom Künstler selber stammt: In seiner Serie „Verkaufswerke“ präsentiert Kurt Ryslavý stets andere Künstler, nämlich „teurere Kollegen“, in wechselnden „Behältnissen und Futteralen“. Der Künstler in der Rolle des Händlers markiert die Werke seines berühmteren Kollegen Georg Herold als Ware, und der Kleintransporter dementiert jeglichen Ortsbezug. Der Künstlerhändler Ryslavý weiß natürlich nicht, ob sein kommerzielles Gesamtkunstwerk auch auf Kundschaft stoßen wird, aber wo er parkt, ist ein Markt.*

## Verkaufswerke

In the living-room there is also the large crate containing a work of art by Franz West. Ryslavý tells me: "In the eighties Franz West sold his work at giveaway prices in Vienna. When nobody wanted to buy any more of his work, he began swapping it for that of other artists, which he then sold on at giveaway prices. My paintings sold like hot cakes, so that Franz and I often swapped work. I took good care of his works, because I was very fond of them. Later on, when I bought a house and wanted to sell a work by Franz West, I met with opposition from his galleries, which were afraid the market would slip through their fingers. All the old works had to be provided with a certificate by the so-called 'West Archive'. But this archive refused to certify numerous works from the eighties. Scores of West's Viennese friends, who helped him during difficult times, own drawings and sculptures by him which are supposedly 'fakes'..."

### *Ad Verkaufswerke aus „Verkauf der Transzendenz“, Dirk Pültau 1992.*

*Nun, Ryslavýs neuestes Werk stellt in dieser Hinsicht eine konsequente Weiterführung dar. In diesem Werk ist nämlich die gesamte Problematik vollständig in einen einfachen Akt transzendiert: den Akt der Zurverkaufstellung oder kurz: der Verkauf. Das Werk Ryslavýs besteht zur Zeit darin, daß er Werke bekannter Künstler zum Verkauf anbietet. Sein eigenes Werk besteht dabei ausschließlich im Verkauf selbst. Eine interessante Schlußfolgerung!  
Denn so bemerken wir, daß die Immanenz dieser Werke und die damit verbundene Kommunikation auf*

Die Schriftruinen Bilder



Siebbedruckte Schuberbilder



*Technik tritt hinter Darstellung zurück (Deformierung), 1992, 160 x 120 cm*  
*Verlängerter Eimerhenkel - verdreht 1, 1992, 160 x 120 cm*  
*Rätsel (Lilli mit Zigarettenpackungsgefäß), 1991, 160 x 120 cm*  
*Lilli mit Zig pack Deco II./back, 1991 - 1995, 57 x 137 x 5 cm*  
*Lilli mit Zig pack Deco II., 1991 - 1995, 57 x 137 x 5 cm*  
*Flirt XII, 1993, 106 x 162 x 5 cm*

gesellschaftlicher Ebene vollständig zusammenfallen. „Verkauf“ ist zugleich eine Form des sozialen Funktionierens - und das Werk selbst. Kunst und Kommunikation (in der Sprache des Käufers!) versöhnen sich! Und zwar vollständig! Fassen wir also noch einmal zusammen: Gab es in den früheren Werken noch eine Reibung zwischen der Vorstellung der Rezeption in dem Gemälde (in Form eines Projektionsraums) und der tatsächlichen Identifikation (erschwert durch die werk-immanente Struktur), so kann der Betrachter die Kluft jetzt in einer einfacheren Geste überwinden: er kann das Werk kaufen. Was er mit dem Werk macht (kaufen) und was das Werk ist (der Verkauf), stimmt vollständig überein. Das Werk geht ganz in den gesellschaftlichen Kreislauf ein - es ist der Kreislauf. Es besteht nur noch aus Übertragung. Hierzu eine Bemerkung. Das Kaufen ist im allgemeinen dazu geeignet, die im Dialog mit einem individuellen Werk erfahrenen Schwierigkeiten zu sublimieren. Der Konflikt mit dieser individuellen Realität löst sich im Moment des Kaufens. Der Kauf fungiert als Eklipse für die Fremdheit des einzelnen Werks. Damit wollen wir nicht sagen, daß der Käufer das gesamte Werk nicht mehr erfaßt - obwohl es in der Tat eine hervorragende Art ist zu vergessen, daß man das Werk nicht versteht. Der Kauf erfolgt eher im Sinne einer Eklipse; er deckt das Werk im Moment des Kaufes ab. Die Unsicherheit gegenüber der Komplexität des Werkes läßt sich in der Sicherheit des Kaufes auffangen, die sich wiederum in der Sicherheit des Besitzens erhält - und die eine Eklipse für die Fremdheit des Bildes darstellt. Auch wenn er/sie dies nicht versteht, sichert er/sie sich ab, indem er/sie alles hat, was es zu begreifen gibt!

Ryslavý beantwortet die Frage nach Sicherheit in seinem Werk, das Sicherheit an erste Stelle setzt beziehungsweise ausschließlich daraus besteht. Der Käufer, der Ryslavýs Werk kauft, zeigt damit, daß er das Werk vollständig (!) begriffen hat (dabei verteidigt er sich gleichzeitig gegen das Nichtbegreifen des Werks, das Ryslavý für sein Verkaufswerk benutzt, zum Beispiel das von Franz West. Das mag bereits deutlich geworden sein.) Er behauptet: ich kaufe/ich begreife. Der Moment der Inter-Subjektivität ist nämlich das Werk von Ryslavý. Ein Werk, befreit von der Sackgasse des individuellen Werks, immaterialisiert. Hyper-übertragen. Und doch Realität, denn auch dieser Kauf kann als Kunst verkauft werden die sich für Interessenten in den beigefügten Papieren, einer Rechnung, einem Behältnis usw. offenbart...

Die Kunst von Ryslavý an sich wird dadurch gesellschaftlicher Realismus. Diejenigen, die kaufen (Sie?), kaufen den gesellschaftlichen Akt des Kaufens (von Kurt Ryslavý), in einer Galerie (Richard Foncke Gallery), die den Verkauf des Verkaufs verkauft. Der Käufer verwirklicht das Werk, ohne dies im Kauf maskieren zu müssen da es nur daraus besteht. Das Werk ist bereits der Kauf, zu dem er sich entschließt, Hier ist keine Eklipse nötig. Begreifen und Kaufen sind dasselbe.

Endlich kann der Betrachter das Werk in der Rezeption vollständig verwirklichen.

Around that time Piet van Robaeyns organized an exhibition entitled *Austria Libera*. When he contacted the Austrian embassy to ask for financial support, they informed him there was an Austrian artist living in Belgium. That's how we met. During a visit to my house he noticed the sculptures by Franz West. He asked if I would like to exhibit them. I suggested showing them as *Verkaufswerke*, in other words, as objects I was offering for sale. This is how I came to show my first *Verkaufswerke* in the exhibition *Opus Operandi* in 1992. I also had a video made in which I explained the work, but everyone regarded the work as a joke. Few understood it; it was too immaterial. But Kaspar König liked it and he showed it as part of the *Skulpturprojecte* exhibition in Münster. For that exhibition I showed the sculptures in their opened crates, a touch which made the work more legible. Suddenly the visitors were able to appreciate the sale of a work of art as an artistic act.

I am fascinated by the way works can change, depending on how they are received, depending on the reaction of the spectators. I used to make paintings in which I left a spot unpainted in the middle. I called it the projection spot. Most spectators were confused by this and asked me why I hadn't finished the painting. As they seemed to think something was missing, I took to placing tracing paper over the empty spot and writing words on it. The words were taken from the back of the canvas, where I often make notes while painting. One of those strings of words was *Lobster Loch Mädchenkopf Projektionsfläche nur so als Anregung*. When later it transpired that the works came across as too messy, I wrapped the tracing paper round Plexiglas sheets which I exhibited together with the relevant painting, in the form of a diptych, in a Plexiglas box. Suddenly they were finished. You could feel they had found their vocation."



