

1.COLOR 2.HOLE AND 3.JOKE



MEYER KAINER EDITION

1.COLOR 2.HOLE AND 3.JOKE

Selected Works on Paper

Rachel Harrison, Ulrike Müller, Yoshitomo Nara, Raymond Pettibon, Florian Pumhösl, Amelie von Wulffen, Franz West, Heimo Zobernig

Drawing became fashionable in the 18th century when it left the confines of the artist's studio to enter a broader field of discourse, culture, politics, and social life. This transformation was most evident in France, where drawing was significantly and influentially repositioned and reconceptualized. This exhibition traces the emergence of the modern understanding of works on paper in multiple senses – as an autonomous form of expression, an index of the artist's style, an object of aesthetic contemplation, and an epistemological tool. By exploring the artists' interactions with paper rather than simply their use of the material as a basis, the exhibition considers works on paper as a means of conceptualization as well as a visual mode of thinking in and of itself. Focusing on the power of contemporary works on paper, this selection of work looks at how artists use drawing to examine themes including identity, place, and memory, thereby pushing the boundaries of the medium. The constitutive influence of Pop Art on their work is shared by all the artists represented in the show. Building on the achievements of Dadaism, the Pop artists began to parody the society on which their reactions were based. The Pop Art movement then sought to solidify the idea that art can draw from any source, that there is no cultural hierarchy to disrupt this. Presented in a fine art setting, the line between "high culture" and the quotidian becomes blurred. To assess the permanent conceptual impact on contemporary drawing, we must bear in mind some of the characteristics of contemporary art after Pop Art: Appropriation of cultural icons; the use of vibrant, bright colors, irony, and satire; as well as innovative techniques like print, mixed media, and collage that reference its graphic nature.

Amy Sillman writes about **Rachel Harrison's** exhibition *Consider the Lobster* at Hessel Museum/CCS, Bard College, NY:

- „11. Brown light vs. iridescence. Ludwig Wittgenstein: ‘Brown light.’ Suppose someone were to suggest that a traffic light be brown.”
- 12. Suppose someone were to suggest a world made of cardboard, a world with a monochromatic dun color and with only two dimensions. What could be revealed in this flat, matte world? Few events would be able to pierce its surfaces, to jab or cut past its folded edges.
- 13. Harrison sets up such a world made out of cardboard, with pictures of iridescent windows hung around its periphery. It is like a medieval diagram, where the world is reduced to the stark duality of brown versus shiny. But paradoxically, the simplicity of this boiling down into a mere two-ness, the dun world versus the radiant one, offers us a way to sense more palpably the possibility of contact between two worlds, two entities, or to imagine more powerfully the possibility of their conflation or collapse.
- 14. Inside the folds of the cardboard world are little visual jokes, little punch lines in the form of figurines. Some of the figurines are brightly colored.
- 15. Harrison names three ways to cut through a two-part world: 1) *color*; 2) *hole*; and 3) *joke*.
- 16. In this world, then, colors and holes and jokes are one and the same. They have the same valence. What is there, what is visible, what is lacking, what is repressed, what has been removed, what is invisible, what is tactile, all render themselves in outline form.
- 17. Indigenous parts. Cut-up white shapes interact with a punch list of color swatches that hit the eye: first pink, then orange, purple, green, lemon-lime, rabbit gray, raspberry, and aqua. When Harrison breaks from narrative color, she turns first (like a good modernist) to categories.
- 18. White, or no-color, attains equal status with color or material, and therefore the act of removal attains equal status with coloring in. To cut or to color, both are to delineate pugnacious little patches that punch you in the eye.

In Harrison's hands, colors and cuts stay as shapes. All colors are treated equally as holes and cuts, and all the removals are treated as shapes. What isn't seen is equal to what is seen. Is this female?

19. Comedy. Jewish comedy? Carl Andre's famous line, "A hole is a thing in a thing it is not," could be paraphrased into the following Borscht Belt formulation: A hole is a joke in a thing it is not. How much more pugnaciously slapstick can you get than cutting a hole out of a room?

20. What if you withdraw from sensation? What if you cut out a hole? Is the removal of a hole an obstacle? Is a failed obstacle a way through? Can you remove the world?"¹

Rachel Harrison is primarily known for her assemblage work and sculpture where she assembles and combines remnants of art history with pop-cultural phenomena. In her drawing series *Unfinished Masterpiece*, begun in 2014, Rachel Harrison draws on strategies of juxtaposition and collage similar to those in her sculptures, which situate pop culture alongside art history. Harrison digitally converts a drawing to grayscale and then draws on top of it, often obliterating the original image. This abstraction and layering are echoed in various canonical styles at work on the page: Gustave Courbet, Pablo Picasso, and Willem De Kooning, not to mention Harrison's own hand. Where she cites the genres of modernist heroes like Picasso, Harrison's *Unfinished Masterpieces* reveal a deeper investigation of subject and image, media presence, and destruction.

With his installation *Modernologie*, which introduced a rigorous and compellingly presented new abstract visual language, **Florian Pumhösl** became known internationally as one of the leading artists at Documenta 12 in 2007. His re-interrogation of the role patterns and vocabulary of classical modernist imagery hews to a rather understated approach, which at first glance seems to have little in common with the brash energy of this formerly avant-garde art. Yet his differentiated and clearly delineated personal method results in a very precise view of the abstract and reductionist traditions of modernism, while at the same time holding questions of representation in evidence. Studies on paper are of particular importance to Pumhösl, as he develops almost all of his projects with the help of drawings. Fine, graphic lines in black on monochrome white adorn a series of reverse glass paintings that trace the movements of historical battleships and refer to his 2005 film *Animated Map*. The title of this abstract 16 mm film evokes a forgotten genre of simulation, by means of which World War I newsreels used schematic cut-outs representing soldiers and ships to illustrate the progress of ongoing battles. The glass panels displayed in the exhibition, which reflect the movements of the viewers, simultaneously read as experimental or scientific patterns and provide critical insights into appearance and perception. Reinscription: "I often begin a project by locating a historical starting point. This can be a history of effect, as in the case of architectonic modernizations. It can also be a historical myth, like the 'origins of abstraction'. Then, very often, moments appear where the attributes and expectations do not correspond to their form."²

Raymond Pettibon's drawings are a masterful celebration of the medium, in which the artist achieves a richness of detail that he only attains in his works on paper. The intimate format allows him to develop his distinctive characters, which arise from a harsh reality that can neither be fully recognized nor understood. Pettibon's themes are presented in an at times violent and anti-authoritarian manner through the use of disturbing, ironic, and ambivalent lines of text. His preference for this approach, as he has noted, is influenced by artists such as William Blake and Goya, as well as by political cartoons as a genre. "The whole subject really doesn't mean anything to me, because the drawing style is based more on what I've learned from people like Milton Conneff or Barry, or it's just a general form of comic illustration. Visually, my work doesn't really have many personal characteristics, and not just in this area. Basically, I start with a very general illustrative style, but that only gives

me a structure for writing. This isn't something that could exist on its own, it has no further meaning for me. So much for the importance of comics as a source of ideas and the like—it doesn't exist. It's very difficult for me to read comics at all, because I just can't get through them."³

Franz West combined an irreverent and playful approach to sculpture and collage with an interest in philosophy, literature, and music. He was as drawn to the work of the philosopher Ludwig Wittgenstein or the experimental literature of the Wiener Gruppe as to Sigmund Freud's psychoanalysis. For example, the title of both a 2007 exhibition and that of a gouache painting on print refers to Ludwig Wittgenstein and at the same time to the problem of gender relations as told in the parable of Judith and Holofernes. West began creating drawings around 1970, before moving on to collages reworked through painting, a process in which he incorporated magazines and thereby the influences of Pop Art and popular culture. In numerous collages, West selectively painted over the images, thereby isolating figures and objects from their context in order to undermine their original relational logic: "... If you paint the same thing onto a two-dimensional surface, it's nothing. Early sculpture was always painted, Gothic or Baroque or whatever you like ... everything was always painted. I don't think you can say they are pictures. Normally with sculptures, it is a matter of certain parts just being emphasized with paint. In a human representation, the cheeks are painted pink, not green. In my case, the paint application is more or less independent of the place where it is applied, so to that extent, it is not painted in the traditional sense. It is my own way of using paint."⁴ The sculptures created in this spirit were called "Adaptives," which essentially means sculptural elements that fit the body. From 1974 onward, West made manipulable sculptures from paper-mâché, plaster, and wire, initially often white and later colorfully painted, fashioned in simple yet bizarre forms - a very distinctive kind of work on paper. Viewers were invited to interact with these objects in whatever manner they liked. The abstract yet somehow familiar appearance of these sculptures triggers a kind of ambivalence that falls somewhere between Dada and Symbolism. In this regard, the newspaper material incorporated in the paper-mâché technique, which West often left openly visible in his later sculptures, also signifies visual yet encrypted information.

Two series of gouaches by **Heimo Zobernig** provide a unique insight into the artist's creative process, allowing a look at how he develops his ideas, compositions, and color theories. Besides his wide-ranging production of videos, sculptures, and installations, Zobernig also has created an extensive body of two-dimensional work. Numbering in the hundreds, his works on paper reveal not only his mastery of drawing but also a conceptual way of working. His contribution to the exhibition includes two rarely seen groups of works on paper. The first series, from 1984, recalls a trip to the Palladian villas in Italy. Impressed by their classicist style, Zobernig developed a series of nineteen gouaches that revolve around ideas of theatricality and ornamentation, as well as demonstrating that the artist once also entertained the possibilities offered by a certain Orientalist influence. Several of his ornamental works on paper include portraits of contemporary fellow artists, in a manner similar to that found on the coffered ceilings of the villas. As with exhibition spaces, Zobernig approaches works on paper as a place to question mechanisms of display and perception, employing a system of dislocation and displacement that is not without irony. Zobernig takes a skeptical view of the total break with tradition purported by a thoroughly fictitious modernism that starkly contradicts experiential reality. Rather, he shifts utopian aspirations of immanence into the present—as an opportunity to act freely beyond historical constraints. The second, colorful cycle, created from 2016 to 2018 (in the A4 format the artist prefers), references Zobernig's artist book *Farbenlehre* (1994). Together with the poet Ferdinand Schmatz, Zobernig illustrates and comments on color theories from antiquity to the twentieth century. In contrast to older illustrations of the subject, which consist of a sequence of purely monochro-

me color fields, the newer work features individual color fields interspersed with streaks and gaps that can be read as an indexical trace of activity within the picture. The ascetic negation reverses into a positive and seemingly expressive compositional principle with a rich spectrum of color and fractures, while at the same time continually offering a vivid demonstration of the metamorphic character of the medium. At the intersection of the transitory act of painting and the non-referential pictorial event, the consistent and repetitive gestures allow the colors to appear with a certain self-evidence. In doing so, Zobernig takes an extremely distant and cool approach to the theme of abstraction, ever reflecting the tradition and myths of the medium itself—in marked contrast to the subjectivist German romantic tradition. Zobernig's work is unmistakably grounded in the now firmly established position of an historical modernism by other means.