*Opake Schuberbilder*



*Schutz, Vergnügen, Anreiz, 1988 - 1992, 91 x 131 x 4 cm*  
*Drehbild Mischform, 1991 - 2003, 57 x 135 x 5 cm*  
*Schutz Vergnügen Anreiz (Projektionsfläche freigelassen), 1991 - 2003, 95 x 201 x 5 cm*  
*Hündlein, Vanitas, 1980 - 1995, 121 x 82 x 5 cm*

#### WEST IST GLEICH OST (Arbeitstitel)

Thema des Projektes ist das subjektive Kunstempfinden des Künstlers und seines persönlichen „Vis-à-vis“, des Rezipienten. Im Falle der Rezeption Franz West sehen sich derzeit viele „frühe“ Rezipienten mit der Tatsache konfrontiert, dass ein vormals gemachter Vertrag zwischen dem Künstler Franz West und einem Rezipienten („gimma wenigstens an fufzga fia des blattl, weu soo schlecht is's eh ned“) nicht mehr gültig ist. Das West-Archiv verweigert für viele authentische West-Arbeiten das Authentizitätszertifikat unter Berufung auf ein real existierendes Recht des Autors, diese Authentizität zu verweigern. Es geht im Prinzip darum, dass mit diesen „verweigerten“ Kunstwerken die Chance besteht, die ursprüngliche Herausforderung an den Rezipienten „ist das Kunst oder nicht“ neu aufzurollen. Der erratische Zusatz, der diesen unbequemen Ansatz kulinarisch macht, ist, dass der betreffende Name ein internationaler Shooting-Star aus Österreich (!) ist.

Der Ausstellungsveranstalter finanziert folgende Annonce(n) in ausgesuchten Medien (eventuell auch Kooperation mit museum in progress): sinngemäss...

Zahle Höchstpreise für nicht zertifizierte, nicht vom Westarchiv aufgenommene Arbeiten von Franz West... unter Nummer... an den Verlag. Weiters finanziert der Ausstellungsveranstalter eine „Eidesstattliche Erklärung“ von Kurt Ryslavý in der Wiener Zeitung (eventuell auch Kooperation mit museum in progress). Diese eidesstattliche Erklärung(en) schildert die Täusche zwischen den Künstlern Kurt Ryslavý und Franz West in den Jahren 1980 – 1987. In der Anlage als Beispiel: word\_dokument „Tausch-Rys/West-Gegenstand01“ Diese beiden medialen Auftritte sind integraler Bestandteil des Projektes und von entsprechender Wichtigkeit.

Dadurch, dass der Künstler Kurt Ryslavý die Autorenschaft dieser herrenlosen Kunstwerke zur Diskussion stellt, wird ein genuines Kunstempfinden postuliert, welches oft unmittelbar nach der Entstehung von Kunst vorhanden ist, aber immer von konventionellen „Hämmern“ (wie z.B. den Zwängen des Kunstmarktes, denen das Westarchiv gegenwärtig folgt) gebeugt wird. In seiner Subversivität gibt das Projekt überhaupt vor, dass die Authentizität des Werkes eine nebensächliche Rolle spielt...)

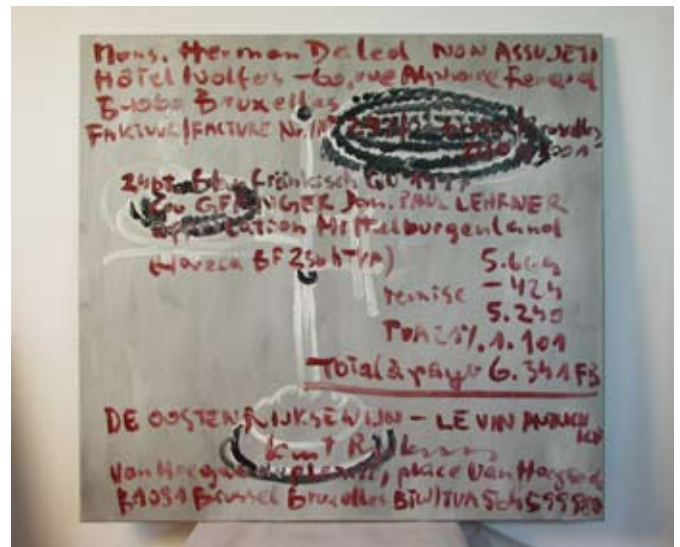
Die Ausstellungsobjekte selbst erheben apriori keinen „Kunstanspruch“ (in die Auswahl werden MuseumskuratorIn(nen) eingebunden). Die institutionelle Präsentation von „as-if-art“ von „nicht-autorisierten Artefakten mit Kunst-Charakter“ erhebt hingegen sehr wohl Kunstanspruch (Installation, Teile davon). Dies also im Sinne einer Subversion der Dominanz: „legitimation-verleihende“ Institution. Das Projekt kann als reine Medienintervention gesehen werden, oder auch als (erst zu konkretisierende) Ausstellung.

Die Kriterien für mögliche Ausstellungsobjekte sind: „alle Reaktionen auf die geschalteten Annonce(n) (siehe oben)“, oder „soll so aussehen wie Kunst“, oder „wird von (zumindest) einer spezifischen Person, die nicht der/die UrheberIn ist als Kunst bezeichnet“ (wie z.B. eine echt gemalte Kopie nach Klimt, die sich Kleinbürger gerne ins 'Jugendstilzimmer' hängen etc.), oder „wird seitens des/der Urheber/s/In dezitiert NICHT als Kunst bezeichnet“ (wie z.B. die Landschaftsaquarelle von Prinz Charles von England), oder natürlich „nie gezeigte Kunst (möglichst unbekannter) Künstler/innen“, oder „die BBC-Dokumentation über die spekulative 'Kunst'-Aktion der Gruppe KLF“ oder... So können nach Absprache der Verantwortlichen auch höchst spektakuläre Objekte als Attraktion einbezogen werden (wie z.B. Szeemanns Prunkwagen der KP-Rudolf-Ermordung aus Sarajewo, oder der nackte Jan Hoet/Eigenwerbung etc. als „Kuratorenkunst“, oder ein „überraschender“ Teil der Sammlung Leopold bei dem der spekulative Sammelaspekt (noch?) nicht aufgegangen ist). Ein detaillierteres Szenario kann erst im Wissen um die räumlichen Möglichkeiten und nach erweiterter mündlicher Absprache erfolgen.

#### West ist gleich Ost

“In much the same way, the Verkaufswerke evolved into a still unrealized exhibition project which I have called West ist gleich Ost. The point of departure is the personal, subjective perception of a work of art by the artist and the first people to see the work. That is the moment a work of art begins to exist and comes to life. If an artist is young or unknown, it is not always clear if his work is really art. Whether or not it is eventually regarded as art depends on a whole series of external factors. This makes works of art very vulnerable. What interests me is how the perception of works of art is manipulated, for example, by the art market. It raises the question of the authenticity of a work of art.

Factures décoratives



Facture décorative (Palais des Beaux-Arts, Bruxelles), 2001 - 2004, 91 x 342 x 4 cm  
 Diptychon Herold, 1988 - 2002, 375 x 165 x 5 cm  
 Triptychon Schurz/Miesberge, 1987 - 1996, 425 x 275 x 5 cm  
 Facture décorative 002, 2001, 100 x 100 cm

It can be painful for an artist to see how a work, which in principle remains unchanged, can suddenly be promoted to art, but can also lose that status again at a later date. It also seems perverse that someone like Franz West, who had a very difficult time as a young artist, can submit to the wishes of the market at a later age. I give this example because at one stage we were almost the only ones to believe in our work and we really did regard it as art. There were a couple of other people who liked his work; I remember, for example, a framer and a bookseller Franz often worked with, but most people did not consider his work to be art.

The *West ist gleich Ost* project consists in exhibiting a number of objects which today are not officially regarded as art, such as several original works by Franz West which were not certified by the author. So these are objects which at one point were regarded as art, but not so at a later date. That is why I propose looking at them from a new perspective and allowing the public to experience them again as art in the form of a new installation.

So the core of the exhibition would consist of a number of Franz West's rejected works; I would buy up as many as possible at real Franz West prices by placing advertisements in Viennese papers. I also want to show a collection of objects, some of which are ordinary, everyday objects such as an unsigned urinal, but also others which have acquired a doubtful status in another way. For example, I would like to show a landscape by Prince Charles. Though he paints landscapes, he himself says they are not works of art. So what are they?

I would like to organize this exhibition in Vienna because Franz West's situation has a lot to do with the Viennese mentality. West counted on the ignorance of the people who bought art from him and now he is counting on their ignorance to take it away from them again. At the same time, I have the impression that he is very much the quarry of the powerful art dealers who, supposedly, represent him. It is strange to see how little resistance the actual work of art offers to this manipulation. It seems to emerge from the struggle as a nameless and shapeless, unidentifiable object."

*LATERAL BUSINESS (V.) von Kurt Ryslavý*

*...I could manage to create „real immaterial art“... (cit. Kunstenaarspagina Kurt Ryslavý TJD-Kultuur 20 maart 2002 – Brugge 2002)*

*Neuerdings entstehen Heimatmuseen à la „Ötzi-Museum“ (Bolzano/Bozen), „Lodenmuseum“ (bei Brixen), „Musée du Sucre“ (Tienen/Belgien) etc. – die wie Erlebnisparks gestaltet sind und eigens entworfen und gemanaget werden (von z.B. einer Firma wie die „Gruppe Gut“); diese Entwürfe sind auf Popularität, Gewinn, Verständlichkeit, Erfolg, Interaktivität, Erlebnis, etc. programmiert. Für den zeitgenössischen Intellektuellen und Kunstliebhaber sind diese Präsentationskriterien normalerweise nichtig.*

*Anhand der „Werkübersicht vom September 2001“ und des Archives soll das Werk Kurt Ryslavýs in obigem Sinn arrangiert werden, eine Präsentation, die von einem kommerziellen Anbieter wie z.B. der „Gruppe Gut“ erarbeitet werden muss. Durch so eine Präsentationsweise soll sozusagen bewiesen werden, dass jegliche „Kunst“, die in kommerziellen Galerien – speziell rund um Museen - angeboten wird „überbietbar“ ist – zumindest in einer Dimension des „schlechten Geschmacks“.*

*Installation A) Die Objekte der bestehenden Sammlung des Museums werden (willkürlich) arrangiert durch Kurt Ryslavý. Das heisst Bilder und Objekte (Skulpturen) werden nicht nach ‚herkömmlichen‘ Kriterien gezeigt, sondern zum Teil die Rückseite, z.T. die Vorderseite, z.T. hängend, z.T. wie im Depot am Boden abgestellt, z.T. eng beieinander gruppiert, z.T. vereinzelt, etc. (–siehe Ausstellung ‚DEGUSTATION‘ Sadtmuseum Sindelfingen 1996, Archiv Bart De Baere). Künstlerische Werke aus den kommerziellen Galerien des Ortes (z.B. Wien: Galerie Otto, Galerie Kainer Meyer, etc.) werden für das Ausstellungskonzept verwendet – mit klarer Herkunftsbezeichnung (Schild) – jedoch wird für solche Werke eher vermieden, sie als „Rückansicht“ zu präsentieren; vielmehr sollten gerade diese Werke immer voll ‚konventionell‘ präsentiert sein. Ein wichtiger Beitrag zum ästhetischen Wollen und Kunstverständnis der näheren Umgebung des Ausstellungsortes, eine Art Integrationsfaktor im soziologischen Sinn, nicht im konservatorischen Sinn.*  
*Installation B) Als zentrale Arbeit wird der „Partizipationsparcours an der Entstehungsgeschichte des Werks des Künstlers Kurt Ryslavý“ (Arbeitstitel) in Zusammenarbeit mit der „Gruppe Gut“ (Bozen) installiert (siehe Anlage).*



*Klar sollte jedenfalls sein, dass der (ästhetische) Zustand unserer Umgebung nicht allein ‚vorgegeben‘ ist, sondern durch uns als Betrachter mitbestimmt werden kann.  
Ein besonderer Reiz besteht in den Dingen über die „man nicht spricht“. Zum Beispiel Zugeständnisse der Präsentation an die Verständlichkeit etc.; Kommerzialisierung in der Auswahl, Präsentation, ect.*

## Lateral business

This project is based on the idea that there is a circle of collectors and galleries round every museum, all of whom try to get their hands on work by the artists exhibiting in the museum and, failing that, try to show and sell work which looks like the exhibited work but which was made by other artists. The link with the two previous projects lies in the influence the museums have on the way works of art are received and produced. (The title derives from the expression "lateral damage").

The idea is to loan works from all the galleries and collectors around one museum with a view to showing them in the museum and at the same time showing works from the museum's collection in the galleries and at the homes of the collectors. Ryslavý wants to demonstrate that some works by supposedly lesser artists, which have found their way into the galleries for all the wrong reasons (because they bear some resemblance to a poorer work which was regarded as more interesting because it was shown in a museum), can be more accomplished than the so-called official art. By taking more accomplished and less accomplished works out of context and exhibiting them in an unusual context, he wants to make people aware of just how fragile and impressionable the status of these objects is.

In its entirety such an exhibition could form a separate section of an exhibition of objects lost to art.

*Aus einem Brief an KUNSTFORUM (2001)*

*....In der zentralen Halle (ca. 220 m<sup>2</sup>) der Kunsthalle Krems ist eine Installation von ca. 100 Tischtüchern als „Skulpturale Rauminstallation“ vorgesehen; ca. 100 Tische und ca. 100 Originalsiebdruckgraphiken auf Folie (Edition Atelier Schilcher, Graz), begleitende Katalogbroschüre (im Stil „Werbeproschüre Weingut“...*

*Auf die Wände sollen die bereits existierenden Plakate des KUNSTFORUMS (alles betreffend KLASSISCHE MODERNE, wie Cezanne, Picasso, Beckmann, etc.) – aufkaschiert auf Platten als Bildträger...Die Einladungskarte und das Plakat der Ryslavý-Ausstellung in der Kunsthalle Krems sollten ebenfalls eines der betreffenden Werke der Klassischen Moderne zeigen – jedoch sollte anstelle des Namens „Cezanne“, „Picasso“, „Beckmann“ der Name „K. Ryslavý“ geschrieben sein. Seitens des KUNSTFORUMS wäre zu klären, welches Bild der Klassischen Moderne verwendbar wäre, ohne etwaige Bildrechte zu verletzen; ideal wäre ein möglichst bekanntes Sujet, welches beim Rezipienten sofort den déjà-vue-Effekt „MODERNE KUNST“ hervorruft. „KUNSTFORUM“ könnte ohne weiters mit am Plakat bleiben - jedoch ohne die alten Daten und Adresse der bereits stattgefundenen Klassiker-Ausstellung; zusätzlich wurden die Daten der Kremser Ryslavý-Ausstellung mit Adresse etc. aufscheinen.*

*Das Projekt bringt die unreflektierte Erwartungshaltung des Rezipienten an „MODERNE KUNST“ ins Spiel. Es zitiert die Leistungen des KUNSTFORUMS für den zumeist nur vom „Hörensagen“ informierten österreichischen Rezipienten. Es trägt diese Informationsleistung in die noch weniger informierte Niederösterreichische Provinz, und ironisiert die nicht ausreichende Kenntnis von MODERNER KUNST.*

*Die Präsentationsstrategie „Skulpturale Rauminstallation“ mit „klassischer Moderne an der Wand“ stellt als metareflexive Ebene die verschiedenen Aufgaben und Ansprüche der verschiedenen Ausstellungsinstitutionen zur Diskussion. Dieser integrale Aspekt Der Kunstkonzeption Ryslavýs soll nützlich sein für die beiden involvierten Häuser, ebenso wie für die Öffentlichkeit des Künstlers selbst, der sich damit Katalysator des Dialogs zeigt...*

.....

Reminder Bilder



Reminder Lagast, 2006, 73 x 100 cm  
Reminder Adrowitzer ORF (1), 2005, 128 x 70,5 cm  
Reminder Adrowitzer ORF (2), 2005, 128 x 70,5 cm  
Reminder Moeyaert, 2005, 60 x 60 cm  
Reminder Herbert, 2004, 75 x 65 cm  
Reminder Tob-Swajcer, 2004, 75 x 65 cm

*Die Skulpturale Rauminstallation ist eine Ausstellungskonzept, welches in Zusammenarbeit mit der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz entwickelt wurde. (Ausstellungsprojekt im großen Spiegelsaal geplant für steirischer Herbst 2000).*

Recht gemütlich (Truly convivial)

For an exhibition at the Kunsthalle Krems in Austria (2001) Ryslavý used a similar ambiguity to attract as many people as possible to this colossal museum. "After the Second World War there was practically no one left who had any appreciation of art," Ryslavý explains. "They had all either been murdered or had fled. Perhaps this had to do with the fact that cultural life in Austria had been concentrated in Vienna, which meant that the vulnerable people were very visible for the Nazis. Consequently, and also because fifty percent of the museum directors and politicians who pulled the strings after the war were former Nazis, the conceptions people had about contemporary art were limited to a few clichéd icons from the early twentieth century. The most modern art the average Austrian can imagine is a well-known work by Picasso, Kandinsky or Egon Schiele.

Forty years after the war the Austrian state began investing in training new artists, in the production of art in fact, but they had forgotten to provide places to show it. You can cultivate an artistic public, but it can also disappear. Many people believe that is what happened in Austria. Suddenly they had to hurriedly throw up arts centres and museums right, left and centre to have places where new art could be shown, not because there was a public that needed these exhibition areas, but simply so as to create that public. The new space was to be the magic wand the state would wave to give the local population an interest in contemporary art from then on.

The Kunsthalle Krems was built in a small town which was to have become a sort of provincial capital. The museum was already there when the plans were changed. Now that colossal Kunsthalle stands in an insignificant little town, without a collection and without a public. When they asked Ryslavý if he would like to exhibit there, he decided to design an invitation card with an illustration of a work by Cézanne and a poster showing a well-known work by Schiele. It was a huge success. For the first time the local people turned up in large numbers.