Among the artists represented with an extensive selection of work, five pieces map out **Yoshitomo Nara's** artistic development and present many of his most acclaimed pop characters. Citing Walter Benjamin, the art theorist Midori Matsui has noted the revolutionary potential of the "popular" and thus insightfully underscored the time-defining phenomenon of Nara's visual lexicon. Despite what a superficial observation may lead us to believe, his often pastel-colored, androgynous, childlike figures and innocent-looking animals, drawn in confident, cartoonish lines, are not at all influenced by contemporary manga culture. If there are pictures that have influenced him, they are to be found instead in illustrations from children's books by the likes of Hans Christian Andersen or the Brothers Grimm. These figures show a darker side of life. But Nara does not by any means view his—occasionally armed—subjects as aggressors. He sees them rather as childlike beings surrounded by unfamiliar, larger, evil people holding much longer knives. Nara's complex beings explore the tension between childlike sensitivity and youthful rebellion. Nor are his characters actually girls, as they are often thought to be, but rather indeterminate figures, neither male nor female, who explore the ambiguity between male and female sensibilities. In Japan, a belief in the supernatural connects the realms of the spiritual with everyday earthly objects. For some, the supernatural may give meaning to the irrational aspects of life, for others it represents a continuity between life and afterlife. Japan has a remarkable artistic tradition of bringing the mystical to life—from the visionary woodcuts of poet and artist Toriyama Sekien (1712–88) to the expressive storytelling of Hayao Miyazaki's (born 1941) spiritual anime films. In Japan, influenced by Shinto ideas of animism, a soul (*reikon*) is believed to reside in all existing phenomena. Everyday things, from objects to plants or mountains, can be regarded as divine (*kami*). Yoshitomo Nara's religious ties stem from the fact that both his grandfather and father were Shinto priests. The connection between the ordinary and spiritual world also promotes a complex understanding and respect for nature. Indeed, this appreciation for animistic ideas about the environment offers valuable lessons regarding the challenges we face in the Anthropocene. For Nara, works on paper are much more than just a vehicle for emerging ideas. Always equipped with a wealth of sources, he uses envelopes; creates collages; applies pastel, gouache, and watercolor techniques; and spends endless hours exploring diverse printing techniques—all using paper as a medium. Ultimately, he finds this practice to be more intimate and instinctive than painting, sculpture, or installation, allowing him to pursue his thoughts and feelings more freely: "I've learned a lot from Renaissance fresco painting; I especially love the translucent colors of Giotto and Piero della Francesca. The surface texture of fresco painting contains a space that I can enter easily. It's interesting to consider, as walls have so much more resistance than paper. I also love Giotto's painting because it makes me feel the strength of a believer. I see a similar spirituality in Cy Twombly."⁵

Ulrike Müller's balanced compositions, presented in a decidedly de-dramatized, calm aesthetic, recall past episodes in the history of abstraction in

the twentieth century. Her unique use of clear colors and flat, rounded forms seem a bit like an update of Hilma af Klint, Hans Arp, or Anni Albers. Her rare borrowings from figurative works of art, on the other hand, are reminiscent of the late Henri Matisse, albeit in cooled-down form. In contrast to painting on canvas, which is often heroicized but just as often dismissed, her particular method uses a technique of its own: monotype on paper. Müller's work often features spare and minimal color, with her practice remaining closely tied to the technical possibilities of the medium. In the monotype, she is able to combine the processes that are important to her by merging painting with graphic art, enabling her to achieve a special liveliness by overlapping transparent color fields. Painting as a decentered, polymorphic space, as expansion without limits—called on to mobilize instabilities and ambiguities beyond fixed patterns of experience and classification. Her de-dramatized formalism, which must be understood as an extension of the feminist movement of the 1970s, also uses graphics to generate areas of agitation but also of humor. The specific use of narratives and abstractions aim to open up traditionally binary systems and moderate new, contemporary genderqueer concerns. She often focuses her production on decorative art, which has been used historically across all cultures and permeates the industrial production of logos and everyday objects. With her monotypes, Ulrike Müller traces historical but also contemporary remnants of a subconscious that is not only subjective but also socially structured. She uses abstraction as a concept that, depending on the context and the viewer, can be figuratively appropriated, emotionally charged, and politically connoted. The art historian Kerstin Stakemeier describes her formal vocabulary as *comfortably gendered*: "With her careful use of cliché, Müller pushes us to relinquish our gendered conception of painting altogether, to see modernist form as something that has always been bound to libidinal constellations still open for painterly negotiation. Müller gives us the painting we deserve, but the joke's not on painting—it's on us."⁶

Amelie von Wulffen's grouping of drawings is being presented at a significant moment for the artist, as she prepares for her major solo exhibition at Kunstwerke Berlin 2020. Her work always deals in equal measure with art historical motifs and very specific biographical research and reconstruction. Two different series illustrate her approach through works on paper. The first group of large, colorful collages from 2007 was created in the wake of her solo exhibition at the Centre Pompidou in 2005 and was thus the focus of her artistic practice at the time. Since then, Wulffen has primarily turned to painting. She became known, however, for her large-format collages, in which centrally placed photographs are expanded and dissolved into abstraction by means of painting. Cultural codes that have degenerated into clichés, traumatic architectural spaces, ruins, but also memorabilia span an imaginary network of coordinates between Seurat, Solzhenitsyn, John Travolta, and Old Masters such as Dürer, Goya, or van Gogh—as well as her own everyday life, whereby the autobiographical experience is always assured of its historical dimension. Amelie von Wulffen has a keen sense for the tensions within pictures; her work's statements are often contradictory and encoded, the situations portrayed often seem inscrutable and not infrequently eerie. The collage-like technique of combining different perspectives and allows literally multi-layered spaces to grow out of the surface and form an exuberant life of their own. A second group of small-format, colored drawings, the so-called *Gemüsezeichnungen* (Vegetable Drawings), created between 2011 and 2019, has meanwhile received considerable international attention. Fucking fruit; piano-playing hammers accompanied by fiddling screws; smoking teeth; sausages on an IV drip; or brushes, pencils, and erasers at a meeting or therapy session. Here too, Amelie von Wulffen proves herself to be imaginative, alert and witty with a keen sense for the times we live in. But there is always another, dark side to her work, a darkness that at times provides a melancholy, critical primer. Difficult themes are mitigated, however, by the inherent humor of her vegetable drawings: "How can you not laugh at a sausage smoking a cigarette or a screw singing Schubert? But that's not exactly what's funny about them. What's funny is how von Wulffen

invites the comic into the room with painting and how the very presence of the comic skews the usual relations between paintings and their context, and vice versa.”⁷

- 1) Rachel Harrison, *museum with walls*, CCS, Bard College, NY, 2010, p. 230
- 2) Florian Pumhösl, KUB – Kunsthaus Bregenz 2012, p. 90
- 3) Hudson, Talk with Raymond Pettibon, Museum in Progress, Vienna 1992, www.mip.at/creations/kuenstlerinnenportraits-05
- 4) Interview: Franz West with Andreas Reiter Raabe, Spike # 16, Summer, 2008
- 5) INDEX, Interview with Midori Matsui, www.indexmagazine.com/interviews/yoshimoto_nara.shtml
- 6) Kerstin Stakemeier, Artforum, Print, 2016
- 7) Amelie von Wulffen, *Works 1998-2016*, Munich, 2016

1.COLOR 2.HOLE AND 3.JOKE

Ausgewählte Arbeiten auf Papier

Rachel Harrison, Ulrike Müller, Yoshitomo Nara, Raymond Pettibon, Florian Pumhösl, Amelie von Wulffen, Franz West, Heimo Zobernig

Das Genre der Zeichnung wurde im 18. Jahrhundert modern, als es die vertraute Atmosphäre der Künstlerateliers hinter sich ließ, um in ein erweitertes Feld von Diskursen, Kultur, Politik und gesellschaftlichem Leben einzudringen. Dieser Bedeutungswandel wurde zuerst in Frankreich deutlich, wo sich Zeichnung maßgeblich und einflussreich neu positioniert hatte und konzeptualisiert wurde. Die Ausstellung weist die Entstehung eines, seither in vielerlei Hinsicht permanent erneuerten Verständnisses von Arbeiten auf Papier nach: als autonome Ausdrucksform, als Index eines Künstlerstils, als Objekt der Kontemplation und als epistemologisches Instrument. Die Präsentation ergründet weniger den simplen Gebrauch von Papier als materielle Basis als vielmehr die künstlerische Interaktion mit dem Medium, indem sie Papierarbeiten nicht nur als Mittel einer Konzeptualisierung, sondern auch als visuelle Modalität des Denkens, in und über das Medium hinaus, in Betracht zieht. In Anerkenntnis einer, den zeitgenössischen Arbeiten auf Papier inhärenten Kraft, zeigt die Ausstellung, wie KünstlerInnen Zeichnung und Gouache nutzen, um Themen wie Identität, Ort und Erinnerung zu erforschen, indem sie die Grenzen des Mediums ständig ausweiten. Gemeinsam ist den in der Ausstellung präsentierten KünstlerInnen ein konstitutiver Einfluss der Pop Art auf ihr Schaffen, denn die Pop-Künstler leiteten, basierend auf den Errungenschaften des Dadaismus, die entscheidende Innovation ein, die Gesellschaft auf die sie reagierten, selbst zu parodieren. Die Pop Art-Bewegung bemühte sich zu beweisen, dass sich Kunst jeglicher Quellen bedienen kann und es keine kulturelle Hierarchie gibt, die dies verhindern könnte. Sofern Kunst in einem entsprechenden Rahmen präsentiert wird, verschwimmen die Grenzen zwischen dem was hochkulturell und dem was gebräuchlich oder alltäglich ist. Um den nachhaltigen, konzeptuellen Impact auf zeitgenössische Arbeiten auf Papier zu verstehen, muss man sich einige der wesentlichen Charakteristiken der Kunst nach der Pop Art vergegenwärtigen: Aneignung kultureller Ikonen, Gebrauch lebhafter, blander Farben, Einsatz von Ironie und Satire sowie innovativer Techniken wie Print, Mixed Media und Collage, die auf die graphische Natur der Pop Art verweisen.

Amy Sillman schreibt über **Rachel Harrisons** Ausstellung *Consider the Lobster* im Hessel Museum/CCS, Bard College, NY:

- „11. Brown light vs. iridescence. Ludwig Wittgenstein: “‘Brown light.’ Suppose someone were to suggest that a traffic light be brown.”
12. Suppose someone were to suggest a world made of cardboard, a world with a monochromatic dun color and with only two dimensions. What could be revealed in this flat, matte world? Few events would be able to pierce its surfaces, to jab or cut past its folded edges.
13. Harrison sets up such a world made out of cardboard, with pictures of iridescent windows hung around its periphery. It is like a medieval diagram, where the world is reduced to the stark duality of brown versus shiny. But paradoxically, the simplicity of this boiling down into a mere two-ness, the dun world versus the radiant one, offers us a way to sense more palpably the possibility of contact between two worlds, two entities, or to imagine more powerfully the possibility of their conflation or collapse.
14. Inside the folds of the cardboard world are little visual jokes, little punch lines in the form of figurines. Some of the figurines are brightly colored.
15. Harrison names three ways to cut through a two-part world: 1) color; 2) hole; and 3) joke.
16. In this world, then, colors and holes and jokes are one and the same. They have the same valence. What is there, what is visible, what is lacking, what is repressed, what has been removed, what is invisible, what is tactile, all render themselves in outline form.

17. Indigenous parts. Cut-up white shapes interact with a punch list of color swatches that hit the eye: first pink, then orange, purple, green, lemon-lime, rabbit gray, raspberry, and aqua. When Harrison breaks from narrative color, she turns first (like a good modernist) to categories.

18. White, or no-color, attains equal status with color or material, and therefore the act of removal attains equal status with coloring in. To cut or to color, both are to delineate pugnacious little patches that punch you in the eye. In Harrison's hands, colors and cuts stay as shapes. All colors are treated equally as holes and cuts, and all the removals are treated as shapes. What isn't seen is equal to what is seen. Is this female?

19. Comedy. Jewish comedy? Carl Andre's famous line, "A hole is a thing in a thing it is not," could be paraphrased into the following Borscht Belt formulation: A hole is a joke in a thing it is not. How much more pugnaciously slapstick can you get than cutting a hole out of a room?