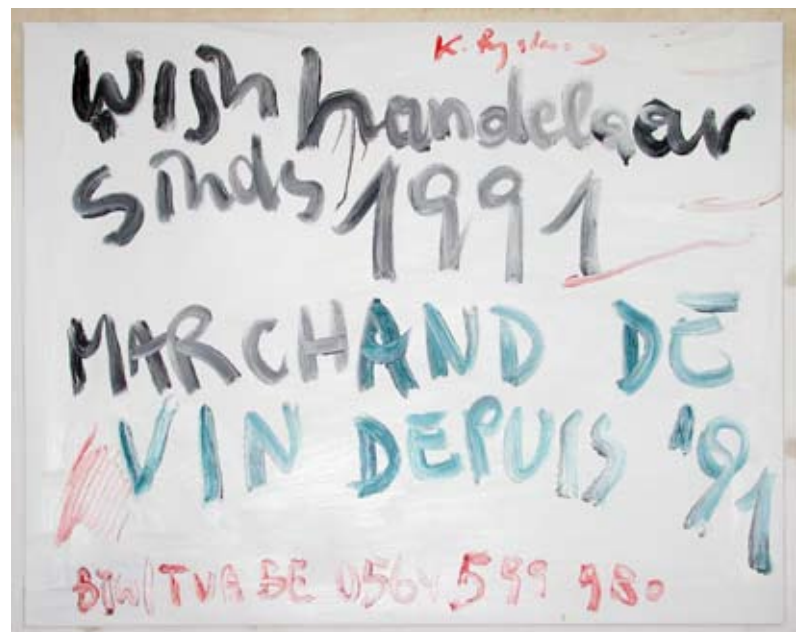
In the museum he exhibited posters of well-known works of art which he had had marouflaged onto wooden panels. Every work was lit by an individual picture light, as is customary in some galleries. A hundred and forty tables, each covered with a colourful cloth, filled the exhibition space. Each tablecloth comprised a background and the reproduction of a 'decorative invoice'. At the same time, with a mounted tablecloth as the background, he showed a post-impressionist landscape by an 85-year-old artist highly rated in the area. Nineteen other paintings by the same painter were hung amongst the marouflaged posters of modernist paintings. "The whole thing looked very harmonious," Ryslavý laughs. "The kitsch paintings fitted in perfectly with the reproductions of modern paintings."

I would like to end with this laugh of Ryslavý's. As is often the case in art, the seriousness of Ryslavý's work changes imperceptibly into a laugh. As I once did in a text about Broodthaers, I would like to compare it to the twisted and merging sides of a Möbius ring. Some of Ryslavý's projects remind us of the work of Broodthaers, even though there are also many differences. When Broodthaers collected a couple of hundred representations of eagles in order, as he himself said, to free their image from their ideological content, it was his intention to show the ideological effect and, if possible, the ideology itself. Here we have an Austrian, a man who grew up under the shadow of eagles, who set up a comparable enterprise with newly reupholstered, turquoise-coloured armchairs, refurbished ashtrays, rejected works of art, post-impressionist paintings and marouflaged posters of works by Schiele, Cézanne and Picasso.

The best project of all, in my view, is *Lateral business*, in which the pretensions of certain insti-



Caricature de Peinture



Caricature de Peinture 1 Logo, 2007, 80 x 100 cm  
 Caricature de peinture 7 und malt am Sonntag, 2008, 80 x 100 cm  
 Caricature de Peinture 4 revenus 2001, 2007, 100 x 80 cm  
 Caricature de Peinture 5 sinds 1991, 2007, 80 x 100 cm

tutions and the works of art defended by them would be positioned in front of a footlight that has been moved very slightly. The result would be succulent. We would feel the effect of socles, we would be annoyed by the meagre magic of glass display cases and irritating spotlights, we would delight in the imperceptibly changing scales of value which we use when looking at priced works of art. It would be a feast for the eyes.

If you now feel what I mean, then you can try to look at Ryslavy's remaining work in the same way and enjoy the way humour and seriousness overlap in a game with the representative effect of objects and images.

Hans Theys,  
Montagne de Miel, March 30th 2004.



Portrait of the artist in the book *Geschichten mit Holzschnitten* (frontispice), 1987

PERFORMANCES AND SCULPTURES, 1980 - 2008



*Tussenin/Inbetween*, 1998, installation view, Museum Dhondt Dhaenens, Deurle (B);  
*Tür*, the replica of the old main entrance door to the wine business of K.R. (inside/outside)



*Verkaufswerk Nr. 18*, 1997  
installation view  
Palais des Beaux-Arts, Brussels (B)

*Ungehorsam gegen Kuratoren*, 2001  
installation view, Neue Galerie am  
Landesmuseum Joanneum, Graz (A)



*Fucking Homely*, 2000, installation view  
Kunst Halle, Krems (A)



*Cleaning for representation*, 1999, Brussels (B)



Verkaufswerk Nr. 20 (frühe Skulptur bzw. Atelierrest), 1992 - 1998  
Verkaufswerk Nr. 5 (Tischobjekt), 1994

Verkaufswerk Nr. 22 (Passstück), 1992 - 2002, installation view (2000), Neue Galerie, Graz (A)





*Verkaufsraum*, 2000, installation view, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (A)

*Verkaufswerk Nr. 17 (Durch & Bin eben Zigaretten holen)*, 1995 - 1997, Skulptur Projekte Münster 1997 (D)





*Fetzen Van Hoegaerdeplein 1, 1984*  
*Fetzen Van Hoegaerdeplein 2, 1984*

*Diverse Schoner für Subventions Empfänger/Pack, 2007, Eisengraberamt (A)*  
*Subventions Empfänger (ohne Schoner), 2006 - 2007, Eisengraberamt (A)*







*Zweites Kundenfauteuil*, 1991 - 1998  
Galerie Flux, Liège (B)

*Faux-Beuys*, 2007, installation view, Eisengraberamt (A)





Verkaufswerk Nr. 1 (Kümmersbild), 1992 - 1993  
Skulptur Projekte Münster 1997 (D)



Wie wird man Künstler, 2005

Verkaufswerk Nr. 7, 1994





*Abgesicherte Produktion (1)*, 2005, Bureau du Port, Brussels (B)



*Sponsor Principal/Hoofdsponser*, 2000 - 2001  
Brugge 2002, Bruges (B)

*Verschleissstelle für Österreichischen Wein*, 1998  
installation view, Palais des Beaux-Arts, Brussels (B)



*Shaping the Booth*, 2007, performance, Tréfilerie, Brussels (B)

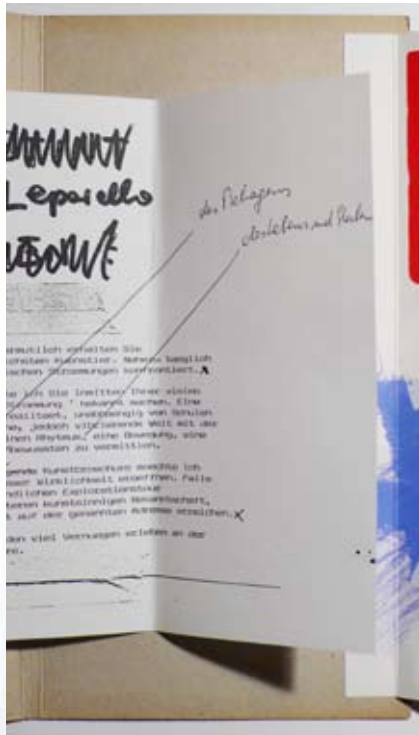
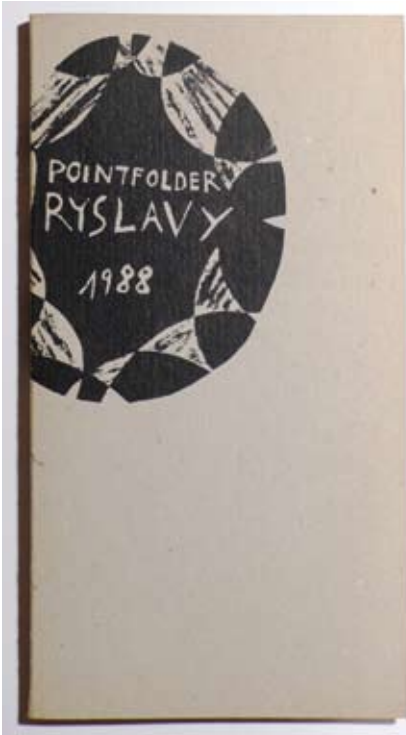


*PUBLICATIONS - ARTIST'S BOOKS*

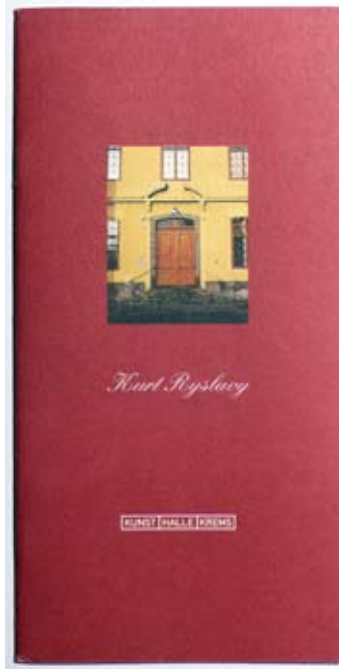
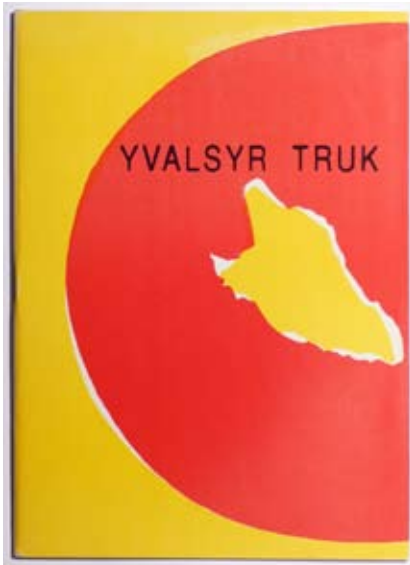
- BROCHÜRE KHG. Vienna: Kurt Ryslavy, 1981. Ed. of 200.
- EINTAGSFLIEGENORGAN (I). Vienna: Angerer & Kurt Ryslavy, 1982. Ed. of 16.
- EINTAGSFLIEGENORGAN (II). Brussels: Kurt Ryslavy, 1990. Ed. of 16.
- HANAKMUSEUMSKATALOG. Langenzersdorf: Kurt Ryslavy, 1984. Ed. of 25.
- CURTZEKATALOG. Vienna: Kurt Ryslavy, 1986. Ed. of 30.
- VIERZEILER. Langenzersdorf: Kurt Ryslavy, 1985/ Berlin: Pretzell, 1986. Ed. of 138.
- KARTOFFELGRPHIKMÄPPCHEN IN WENIGEN EXEMPLAREN. Langenzersdorf: Kurt Ryslavy, 1985. Ed. of 20.
- EXEMPLAR 1/6 DER. Langenzersdorf: Kurt Ryslavy, 1986. Ed. of 6.
- YES (= Ja, Passende Texte). Vienna: Kurt Ryslavy, 1986/87). Ed. of 250.
- GESCHICHTEN MIT HOLZSCHNITTEN (I) (= Kurze Geschichten von vorne nach hinten). Bremen: Bismarckverlag, 1987. Ed. of 100.
- GESCHICHTEN MIT HOLZSCHNITTEN (II). Brussels: Kurt Ryslavy, 1988. Ed. of 300.
- POINTFOLDER (= Dépliant bruxello-hambourgeois). Hamburg: Kahle, 1988. Ed. of 150.
- VERHÄLTNISSE. Brussels: Kurt Ryslavy, 1988. Ed. of 200.
- I - NEITHER: "I'M INTERESTED TO ENCOURAGE AN ANALYSIS OF ART, BUT THROUGH THE PLEASURE OF LOOKING. THAT'S ALL...", NOR "LES BONS MOMENTS QUI RESTENT". Brussels: Kurt Ryslavy, 1989. Ed. of 31.
- ONE FUCKING MOVE. Ghent: Imschoot Uitgever, 1989. Ed. of 900.
- DES FORMES DE COMPLEXITÉ MOYENNE ATTIRENT NOTRE ATTENTION. Brussels: Brachot, 1989. Ed. of 500.
- EXPEDITEUR (= Venture & Amok). Brussels: Kurt Ryslavy, 1989. Ed. of 40.
- CLASSIC SCHOOL. Brussels: Kurt Ryslavy, 1989. Ed. of 6.
- MIT DREISSIG SACHEN (mühevollle Kleinarbeit). Vienna: Ausstellungsraum 1020 Wien, 1990. Ed. of 500.
- LOTLOS + TRIEBTRIP. Judendorf: Kurt Ryslavy, 1990. Ed. of 19.
- SU. Istanbul: Marmara Üniversitesi, 1993. Ed. of 6.
- MONTE BISAM. Herning: Hanakmuseum Langenzersdorf & Herning Kunstmuseum, 1990. Ed. of 500.
- VORRAUM. Vienna: Wogenstein, 1993. Ed. of 24.
- PROJECTION - ENGLISH SPOKEN. Ghent: Foncke Uitgever, 1992. Ed. of 500.
- SUSTAINABLE DEVELOPMENT/VISUAL ARTS. Krems: Stadtpark Galerie, 1993. Ed. of 32.
- RYSLAVY - SYMPOSION. Vienna: Wiener Secession, 1993. Ed. of 200.
- DE OOSTENRIJKSE WIJN - LE VIN AUTRICHIEN. Brussels: Kurt Ryslavy, 1992. Ed. of 300.
- DIE FÄHRNISSE DES MENSCHLICHEN VORSTELLUNGSVERMÖGENS ALS FUNKTION: KUNST. Vienna: Turia & Kant Verlag, 1993. Ed. of 1000.
- HABEDIEHRE - GRIASDI-SERVUS. Istanbul: Marmara Üniversitesi & Eczacibasi Art Museum, 1994. Ed. of 200.
- MONI MAMBU LIA NGUBA NA BANA. Ghent: Foncke Uitgever, 1995. Ed. of 400.
- DIE ARBEITSERLAUBNIS FÜR KÜNSTLER IM GALERIE - UND MUSEUMSKONTEXT. Sindelfingen: Kurt Ryslavy, 1996. Ed. of 4.
- ZWEIFACHER ZUGANG IN SINDELFINGEN. Sindelfingen: Kurt Ryslavy, 1996. Ed. of 6.
- FLUX NEWS (insert). Liège: Polegato, 1995. Ed. of 300.
- BEELDBERICHTEN (participation). Antwerp: ICC, 1996. Ed. of 1000.
- SKULPTUR. PROJEKTE IN MÜNSTER 1997 (partici-



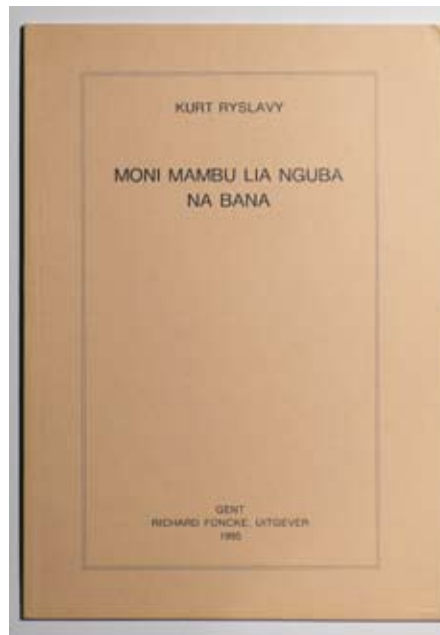
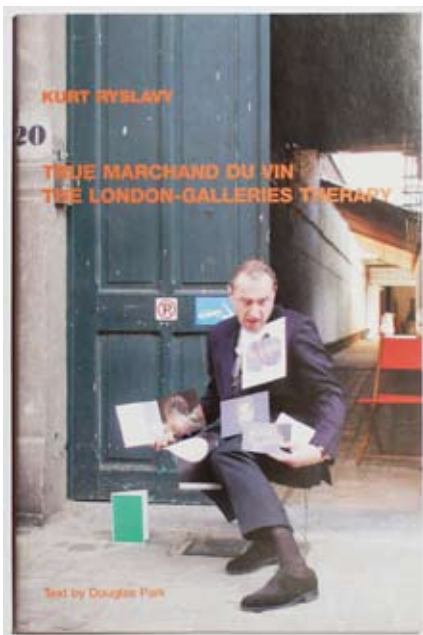
Classic School, 1989  
 Vierzeiler, 1985/86  
 Kartoffelgraphikmäppchen in Wenige Exemplaren, 1985  
 Lotlos + Triebtrip, 1990  
 Pointfolder, 1988  
 I - Neither: "I'm Interested to Encourage...", 1989