20. What if you withdraw from sensation? What if you cut out a hole? Is the removal of a hole an obstacle? Is a failed obstacle a way through? Can you remove the world?"¹

Rachel Harrison ist primär für ihre Assemblagen und Skulpturen bekannt, in denen sie Relikte der Kunstgeschichte mit popkulturellen Phänomenen kombiniert.

In der Serie von Zeichnungen mit dem Titel *Unfinished Masterpiece*, die sie 2014 begann, zieht Harrison Strategien von Juxtaposition und Collage heran, ähnlich wie sie in ihren Skulpturen popkulturelle neben kunstgeschichtlichen Artefakten situiert. Harrison konvertiert Zeichnung digital in Graustufenbilder um dann darauf zu zeichnen und bisweilen das originale Bild gänzlich auszulöschen. Diese Abstrahierung und Schichtung erinnert diverse ikonische Stile, die hier am Werk sind: Gustave Courbet, Pablo Picasso und Willem De Kooning – nicht zu vergessen, Harrisons höchst eigene Handschrift. Wo sie Genres des Modernismus zitieren, wie im Falle Picassos, verraten Harrisons *Unfinished Masterpieces* eine tiefere Erforschung von Subjekt, Image, Mediapräsenz und deren Zunichtemachung.

Florian Pumhösl wurde international mit seiner Installation *Modernologie*, die eine rigoros und konsequent vorgetragene neue, abstrakte Bildsprache vorgeschlagen hat, als einer der maßgebenden Künstler der Documenta 12 im Jahre 2007 bekannt. Seine Neubefragung von Rollenmuster und Vokabular der klassischen modernistischen Bildsprache entwickelt sich entlang einer eher verhaltenen Herangehensweise, die auf den ersten Blick wenig mit der auftrumpfenden Energie der einstigen Avantgarde-Kunst zu tun hat. Seine ausdifferenzierte und exakt umrissene persönliche Methode bewirkt aber einen sehr genauen Blick auf die abstrakten und reduktionistischen Traditionen der Moderne und hält gleichzeitig Fragen der Repräsentation in Evidenz. Studien auf Papier spielen dabei für Pumhösl insofern eine besondere Rolle, als er fast alle seine Projekte mit Hilfe von Zeichnungen entwickelt. Zeichnerische, feine Linien, Schwarz auf monochromem Weiss kennzeichnen eine Werkserie von Hinterglasbildern, die Bewegungabläufe historischer Schlachtschiffe nachzeichnen und sich ihrerseits auf seinen Film *Animated Map* von 2005 beziehen. Der Titel dieses abstrakten 16mm-Films ruft ein vergessenes Genre von Simulation in Erinnerung, das in Wochenschauen während des Ersten Weltkriegs den Fortgang laufender Schlachten mit Hilfe von schablonhaften Ausschneidebögen, die Soldaten und Schiffe repräsentieren, illustrierten sollte. Die Glaspaneele im Ausstellungsdisplay, die die Bewegungen der Betrachter reflektieren, erscheinen gleichzeitig als experimentelle oder wissenschaftliche Muster, die kritische Einsichten in Bezug auf Erscheinung und Wahrnehmung vermitteln. Reinskription: „I often begin a project by locating a historical starting point. This can be a history of effect, as in the case of architectonic modernizations. It can also be a historical myth, like the „origins of abstraction“. Then, very often, moments appear where the attributes and expectations do not correspond to their form.“²

Raymond Pettibons Zeichnungen sind eine meisterliche Feier des Mediums, in dem der Künstler einen Detailreichtum erreicht, der ihm nur in Papierarbeiten gelingt. Das intime Format macht es erst möglich, seine markanten Charaktere, die einer rauen Wirklichkeit entspringen, die weder ganz erkannt noch verstanden werden kann, zu entwickeln. In der Verwendung verstörender, ironischer, ambivalenter Textzeilen wird Pettibons Thema bisweilen heftig und antiautoritär vorgetragen. Er hat darauf hingewiesen, dass seine Vorliebe für diese Verfahrensweise aus dem Einfluss von Künstlern wie William Blake und Goya sowie dem Genre politischer Cartoons resultiert. „Das ganze Thema hat wirklich überhaupt keine Bedeutung für mich, denn der Zeichenstil beruht eher auf dem, was ich bei Leuten wie Milton Conneff oder Barry gelernt habe oder er ist einfach eine allgemeine Form von komischer Illustration. In visueller Hinsicht besitzt mein Werk eigentlich nicht viele persönliche Charakteristika, und das gilt nicht nur für diesen Bereich. Grundsätzlich fange ich mit einem ganz allgemeinen, illustrierenden Stil an, aber daraus entsteht nur eine Gliederung für das Schreiben. Das ist nichts, was für sich alleine bestehen könnte, es hat für mich keine weitere Bedeutung. Soweit zur Bedeutung der Comics als Quelle von Ideen und ähnlichem: Sie existiert nicht. Es ist sehr schwer für mich, Comics überhaupt zu lesen, denn ich komme einfach nicht durch.“³

Franz West kombiniert eine respektlose und spielerische Herangehensweise an Skulptur und Collage mit einem Interesse an Philosophie, Literatur und Musik. Das Werk des Philosophen Ludwig Wittgenstein sowie die experimentelle Literatur der Wiener Gruppe zog ihn ebenso an, wie die Psychoanalyse Sigmund Freuds. Zum Beispiel ist sowohl der Titel einer Ausstellung im Jahre 2007 als auch der einer Gouache auf Druck, auf Ludwig Wittgenstein bezogen und gleichzeitig auf den Problemkreis von Geschlechterbeziehungen, wie ihn die Parabel von Judith und Holofernes erzählt. West begann um 1970 Zeichnungen auszuführen, bevor er zu malerisch überarbeiteten Collagen überging, in die er Magazine und damit den Einfluss von Pop-Art und Populäركultur inkorporierte. In zahlreichen Collagen, bei denen West selektiv über die Images malte, isolierte er Figuren und Objekte von ihrem Kontext um so die ursprünglich dargestellte Beziehungslogik zu unterlaufen: „... if you paint the same thing onto a two-dimensional surface, it's nothing. Early sculpture was always painted, Gothic or Baroque or whatever you like ... everything was always painted. I don't think you can say they are pictures. Normally with sculptures it is a matter of certain parts just being emphasised with paint. In a human representation, the cheeks are painted pink, not green. In my case the paint application is more or less independent of the place where it is applied, so to that extent it is not painted in the traditional sense. It is my own way of using paint.“⁴

Die in diesem Sinne entstandenen Skulpturen hießen Passstücke – *Adaptives* – was soviel bedeutet wie am Körper anliegende skulpturale Teile. Seit 1974 fertigte West manipulierbare Skulpturen aus Papiermaché, Gips und Draht, oftmals zuerst weiß und später dann bunt bemalt, verfasst in einfachen aber doch bizarren Formen – eine sehr spezielle Art von Arbeiten auf Papier. Der Betrachter war eingeladen, mit den so entstandenen Objekten, in der ihm genehmen Form, zu interagieren. Die abstrakte aber doch einigermaßen vertraute Erscheinung dieser Skulpturen triggert eine Art von Ambivalenz zwischen Dada und Symbolismus. In dieser Hinsicht bedeutet auch das in der Papiermaché-Technik eingearbeitete Zeitungsmaterial, das West in seinen späteren Skulpturen oftmals offen sichtbar ließ, visuelle aber verschlüsselte Information.

Zwei Serien von Gouachen von **Heimo Zobernig** eröffnen einen besonderen Einblick in den Schaffensprozess des Künstlers, indem sie ihn bei der Entwicklung von Ideen, Kompositionen und Farbtheorien zeigen. Neben seiner umfangreichen Produktion an Videos, Skulpturen und Installationen arbeitet Zobernig auch extensiv in der zweiten Dimension.

Seine Papierarbeiten umfassen hunderte von Werken und verraten neben zeichnerischer Meisterschaft eine konzeptuelle Arbeitsweise. Sein Beitrag zur Ausstellung umfasst zwei selten gesehene Werkgruppen von Papierarbeiten: Die erste Serie stammt aus dem Jahre 1984 und erinnert an eine Reise zu den Villen von Palladio in Italien. Beeindruckt vom klassizistisch geprägten Stil der Anwesen, entwickelt Zobernig eine Abfolge von neunzehn Gouachen, die um Ideen von Theatralik und Ornamenthaftigkeit kreisen und zeigen, dass einst auch Möglichkeiten eines gewissen Orientalismus in den Fokus des Künstlers gerieten. In einige der ornamentalen Papierarbeiten fügt er Portraits seiner damaligen Künstlerkollegen ein, wie dies in ähnlicher Form auch auf den Kassettendecken der Villen zu finden ist. Geraedeso wie Ausstellungsräume betrachtet Zobernig Papierarbeiten als Orte einer Befragung des Mechanismus von Zeigen und Wahrnehmung, wobei er sich eines Systems der Dislokation und Verschiebung bedient, das nicht ohne Ironie ist. Zobernig steht einem totalen Traditionbruch einer durch und durch fiktiven Moderne, die zur erfahrbaren Realität in krassem Widerspruch steht, skeptisch gegenüber. Vielmehr verlegt er eine utopische Hoffnung auf Immanenz in die Gegenwart – als Möglichkeit, jenseits historischer Sachzwänge frei handeln zu können.

Der zweite farbenprächtige Zyklus aus den Jahren 2016 bis 2018 (alle Arbeiten im vom Künstler bevorzugten A4-Format) referiert das von Zobernig verfasste Künsterbuch „Farbenlehre“ (1994) in dem er, gemeinsam mit dem Lyriker Ferdinand Schmatz, Farbtheorien von der Antike bis ins zwanzigste Jahrhundert illustriert und kommentiert. Im Gegensatz zu älteren Graphiken zum Thema, die sich jeweils aus einer Abfolge rein monochromer Farbfelder zusammensetzen, werden bei den neueren Arbeiten die einzelnen Farbfelder von Schlieren und Aussetzern durchzogen, die sich als indexikalische Handlungsspur im Bild lesen lassen. Die asketische Negation wendet sich nunmehr in ein positives und scheinbar ausdrucksstarkes Kompositionsprinzip mit einem reichen Spektrum aus Farbe und Fraktur, führt aber stets auch den metamorphen Charakter der Bildmittel anschaulich vor Augen. Am Schnittpunkt von transitorischem Malakt und referenzlosem Bildereignis sorgt die gleichmäßige, repetitive Gestik für eine selbstverständliche Erscheinung der Farbmaterie. Dabei bearbeitet Zobernig das Thema Abstraktion mit grösster Distanz und Coolness, die stets auch die Tradition, das Medium selbst, sowie dessen Mythen mitreflektiert, sehr im Gegensatz zu einer subjektivistisch-deutschen Romantiktradition. Zobernigs Arbeit ist unverwechselbar in der mittlerweile fest etablierten Position eines historischen Modernismus mit anderen Mitteln verankert.