- pation). Münster: Hatje, 1997. Ed. unlimited.
- ÄSTHETISCH UND PFLEGELEICHT, VON DAUERHAFTER QUALITÄT (I). Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum & Atelier, 1999. Ed. of 10.
- ÄSTHETISCH UND PFLEGELEICHT, VON DAUERHAFTER QUALITÄT (Ia). Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum & Atelier, 1999. Ed. unlimited.
- ÄSTHETISCH UND PFLEGELEICHT, VON DAUERHAFTER QUALITÄT (II). Krems: Kunst Halle/ Graz: Atelier, 1999. Ed. of 10.
- ÄSTHETISCH UND PFLEGELEICHT, VON DAUERHAFTER QUALITÄT (IIa). Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum & Atelier, 1999. Ed. unlimited.
- INCUBATION KIT. Bruges: Kunsthalle Lophem, 1999. Ed. of 55.
- INCUBATION PIECE. Bruges: Kunsthalle Lophem, 2001. Ed. of 50 (+V).
- M. O. CORRETTA. Brussels: Kurt Ryslavy, 1999. Ed. of 15.
- TISCHDECKEN, BITTE – REVERSIBEL. Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum/Krems: Kunst Halle, 1999. Ed. of 1500.
- FACTURE DECORATIVE, HANDKOLORIERT IN MANIER DES WIENER AKTIONISMUS. Brussels: De Oostenrijkse Wijn – Le Vin Autrichien, 1997. Ed. of 10.
- FACTURE DECORATIVE. Brussels: De Oostenrijkse Wijn – Le Vin Autrichien, 1999. Ed. of 10.
- FACTURE DECORATIVE. Bruges: Kunsthalle Lophem/Brussels: De Oostenrijkse Wijn – Le Vin Autrichien, 2000. Ed. of 40.
- L'AUTRICHE VISIONNAIRE (participation). Brussels: Palais des Beaux-Arts, 1998.
- 15 TBAs 1995 KRACHER. Brussels: De Oostenrijkse Wijn – Le Vin Autrichien, 1997. Ed. of 24.
- KRACHER SET. Brussels: Palais des Beaux-Arts, 1997. Ed. of 50.
- WEINRIEDER'S Eisweine 1997. Brussels: De Oostenrijkse Wijn – Le Vin Autrichien, 1998. Ed. of 40.
- KOMPLETTE SERIE DER PLAKATE (1980 - 2008). Brussels: Kurt Ryslavy, 2008. Ed. of 5.
- TUSSENIN/IN-BETWEEN (participation). Deurle: Museum Dhondt-Dhaenens, 1998. Ed. of 1000.
- BEIWERK ZU TÜR. Deurle: Museum Dhondt-Dhaenens, 1998. Ed. of 8 (+III).
- IFCSJ – IL FAUT CULTIVER SON JARDIN (participation). Brussels: RHO, 1998. Ed. of 200.
- KOSTBARE KULTUR. Brussels: Kurt Ryslavy, 1998. Ed. of 10.
- KUNST & ZWALM (participation). Zwalm: vzw. Boem, 1997. Ed. of 250.
- KUNSTENERS SAMFUND – OSLO – NORWAY 1987 (participation). 1987. Ed. of 900.
- FINANCIELE ECONOMISE TIJD (insert). Antwerp/Bruges, 2002. Ed. of 15000.
- SPONSOR PRINCIPAL. (Brussels/Bruges: Kurt Ryslavy, 2001/2002. Ed. of 3 (+I).
- BUILT-INS. Brussels/Admont: Kurt Ryslavy, 2003. Ed. of 600.
- PENSÉES SUBTILES. Brussels/Judendorf: Kurt Ryslavy, 2003/2004. Ed. of 30.
- FUNCTIONAL PAINTING. Brussels: Kurt Ryslavy, 2004. Ed. of 3 x 2.
- GARDINEN ARBEITEN. Brussels/Ghent: Kurt Ryslavy, 2004. Ed. of 600.
- TRUE MARCHAND DU VIN – THE LONDON-GALLERIES THERAPY. Brussels: Kurt Ryslavy, 2005. Ed. of 600/Artist Ed. of 20.
- SO WIRD MAN KÜNSTLER. Brussels: Kurt Ryslavy, 2005. Ed. of 138/Artist Ed. of 10.
- EUROPÄER (I). Brussels: Komplot, 2007. Ed. of 500.
- EUROPÄER (Ia). Vienna: Schlebrügge, 2007. Ed. of 500/Artist Ed. of 30.
- T-SHIRT "MARCHAND – NOT AN ARTIST". Brussels: B-1010, 2007. Ed. of 3.
- GUTSCHEIN. Gföhl: Eisengraberamt, 2007. Ed. of 50.



Habediehr - Griasdi-Servus, 1994  
 Ästhetisch und Pflegeleicht von Dauerhafter Qualität, 1999  
 Mit Dreissig Sachen, 1990  
 Geschichten mit Holzschnitten, 1987  
 True Marchand du Vin - The London-Galleries Therapy, 2005  
 Moni Mambu Lia Nguba Na Bana, 1995



ANKAUFS-ZERTIFIKAT. Brussels: CCNOA, 2007.  
Ed. of 25.

THE RESIDENTS (participation). Brussels: Argos,  
2007.

TWO STEP (participation). Oslo: Kunsteneres Hus,  
2006. Ed. of 2000.

L'UNION FAIT LA FORME ACTE (II) (participation).  
Brussels: Office d'Art Contemporain, 2007. Ed. of  
177.

H-ART (cover & insert). Art magazine. Antwerp,  
2007.

FLUX NEWS (insert). Art magazine. Liège, 2007.

ULTRA KONIKLIJK KUNST REVUE (participation). Art  
magazine. Antwerp: Factor 44, 2007.

#### *FILMOGRAPHY*

KURZFILME SUPER-8. Judendorf, 1980.

SCHALKSE RUITERS. Flämisches Fernsehen, 1998.

PORTRÄT KURT RYSLAVY v. MANFRED MIXNER.  
ORF - 01, 1984/85.

INTERVIEW WIENER SECESSION. ORF- Ö I, 1993.

WIR MACHEN HIER KEINE KUNST. VHS-Video. Brus-  
sels, 1991.

STROMAUSFALL/ICH INTERESSIERE MICH FÜR  
KUNST. VHS-Video. Krems, 1992.

DAS HAT ER GUT GEMACHT, DER PIET/VERKAUF-  
SWERKE. VHS-Video. Ghent, 1992.

PROJECTION ENGLISH SPOKEN. VHS-Video. Ghent,  
1992.

LACHWELLEN IM POLTPUBLIKUM, WIENER SECES-  
SION. VHS-Video. Vienna, 1993.

WIENPROJEKT 1993, Dokumentation Sturminger.  
VHS-Video. Vienna, 1993.

SONNTAGSMALER/BILD 14. VHS-Video. Brussels,  
1994.

SONNTAGSMALER/BILD ... (div.). VHS-Video. Brus-  
sels, 1994.

WHO'S AFRAID OF GARDENING. VHS-Video. Brus-  
sels, 1995.

MITTAGSPAUSE IM EUROPAPARLAMENT. VHS-Video.  
Brussels, 1996.

PRÄDIKATSWEINE 21. VERKOSTUNG. VHS-Video.  
Brussels, 1995.

DEGUSTATION. VHS-Video. Sindelfingen, 1996.

DEGUSTATION SINDELFFINGEN, Dokumentation  
Stadtmuseum. VHS-Video. Sindelfingen, 1996.

VERKAUFSWERK Nr. 5. VHS-Video. Brussels, 1997.

VERKAUFSWERK Nr. 18. VHS-Video, Brussels,  
1997.

VERKAUFSWERK Nr. 18 - montage. VHS-Video.  
Brussels, 1997.

LE CONSEILLER VIN/BESUCH VON WEIBEL. VHS-  
Video. Brussels, 1998.

FACTURE DECORATIVE - 01/06/1999 GRAFFITY.  
VHS-Video. Kortrijk 1999.

A LUCKY MAN, A LUCKY ARTIST. VHS-Video. Ghent:  
Camera Alda Snopek, 2000.

INTERVIEW/PORTRAIT 2004. DVD. Brussels: Inbal  
Yalon, 2004.

THE LONDON GALLERIES THERAPY. DVD Video.  
Brussels: Toni Geirlandt, Jos de Gruyter, 2005  
- 2007.

SHAPING THE BOOTH 2007. DVD. Brussels:  
Christina Clar, 2007.

ALLES WAS MINIMAL IST. DVD. Brussels: Alexandra  
Dementieva, 2008.





*A Lucky Man, A Lucky Artist*, 2000, performance, Richard Foncke Gallery, Ghent (B)



*Daniel König*, snapshot from a lost video, Hausmannig (A)

## SOLO EXHIBITIONS

Born in 1961, Graz (A).

Works and lives in Brussels since 1987.

2008/09

*Zweitwohnsitz*, MUMOK, Vienna (A).

2008

*Das Ende des Panischen Produzierens*, Villa Mayer-Rieckh, Graz (A).

*Die Schriftruinen-Bilder*, Museum Admont, Admont (A).

*Judendorf-Strassengel*, Galerie Konzett, Vienna (A).

2007

*Material & objective*, Le bonheur - épicerie audiovisuelle, Brussels (B).

*The Inner-Directed Artist* (publ.), Komplot, Brussels (B).

*I Love the Propertied Classes*, Eisengraberamt p.p. (A).

*Alles was minimal ist* (publ.), CCNOA, Brussels (B).

*> Wiener Aktionismus < today – falling asleep at my Brussels office desk* (publ.), MAK Geymüllerschlossl, Vienna (A).

2006

*Ästhetisch & Pflegeleicht, Auflagenobjekte*, MAK Design, Vienna (A).

2005

*The London-Galleries Therapy* (publ.), Bureau du Port, Brussels (B).

2004

*Any plans for sunday ?* (publ.), Richard Foncke Gallery, Ghent (B).

2003

*Built-ins* (publ.), Museum Admont, Admont (A).

2001

*Ungehorsam gegen Kuratoren* (publ.), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (A).

2000

*A Lucky Man, A Lucky Artist* (video), Richard Foncke Gallery, Ghent (B).

*Fucking Homely* (publ.), Kunst Halle, Krems (A).

1999

*Tischdecken, bitte!* (publ.), Kunsthalle Lophem, Bruges (B).

*Galerie Artelier*, Graz (A).

1997

*Verkaufswerk Nr. 18*, Palais des Beaux-Arts, Brussels (B).

*Königstrasse 42 – Vino Classico*, Off-Programm Skulptur Projekte Münster 97 (D).

*Rituelle Objekte/objets rituels*, Forum Stadtpark, steirischer herbst, Graz (A) .

1996

*Degustation* (publ.), Kunst + Projekte e.V. Stadtmuseum, Sindelfingen (D).

*Expatriate*, European Parliament, Brussels (B).

1995

*Anamorphosen heimatlicher Landschaften in der Abenddämmerung mancher Arbeitstage im Ausland*, Atelier, Brussels (B).

*Een andere kijk* (publ.), Richard Foncke Gallery, Ghent (B).

*Invitation*, Galerie des Beaux-Arts/Marie-Puck Broodthaers, Brussels (B).

1994

*Charity (Arte moderna, fe damat, Kunscht)*, Lia Mostra d'Ert Urtjei, Bolzano (I).

*Ryslavy 1986, ein grosser Jahrgang*, Weingut Nittnaus, Gols (A).

1993

*Akustikbezogene Rauminstallation (Es sprich! Gerhard Polt)* (publication), Wiener Secession Hauptraum, Vienna (A).

*Angewandte Kunst, Paradebeispiele Des modernen Verstehens (Es spricht Adolf Krischanitz)* (publ.), Wiener Secession Ver-Sacrum-Raum, Vienna (A) .

*Ryslavy-Symposion* (publ.), Wiener Secession Ver-Sacrum-Raum, Vienna (A).

*Avantgarde verpflichtet*, Galerie Knoll, Vienna (A).

*Su* (publ.), Marmara Üniversitesi, Istanbul (TR).

*Su* (publ.), Devlet Sanat Galerisi, Edirne (TR).

*Su* (publ.), St. Georges Koleji, Istanbul (TR).

*Su* (publ.), Devlet Güzelsanatlar Galerisi, Bursa (TR).

*Su* (publ.), Devlet Galerisi, Balikesir (TR).

1992

*Der Postraum* (publ.), Galerie Stadtpark, Krems (A).

*Deze man stelt tentoon* (publ.), Richard Foncke Gallery, Ghent (B).

*Vorraum* (publ.), Wogenstein Wien, Vienna (A).

1991

*Lotlos + Triebtrip* (publ.), Herning Kunstmuseum, Herning (DK).

*To fejltagelser og tre konkrete sofastykker*,  
Galleri Hoegsberg, Aarhus (DK).  
*Provokationen der Wahrnehmung* (Seminar Dr.  
Pauser), Galerie Stadtpark, Krems (A) .

1990  
*Ryslavy/Get Lost* (publ.), Ausstellungsraum  
1020, Vienna (A).  
*Wie zusammenhanglos* (publ.), Hanakmuseum,  
Langenzersdorf (A).

1989  
*Des formes de complexité moyenne*  
*attirent notre attention* (publ.), Galerie Christine  
& Isy Brachot, Brussels (B).  
*Umsonst, wie so manche "Wandaktie"....*, Galerie  
Sophia Ungers, Köln (D).  
*Venture + Amok/256 Porträts + Peinture* (publ.),  
Richard Foncke Gallery, Ghent (B).  
*Denken is modern* (publ.), Copyright, Ghent (B).

1988  
*Exposition Hambourgeoise/Bilder* (publ.), Gal-  
erie Kahle-Point, Hamburg (D).

1987  
*Bilder und Buch* (publ.), Galerie Bismarck,  
Bremen (D).

1986  
*Ausgewählte Arbeiten (Mit Brille)/Symmetrische*  
*Bilder 1985* (publ.), Galerie Bismarck, Bremen (D).  
*Verstudien Ryslavy - zu der Symmetrie* (publ.),  
Galerie Heike Curtze, Vienna (A).

1985  
*BIETET - TETEIB*, Peter Bloch Galerie, Innbruck (A).  
*Verstudien Ryslavy - zu der Symmetrie* (publ.),  
Wogenstein Wien, Vienna (A).  
*Atelierausstellung*, Altes Rathaus, Langenzers-  
dorf (A).

1984  
*Ölgemälde* (publ.), Hanakmuseum, Langenzers-  
dorf (A).  
*Promotion-cocktail*, Warteraum Bahnhof, Lan-  
genzersdorf (A).

1983  
Galerie Heike Curtze, Vienna (A).  
Galerie Schloss Rosenberg, Zell am See (A).

1982  
*Wer sind wir/Ruhet sanft/Erwachsenenbildung*,  
Forum Stadtpark, Graz (A).  
*Almaquarelle*, Wogenstein Wien, Vienna (A).

1981  
*Mann/Leib/Geist/Strauch/Wald/Rand/Gott/  
Vormund/Wurm/Bosewicht/Irrtum/Reichtum*  
(publ.), Galerie KHG, Vienna (A).  
Shell Austria AG, Vienna (A).

1980  
*Bilder*, Galerie Depot 35, Graz (A).

#### GROUP EXHIBITIONS

2008  
*Honorons Honoré*, Garage, Mechelen (B).  
*Off the Record*, Shimbashi Station, Tokyo (JAP).  
*Architectures of Survival*, Sparwasser HQ,  
Berlin (D).

2007  
*Spectre vs. Rector*, Residence Gallery,  
London (UK).  
*Die Liebe zu den Objekten*, Landesmuseum  
Niederösterreich, St. Pölten (A).  
*L'union fait la forme (acte II)* (publication),  
Office d'art contemporain, Brussels (B).  
*Dyonisian Duty*, Mezkalito gallery, London  
(UK).  
*Europäer* (publication), Le bonheur - épicerie  
audiovisuelle, Brussels (B).  
*Private Dancers*, O3ONE, Beograd (SCG).  
*Spend-It/Shaping the booth*, Tréfilerie,  
Brussels (B).  
*Geen kunstenaar*, B-1010, Brussels (B).

2006  
*Hotel Paradiso*, Espace Galerie Flux, Liège (B).  
*künstlerbücher*, Kunsternes Hus, Oslo (N)/  
Galerie stadtpark, Krems (A).  
*Painted objects*, CCNOA, Brussels (B).

2005  
*Kurt analyse le succès fou du minimalisme en*  
*Belgique aux amis moscovites,"11"*, Brussels  
(B).

2004  
*Vanitas*, (publ.), Ikob, Eupen (B).  
*A/MAZE*, Tréfilerie, Brussels (B).  
*Molti multipli*, CCNOA, Brussels (B).

2003  
*Eröffnungsausstellung*, Museum Admont,  
Admont (A).

2002  
*Attachment +* (publ.), Brugge 2002, Bruges (B).