Unter den mit einer umfangreichen Werkserie vertretenen Künstlern kartographieren fünf Arbeiten **Yoshitomo Nara**s künstlerische Entwicklung und stellen viele seiner meistgewürdigten Pop-Charaktere aus. Walter Benjamin zitierend, stellt die Kunsthistorikerin Midori Matsui das revolutionäre Potential des „Populären“ fest und erhellt damit das zeitbestimmende Phänomen von Naras visuellem Lexikon. Seine oftmals mit dem Pastellstift gefärbten, androgyn und kindlich anmutende Figuren und unschuldig scheinende Tiere, gezeichnet in souveränen cartoonartigen Linien, sind dabei – entgegen einer oberflächlichen Betrachtung – keineswegs von der aktuellen Mangakultur beeinflusst. Wenn es Bilder gibt, die Nara beeinflusst haben, so sind diese den Kinderbüchern zum Beispiel von Hans Christian Andersen oder den Brüdern Grimm entsprungen. Diese Charaktere zeigen eine dunklere Seite des Lebens. Doch Nara sieht in seinen, bisweilen Waffen tragenden Subjekten, keineswegs Aggressoren. Er beobachtet kindliche Wesen, umgeben von fremden, grösseren, bösen Menschen, die wesentlich längere Messer in ihren Händen halten. Naras komplexe Wesen erforschen die Spannung zwischen kindlicher Sensibilität und jugendlicher Rebellion. Auch sind seine Charaktere nicht eigentlich Mädchen, als die sie oft verstanden werden, sondern Zwischenfiguren, weder weiblich noch männlich, die die Ambiguität zwischen männlicher und weiblicher Sensibilität ausloten.

In Japan verbindet der Glaube an das Übernatürliche die Gefilde des Spirituellen mit den irdischen Alltagsgegenständen. Für manche mag das Über-

natürliche den Irrationalitäten des Lebens Sinn verleihen, für andere stellt es die Kontinuität des Lebens zum Nach-Leben her. Janpan hat eine bemerkenswerte künstlerische Tradition darin, das Mystische zu beleben – von den visionären Holzschnitten des Poeten und Künstlers Toriyama Sekien (1712-1788) bis zum ausdrucksstarken Storytelling eines Hayao Miyazaki (geb.

1941) mit seinen spirituellen Anime-Filmen. In Japan, geprägt von shintoistischen Ideen des Animismus, lebt eine Seele „reikon“ in allen existierenden Phänomenen. Alltägliche Dinge, von Gegenständen bis hin zu Pflanzen oder Bergen, können als göttlich „kami“ betrachtet werden.

Tatsächlich sind Yoshitomo Nara's Verbindungen zur Religion darin begründet, dass sowohl sein Großvater als auch sein Vater Shinto-Priester waren. Die Verbindung zwischen gewöhnlicher und spiritueller Welt befördert darüber hinaus ein komplexes Verständnis und einen besonderen Respekt für die Natur. Und in der Tat könnten aus der Wertschätzung animistischer Vorstellungen für die Umwelt einige Lehren in Bezug auf die aktuellen Herausforderungen im Zeitalter des Anthropozäns gezogen werden.

Für Nara sind Arbeiten auf Papier weit mehr als nur ein Vehikel entstehender Ideen. Immer reich an Quellen, verwendet er Briefumschlüsse, stellt Collagen zusammen, wendet Pastell-, Gouache- und Aquarelltechniken an und verwendet unendlich viel Zeit darauf, die verschiedensten Drucktechniken zu erforschen – das alles im Medium Papier. Letztlich empfindet er diese Praktik als intimer und instinktiver als die Malerei, Skulptur oder Installation, und überdies lässt sie ihm bei der Verfolgung seiner Gedanken und Gefühlen freieren Lauf. „I've learned a lot from Renaissance fresco painting; I especially love the translucent colors of Giotto and Piero della Francesca. The surface texture of fresco painting contains a space that I can enter easily. It's interesting to consider, as walls have so much more resistance than paper. I also love Giotto's painting because it makes me feel the strength of a believer. I see a similar spirituality in Cy Twombly.“⁵

Die ausgewogenen Kompositionen von **Ulrike Müller**, vorgetragen in einer dezidiert entdramatisierten, beruhigten Ästhetik, rufen vergangene Episoden in der Geschichte der Abstraktion des zwanzigsten Jahrhunderts ins Gedächtnis. Die ihr eigene Verwendung von klaren Farben und flachen, gerundeten Formen, wirken ein wenig wie Updates von Hilma af Klint, Hans Arp oder Anni Albers. Ihre seltenen Anleihen an figurative Kunstwerke hingegen erinnern an Arbeiten des späten Henri Matisse, wenn auch in abgekühlter Form. Ihre spezifische Verfahrensweise bringt, gegenüber der oft heroisierten aber ebenso oft abgesagten Malerei auf Leinwand, eine eigene Technik in Stellung: Monotypie auf Papier.

Müllers Werke sind oft sparsam und minimal koloriert, wobei ihre Praxis eng an die technischen Möglichkeiten des Mediums gebunden bleibt. In der Monotypie kann sie die ihr wichtigen Verfahrensweisen verknüpfen, wenn sie Malerei mit Graphik verbindet, und es ermöglicht ihr, durch die Überlappung transparenter Farbflächen, eine besondere Lebendigkeit zu erzielen. Malerei – gesehen als dezentrierter, polymorpher Raum, als Ausdehnung ohne Grenzen – herausfordert um, jenseits festgefügter Muster von Erfahrung und Klassifizierung, Instabilitäten und Ambiguitäten zu mobilisieren.

Ihr entdramatisierter Formalismus, der als Erweiterung der feministischen Bewegung der 1970er Jahre begriffen werden soll, nutzt Graphik auch um Felder der Erregung aber auch des Humors zu erzeugen. Der spezielle Gebrauch von Narrativen und Abstraktionen soll traditionell binäre Systeme öffnen und zeitgenössische, genderqueere Anliegen moderieren. Oft stellt sie ihre Produktion auf dekorative Kunst ab, wie sie historisch gesehen quer durch alle Kulturen in Verwendung stand und auch die industrielle Produktion zur Herstellung von Logos und Alltagsobjekten durchzieht. Mit ihren Monotypien zeichnet Ulrike Müller historische aber auch zeitgenössische Spuren eines Unterbewusstseins nach, das nicht nur subjektiv, sondern auch sozial strukturiert ist. Sie nutzt Abstraktion als ein Konzept, das, abhängig von Kontext und Betrachter, figurativ angeeignet, emotionell aufgeladen und politisch konnotiert werden kann. Die Kunsthistorikerin Kerstin Stakemeier bezeichnet ihr Formenvokabular als *komfortabel gegendert*. „With her careful use of

cliché, Müller pushes us to relinquish our gendered conception of painting altogether, to see modernist form as something that has always been bound to libidinal constellations still open for painterly negotiation. Müller gives us the painting we deserve, but the joke's not on painting—it's on us.“⁶

Amelie von Wulffens Gruppierung von Zeichnungen wird zum Zeitpunkt der Vorbereitung auf ihre große Einzelausstellung in den Kunstwerken Berlin 2020 präsentiert. In ihren Arbeiten beschäftigt sie sich stets gleichermaßen mit kunstgeschichtlichen Motiven, wie mit ganz konkreten biografischen Recherchen und Rekonstruktionen. Zwei unterschiedliche Werkserien illustrieren ihre Vorgehensweise mit Arbeiten auf Papier: Die erste Gruppe großer, farbin-tensiver Collagen von 2007 steht noch im Gefolge ihrer Einzelausstellung im Centre Pompidou 2005 und somit im Zentrum ihrer damaligen künstlerischen Praxis. Seither hat sich Wulffen vorwiegend der Malerei zugewandt. Bekannt geworden war sie aber durch ihre großformatigen Collagen, in denen zentral montierte Fotos durch Malerei erweitert und abstrakt aufgelöst werden. Zum Klischee verkommene kulturelle Codes, traumatische architektonische Räume, Ruinen, aber auch Erinnerungsgegenstände spannen ein imaginäres Koordinatennetz zwischen Seurat, Solschenizyn, John Travolta und Alten Meistern wie Dürer, Goya oder van Gogh sowie dem eigenen Alltag, wobei sich die autobiografische Erfahrung stets ihrer geschichtlichen Dimension vergewissert. Amelie von Wulffen hat ein feines Gespür für innerbildliche Spannungen, ihre Bildaussagen sind häufig widersprüchlich und verschlüsselt, die dargestellten Situationen wirken bisweilen undurchschaubar und nicht selten unheimlich, denn durch die collageartige Technik der Verbin-dung verschiedener Perspektiven und Genres wachsen buchstäblich viel-schichtige Räume aus der Fläche und bilden darüber hinaus ein wucherndes Eigenleben.

Eine zweite, zwischen 2011 und 2019 entstandene Werkgruppe kleinforma-tiger, kolorierter Zeichnungen, den sogenannten *Gemüsezeichnungen* hat mittlerweile internationale Beachtung gefunden. Fickendes Obst, klavier-spielende Hämmer, begleitet von geigenden Schrauben, rauchende Zähne, Würste am Tropf oder Pinsel, Bleistifte und Radiergummis bei einer Arbeits- oder Therapiesitzung. Auch hier zeigt sich Amelie von Wulffen ideenreich, witzig und am Puls der Zeit. Aber es gibt immer auch eine andere, dunkle Seite und das Abgründige liefert bisweilen eine melancholisch, kritische Grundierung. Schwierige Themen werden aber durch den inhärenten Humor ihrer Gemüsezeichnungen abgemildert: „How can you not laugh at a sau-sage smoking a cigarette, or screw singing Schubert? But that's not exactly what's funny about them. What's funny is how von Wulffen invites the comic into the room with painting, and how the very presence of the comic skews the usual relations between paintings and their context, and vice versa.“⁷

1) Rachel Harrison, *museum with walls*, CCS, Bard College, NY, 2010, S. 230

2) Florian Pumhösl, KUB – Kunsthau Bregenz, 2012, S. 90

3) Hudson, Gepräch mit Raymond Pettibon, Museum in Progress, Wien 1992, www.mip.at/creations/kuenstlerinnenportraits-05

4) Interview: Franz West mit Andreas Reiter Raabe, Spike #16, Sommer 2008

5) INDEX, Interview mit Midori Matsui, www.indexmagazine.com/interviews/yoshimoto_nara.shtml

6) Kerstin Stakemeier, Artforum, Printausgabe, 2016

7) Amelie von Wulffen, *Bilder 1998-2016*, München, 2016



16

Florian Pumhösl, *Java Sea*, 2005/2019, reverse glass painting, epoxy resin on handcrafted glass, 72 x 54 cm