- 2001  
*Incubation*, public space, Bruges (B).  
Ici & maintenant, Tour & Taxis, Brussels (B).
- 2000  
*Bubbles*, CCNOA, Brussels (B).  
Artists in residence, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (A).
- 1999  
De dia (publ.), Liebaert Projects, Kortrijk (B).  
*Förderungspreis des Landes Steiermark*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (A).  
*Present Perfect*, Galerie Stadtpark, Krems (A).  
*Österreichische Kunst im EP*, Europäisches Parlament, Brussels (B).
- 1998  
*Un/e Emotion/Concept*, Cabinet d'art contemporain, Brussels (B).  
*L'Autriche Visionnaire/Austria im Rosennetz* (publ.), Palais des Beaux-Arts, Brussels (B).  
*Tussenin/Inbetween* (publ.), Museum Dhondt Dhaenens, Deurle (B).
- 1997  
*Skulptur Projekte in Münster 97* (publ.), Westfälisches Landesmuseum, Münster (D).  
*Skulptur Projekte in Münster 97* (publ.), Öffentlicher Raum Stadt, Münster (D).  
*Design for Living*, Galerie TW, Brussels (B).
- 1996  
*Kunstlerbücher*, Unverzagt Köln (D).  
*Beeldberichten* (publ.), KMSKA/ICC, Antwerp (B).
- 1995  
*Géometrie Sacrée*, Galerie des Beaux-Arts, Brussels (B).  
*Reserve-Lager-Storage*, Olle Molle, Brussels (B).
- 1992  
*Austria Libera* (publication), Opus Operandi, Ghent (B).  
*Multiples*, Galerie Buchholz-Schipper, Köln (D).
- 1991  
*Gullivers Reisen* (publ.), Galerie Sophia Ungers, Köln (D).  
*Getane Arbeit*, Hiltrud Jordan Galerie, Köln (D).
- 1990  
*Kunst im Umspannwerk IV*, Altes Umspannwerk Singen (D).  
*You're right to laugh*, Richard Foncke Gallery, Ghent (B).
- 1987  
*Kunstlerbücher*, Kunsthalle Bremen (D).  
*Kunst und Essen* (publ.), Von der Heydt Museum, Wuppertal (D).
- 1985  
*Fetzen*, Art Basel (CH)/Galerie Fassbender, München (D).
- 1984  
*24 Selbstporträts*, Arco, Madrid (E)/Wogenstein, Wien, Vienna (A).
- 1982  
*Geist und Form* (publ.), KHG Galerie, Vienna (A).
- 1980  
*Ingeborg Treitl und Kurt Ryslavý*, Hanakmuseum, Langenzersdorf (A).

#### BIBLIOGRAPHY

- Benoit Eugene. "Kurt Ryslavý – Functional Painting". 2004.
- Frank Lubbers. "Alles was minimal ist". In: *Alles was minimal ist*. Brussels, 2007.
- Hans Theys. "Onzichtbare naden". In: *Gardinen Arbeiten*. Ghent, 2004.
- Hans Theys. "Les craquelures de notre regard". In: *Gardinen Arbeiten*. Ghent, 2004.
- Hans Theys. "Invisible joins". In: *Gardinen Arbeiten*. Ghent, 2004.
- Manu Tête. "Alles was minimal ist". In: *Onze Parvis*. 2007.
- Carl Aigner. "Inversionen/Transversionen". In: *Tischdecken, bitte- Reversibel*. Krems, 1999.
- Anonymus. "Nahezu täglich, vermutlich..." In: *Pointfolder*. Hamburg, 1988.
- H.C. Artmann (Übers). "Wert-ver-stellungen". In: *Die Fähnisse...»* Vienna, 1993.
- Neda Bei. "Der Künstler in Wien" ("The Artist in Vienna"). In: *Monte Bisam. Herning*, 1990.
- Jean Boole-Ekumbaki. "Regard" ("Blik"/"Etaleli"/"Uangalio"). In: *Moni Mambu*. Ghent, 1995.

- Ingrid Burgbacher-Krupka. "Vorbemerkung: Ich hatte Glück (...) - zu K.R. - Rezipieren ist Luxus, Populismus ist Wissenschaft". Köln/Vienna, 1993.
- Edith Doove. "expatriate" - zu K.R. "expatriate. Brussels, 1996.
- Edith Doove. "Tussenin/Inbetween". In: Tussenin/Inbetween. Deurle, 1998.
- Steven Heene. "Subtiel kommentar op de verwachtingen". In: De Gentenaar. Ghent, 1995.
- Christa Hagmeyer. "Ausverkauf statt Aura/Die Bilder bleiben eingepackt". Stuttgart, 1996.
- Günther Holler-Schuster. "Kurt Ryslavy, Weinhändler - Reinhold Würth, Industrieller". In: Tischdecken, bitte! - Reversibel, Graz, 1999.
- Herbert Hrachovec. "Ornament und Schmerz" (ornament and pain). In: Monte Bisam. Herning, 1990.
- Otto Kapfinger. "Jenseits von Fall und Zufall" (Beyond Incidents and Coincidence. In: Monte Bisam. Herning, 1990.
- Michel Kolenberg. "A Gand, à la taverne 'De Lieve'..." In: Mit Dreissig Sachen. Vienna, 1990.
- Vasif Kortun (Übers). "Niye duvarlarimiza resim asariz". In: Habe-die-Ehre-Grias-di-Servus. Istanbul, 1994.
- Martin Kippenberger. "Herr Ryslavy, Kurt". In: One Fucking Move. Ghent, 1989.
- Helmut Kohlenberger. "Das Zentrum ist,..." In: Katalog KHG. Vienna, 1981.
- Otmar Lahodinsky. "Konzeptkunst und Weltschriesling". In: Die Presse. Vienna, 1993.
- Rainer Metzger. "Qual und Qualität". In: Built-Ins. Brussels - Admont, 2003.
- Elisabeth Netzkowa. "An einen Freund geschrieben". In: Monte Bisam. Herning, 1990.
- Panamarenko. "The STARS in space are kept in their orbits by a force other than gravity". In: Monte Bisam. Herning, 1990.
- Wolfgang Pauser. "Kurt Ryslavys Lachmuskel-kybernetik". In: Die Fähnrisse. Vienna, 1993.
- Wolfgang Pauser. "Vom Niederen zum Höheren und wieder zurück". In: Spuren. Regensburg, 1994.
- Lino Polegato. "Une Conversation". In: Flux-News. Liège, 1996.
- Dirk Pültau. "Wat U altijd hebt willen weten en de schilderijen U nooit hebben willen vertellen (Bij een mogelijke tentoonstelling van Kurt Ryslavy)" (Everything you always wanted to know....) In: Projection: English spoken. Ghent, 1992.
- Dirk Pültau. "Kurt Ryslavy - Verkauf der Transzendenz" (K.R. Verkoop van de transcendentie). In: Austria Libera. Ghent, 1992.
- Cateau Robberechts. "Verkaufswerk Nr. 18". In: Journal du Palais des Beaux-Arts. Brussels, 1997.
- Esther Schipper. "Par exemple dix questions". In: Des formes de complexité. Brussels, 1989.
- Georg Schöllhammer/Antony d'Offay. "Wer tVerstellungen". In: Die Fähnrisse... Vienna, 1993.
- Jose Lebrero Stals. "Ein schwieriger Fall für noch schwierigere Zeiten" (A hard case for even harder times). In: Monte Bisam. Herning, 1990.
- Herbert Schwabl. "Über das Defokussieren von Objekten". In: Die Fähnrisse... Vienna, 1993.
- Hans Theys. "Ozichtbare Naden". In: Gardinen Arbeiten. Foncke: Ghent, 2004.
- Michael Trimmel. "Meine Damen und Herren" (Ladies and Gentlemen). In: Monte Bisam. Herning, 1990.
- Greta Van Broeckhoven. "Beeldberichten" (visual reports). In: Beeldberichten. Antwerp, 1996.
- Wolfgang Weisgram. "En Kvatl sei Koal" (Übers). In: Die Fähnrisse... Vienna, 1993.
- Lisa Wögenstein alias Elisa Bodtfür. "Theorie 1 - zu K.R. 'expatriate". Vienna/Brussels, 1996.
- Vitus H. Weh. "Besser Leben?", Faxdialog "Better Living". In: Skulptur Projekte Münster 97. Münster, 1997.
- Muriel Weiss. "Inversions/Transversions". In: "Inversies/Transversies"; "Kurt Ryslavy, marchand de vin - Reinhold Würth, industriel"; "Kurt Ryslavy» wijnhandelaar-Reinhold Würth, industrieel" (Übers). In: Incubation Kit. Bruges, 1999.

KURT RYSLAVY

Place Van Hoegaerde, 22  
B - 1081 Brussels

Tel. +32 (0)2 411 83 08  
[kurt@ryslavy.com](mailto:kurt@ryslavy.com)/[www.ryslavy.com](http://www.ryslavy.com)



*The Inner-Directed Artist*, 2007, invitation card, Komplot, Brussels (B)