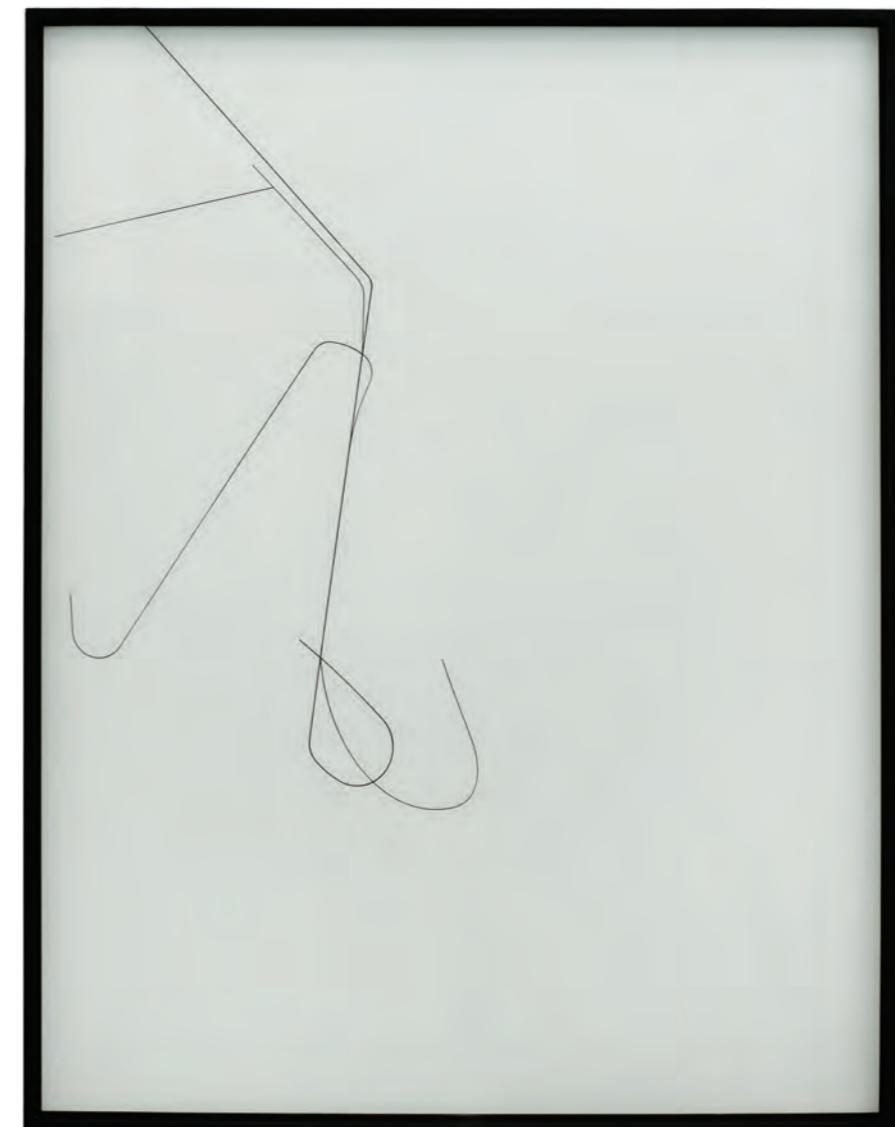
Room 1: Florian Pumhösl

17



18

Florian Pumhösl, *Falklands I*, 2005/2019, reverse glass painting, epoxy resin on handcrafted glass, 51 x 68 cm



19

Florian Pumhösl, *Falklands II*, 2005/2019, reverse glass painting, epoxy resin on handcrafted glass, 72 x 47 cm







24

Room 1: Yoshitomo Nara ; Room 2: Raymond Pettibon



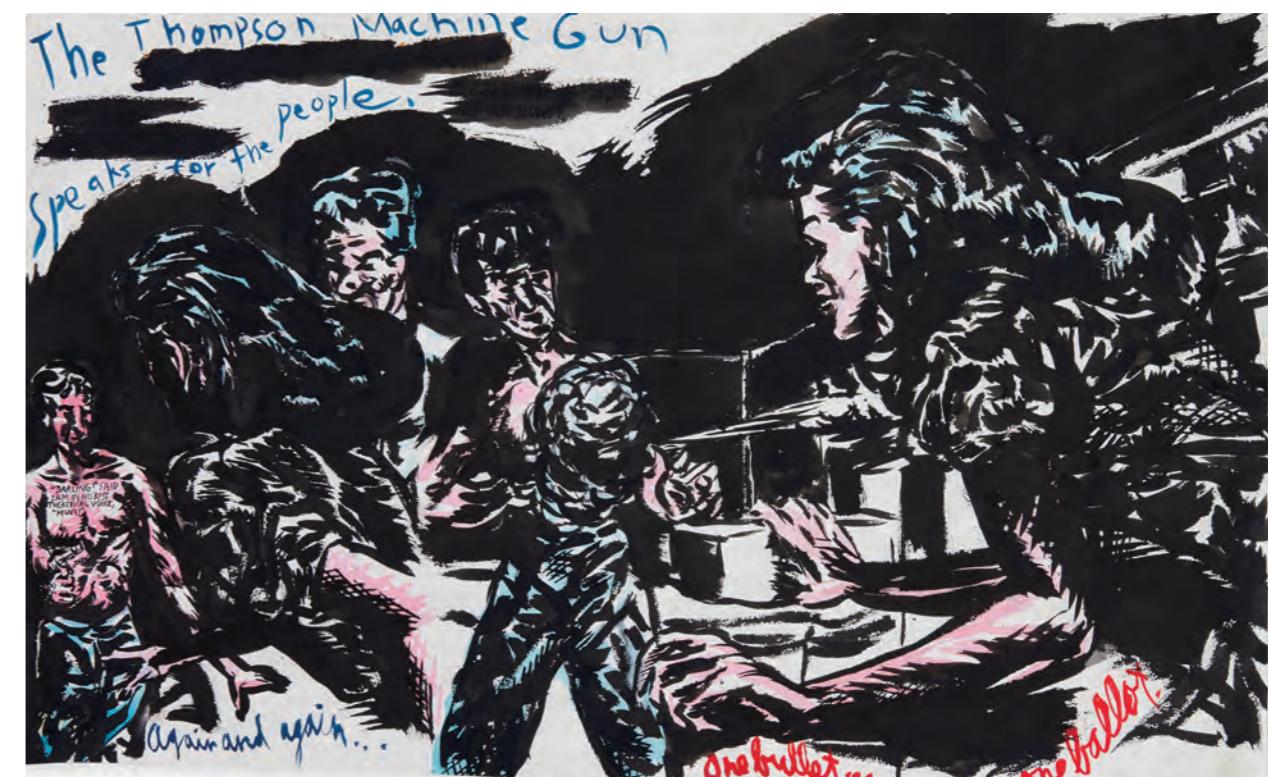
Room 1: Florian Pumhösl

25

















40

Franz West, *Passstück*, 1983, papier-mâché, acrylic, (painted by Eugenia Rochas), 40 x 74 x 11 cm



41

Franz West, untitled, 1985, papier-mâché, acrylic, (painted by Herbert Brandl), 63 x 78 cm



42 Franz West, untitled, 2007, paint on digital print, 62 x 102 cm

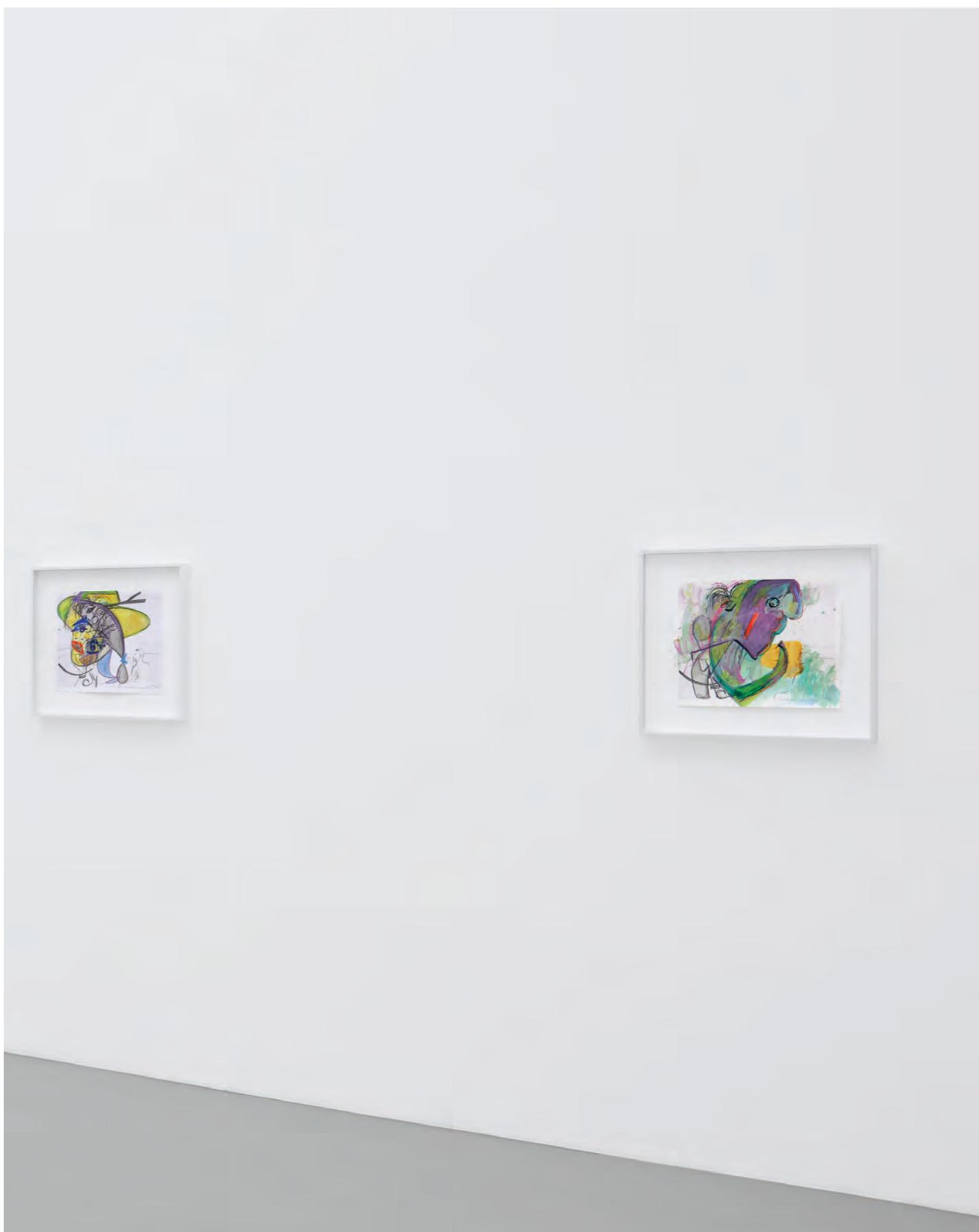
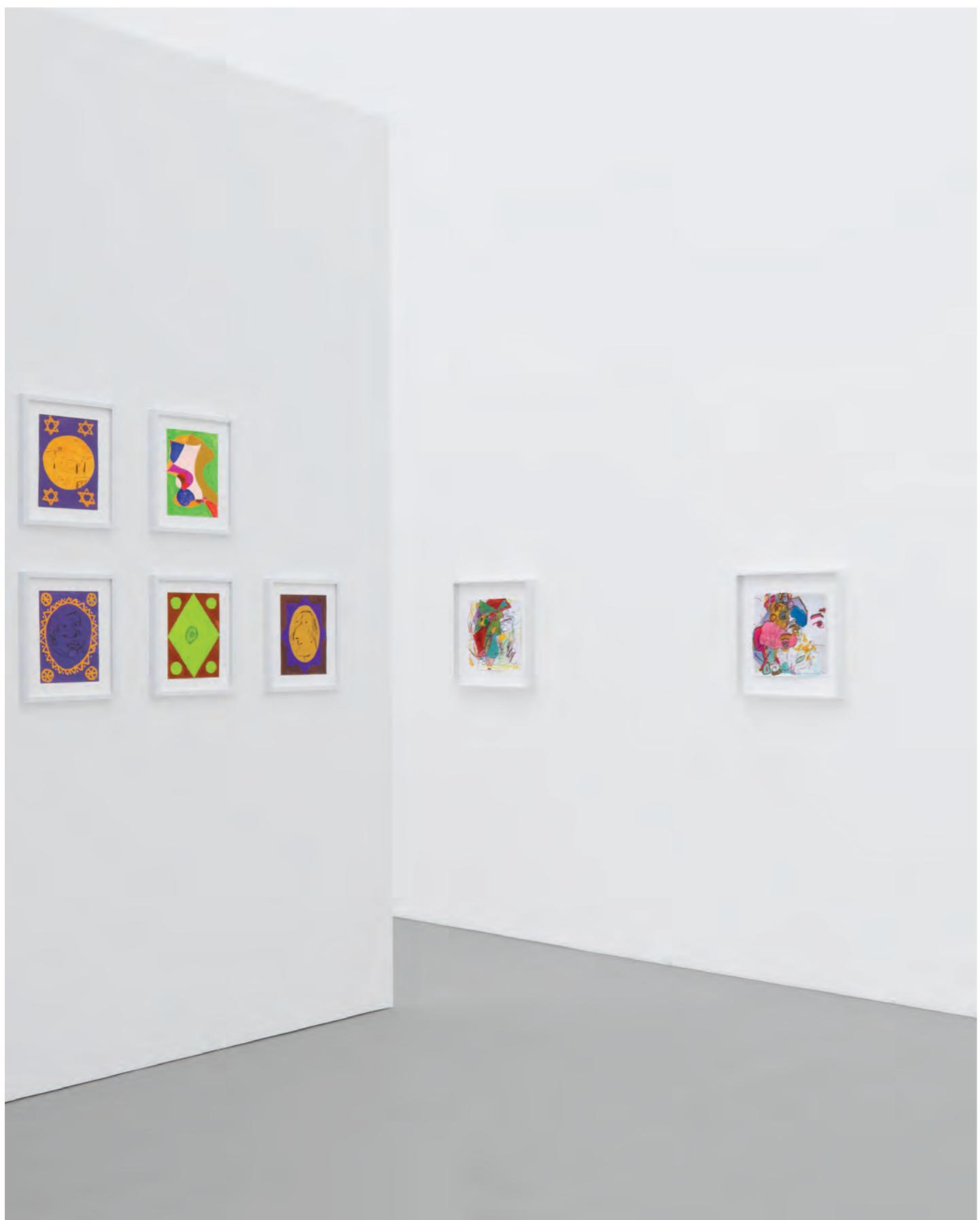


43 Franz West, Plakatentwurf (*Die Macht der Frauen*), 2007, paint on digital print, 122 x 95 cm



Franz West, *Bilderwand Mondschein*, 2001, 6 collages, paint on digital print, 36 x 21, 45 x 32, 49,5 x 35, 34,5 x 37,5, 45,5 x 25, 46 x 21 cm
Franz West, Exhibition *Mondschein* at Galerie Meyer Kainer, 2001







50

Rachel Harrison, *Unfinished Masterpiece Fourteen*, 2019, colored pencil, graphite, watercolor, liquid acrylic, and wax crayon on pigmented inkjet print, 36 x 43 cm



51

Rachel Harrison, *Unfinished Masterpiece Eleven*, 2019, colored pencil, graphite, watercolor, liquid acrylic, and wax crayon on pigmented inkjet print, 36 x 43 cm



52

Rachel Harrison, *Unfinished Masterpiece Thirteen*, 2019, colored pencil, graphite, watercolor, liquid acrylic, and wax crayon on pigmented inkjet print, 36 x 43 cm



53

Rachel Harrison, *Unfinished Masterpiece Fifteen*, 2019, colored pencil, graphite, watercolor, liquid acrylic, and wax crayon on pigmented inkjet print, 36 x 43 cm



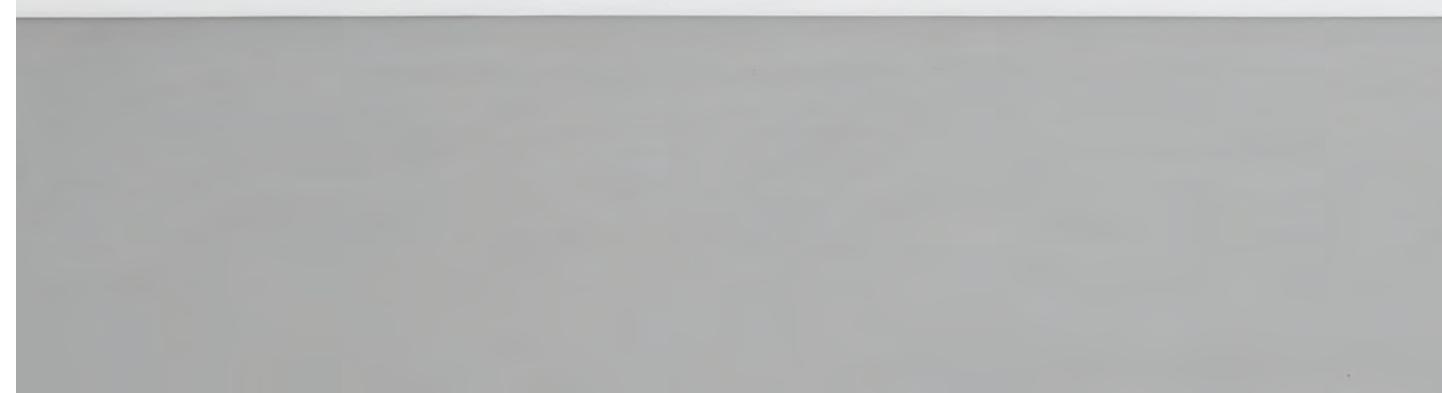
54

Rachel Harrison, *Unfinished Masterpiece Twelve*, 2019, colored pencil, graphite, watercolor, liquid acrylic, and wax crayon on pigmented inkjet print, 36 x 43 cm



55

Rachel Harrison, *Unfinished Masterpiece Sixteen*, 2019, colored pencil, graphite, watercolor, liquid acrylic, and wax crayon on pigmented inkjet print, 36 x 43 cm



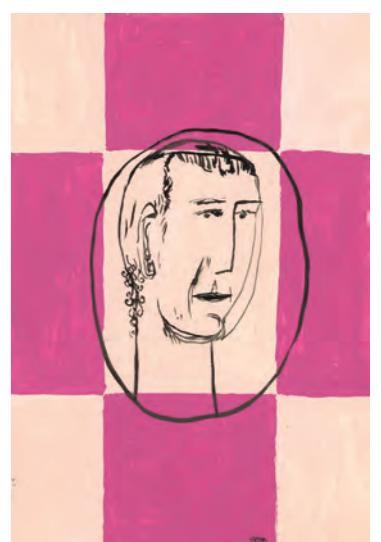


58

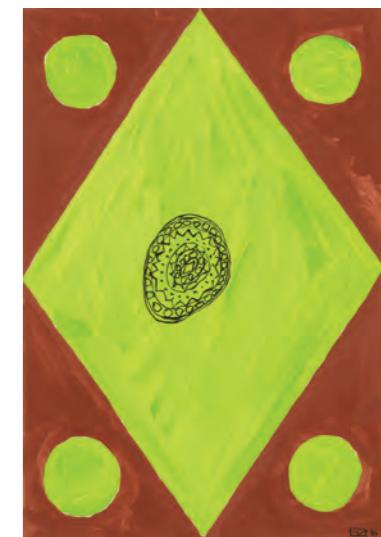
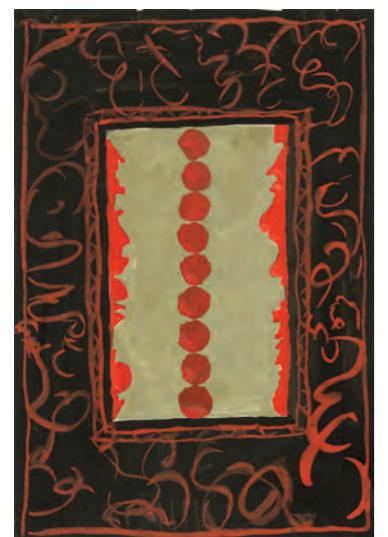
Room 2: Heimo Zobernig

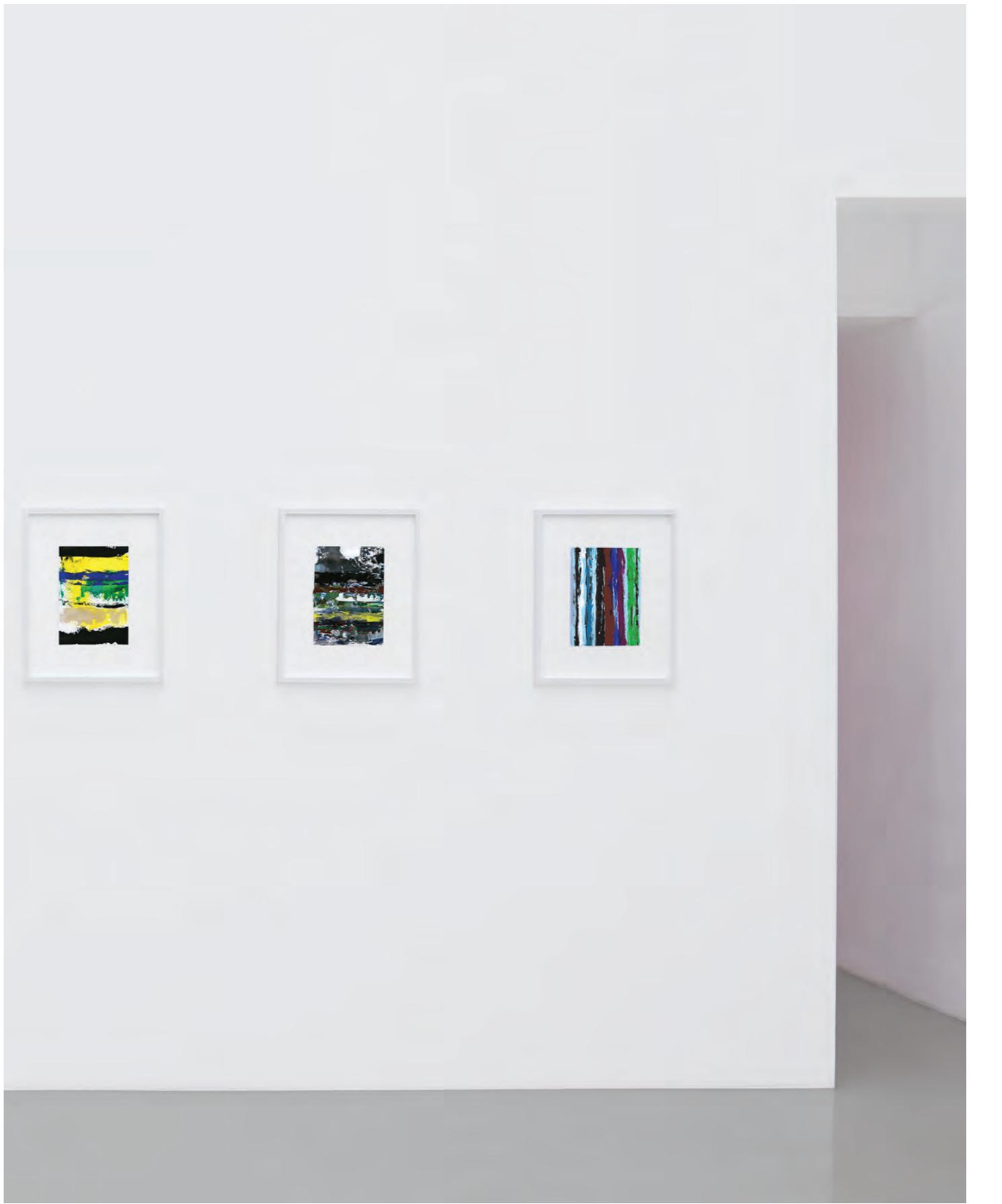
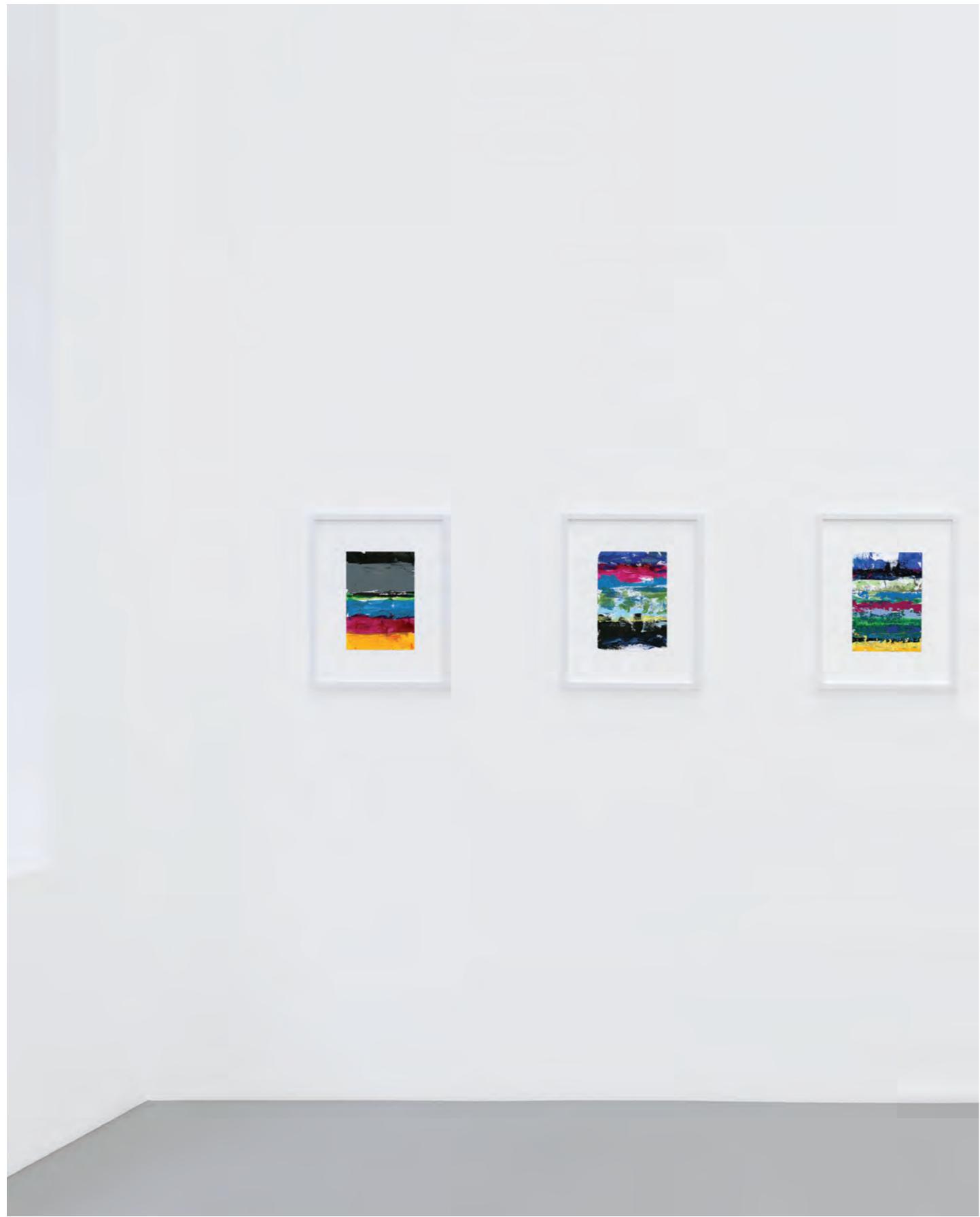


Heimo Zobernig, untitled, 1984, series of 19 gouaches on paper, each approx. 30 x 21 cm



59











68

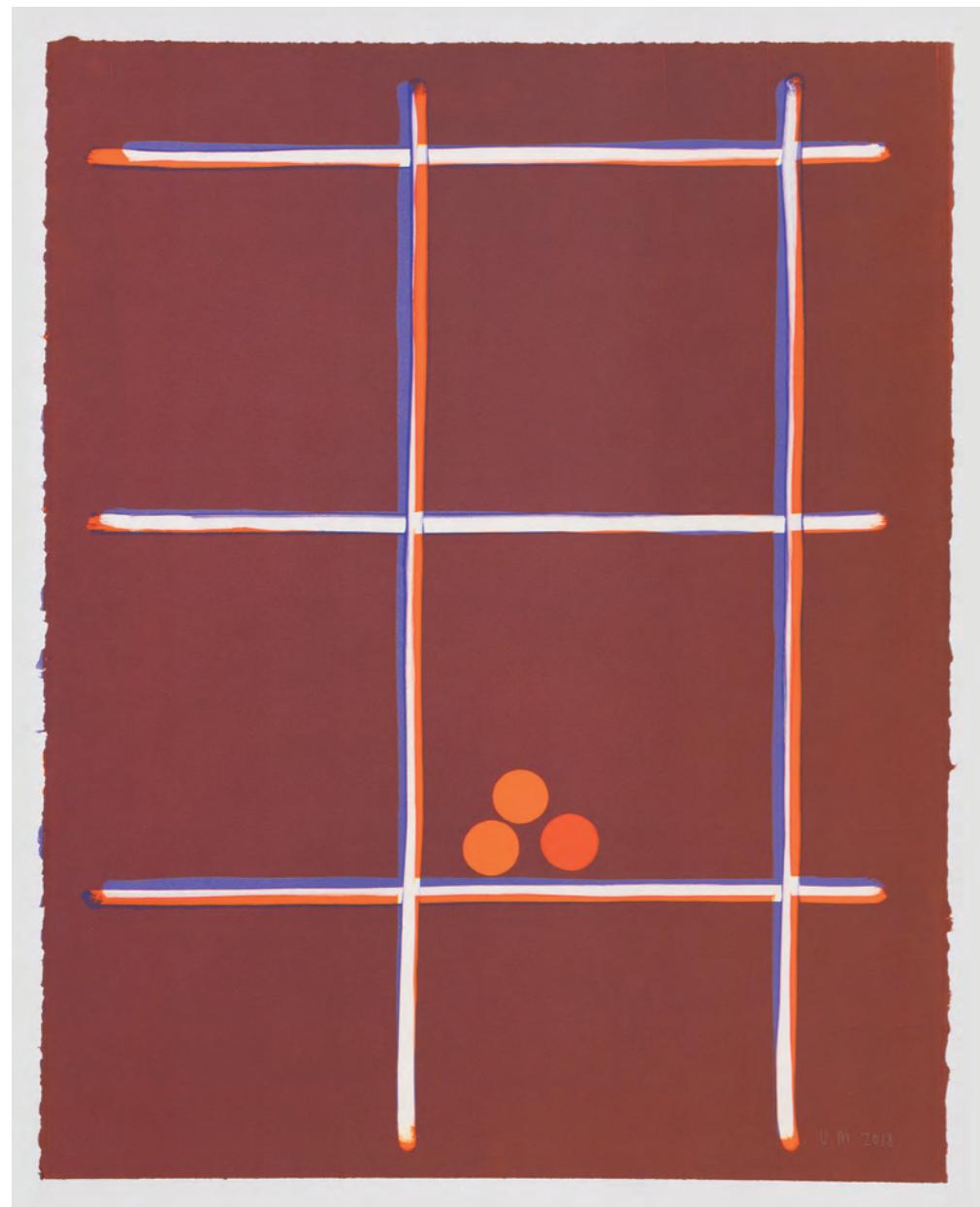
Heimo Zobernig, untitled, 2016, acrylic, paper, 29,4 x 20,6 cm



69

Heimo Zobernig, untitled, 2016, acrylic, paper, 29,7 x 21 cm







74

Ulrike Müller, *Rote Blume*, 2018, monotype, printed with 10 Grand Press in Brooklyn, New York, 73,7 x 55,9 cm



75

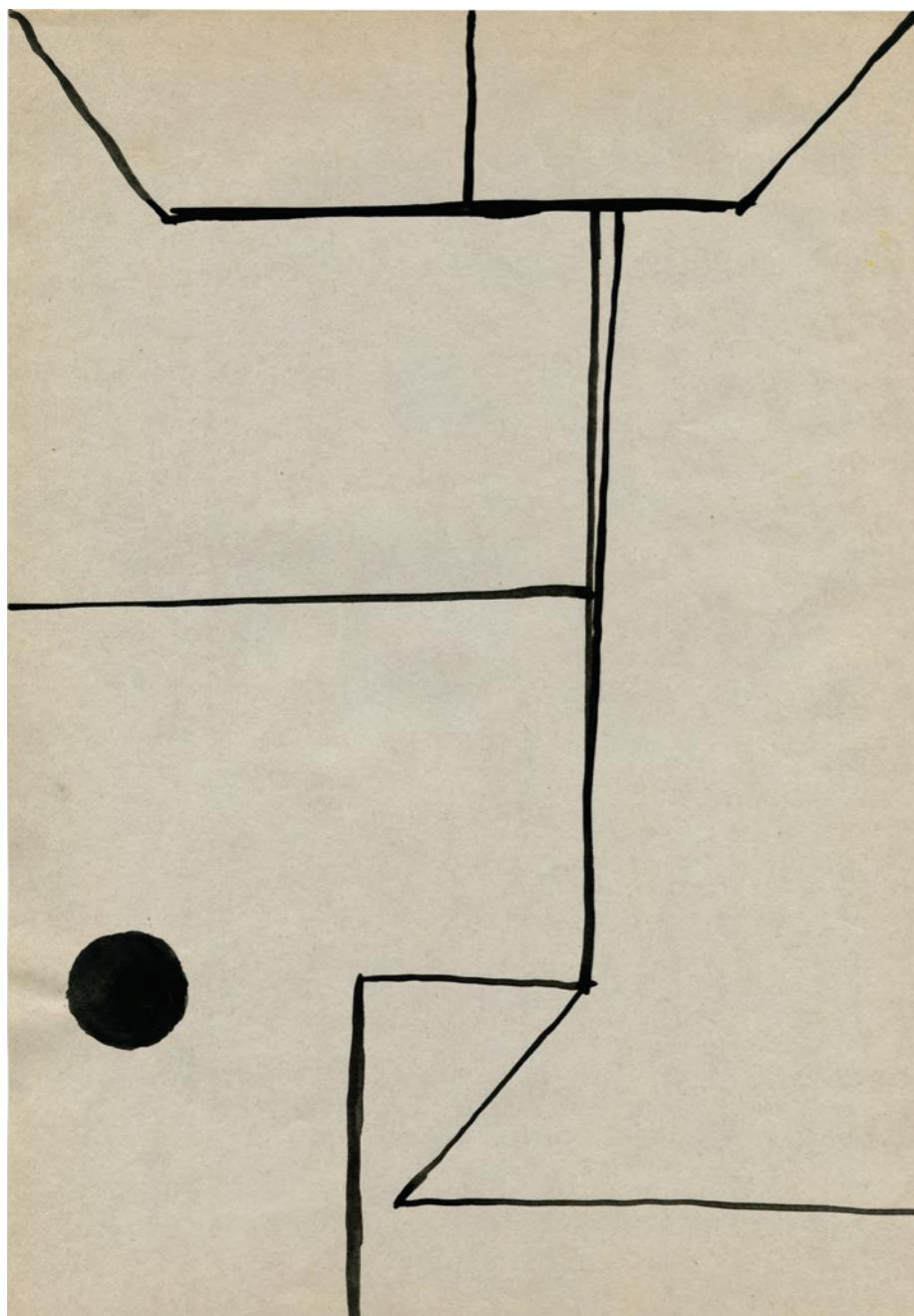
Ulrike Müller, *Knife Act*, 2018, monotype with pochoir, printed with 10 Grand Press in Brooklyn, NY, 73,7 x 55,9 cm



76

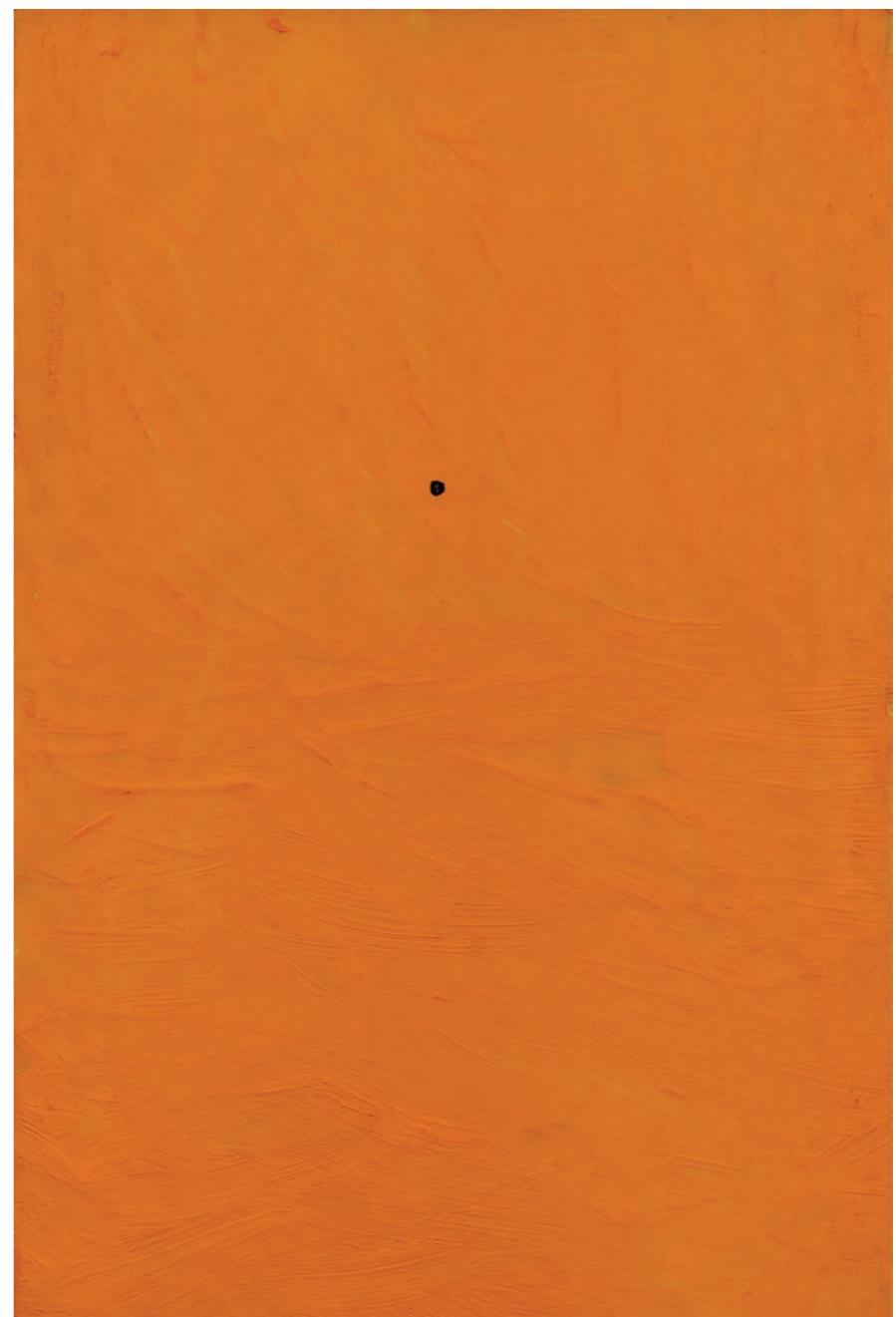
Room 3: *Rachel Harrison*Room 3: *Ulrike Müller*

77



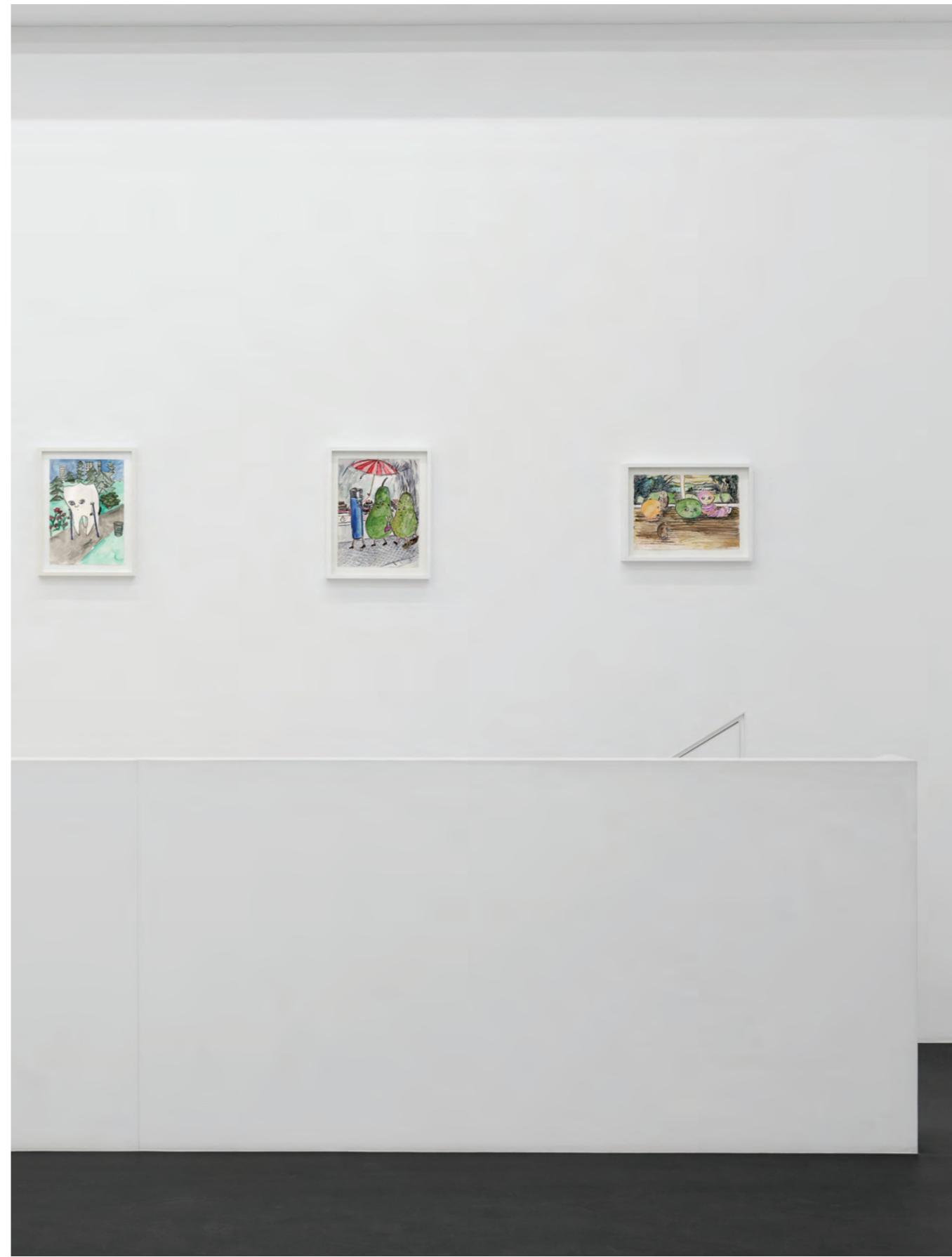
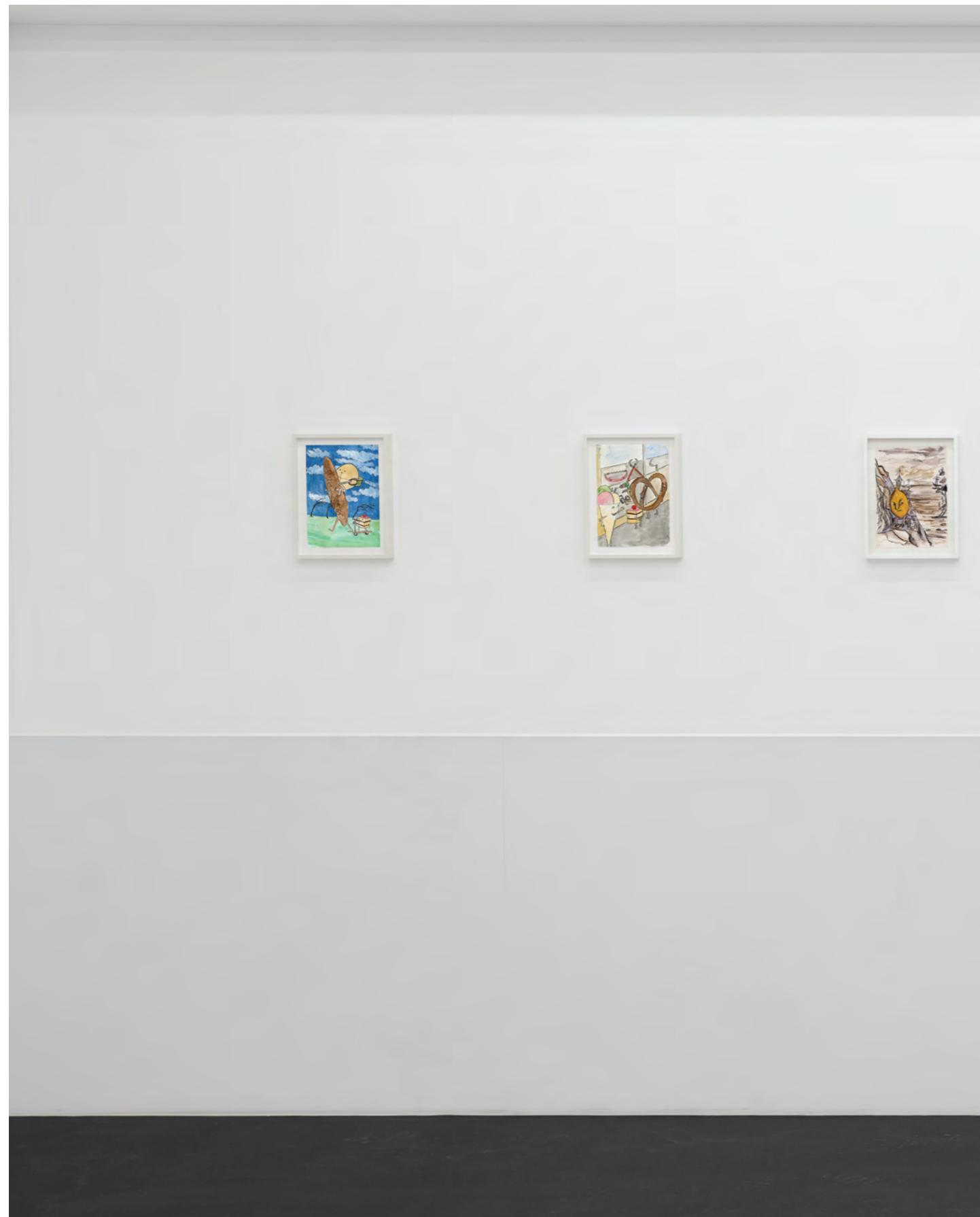
78

Heimo Zobernig, untitled, 1985, gouache on paper, 29,7 x 20,5 cm



79

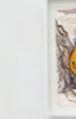
Heimo Zobernig, untitled, 1985, gouache on paper, 30,4 x 20,5 cm













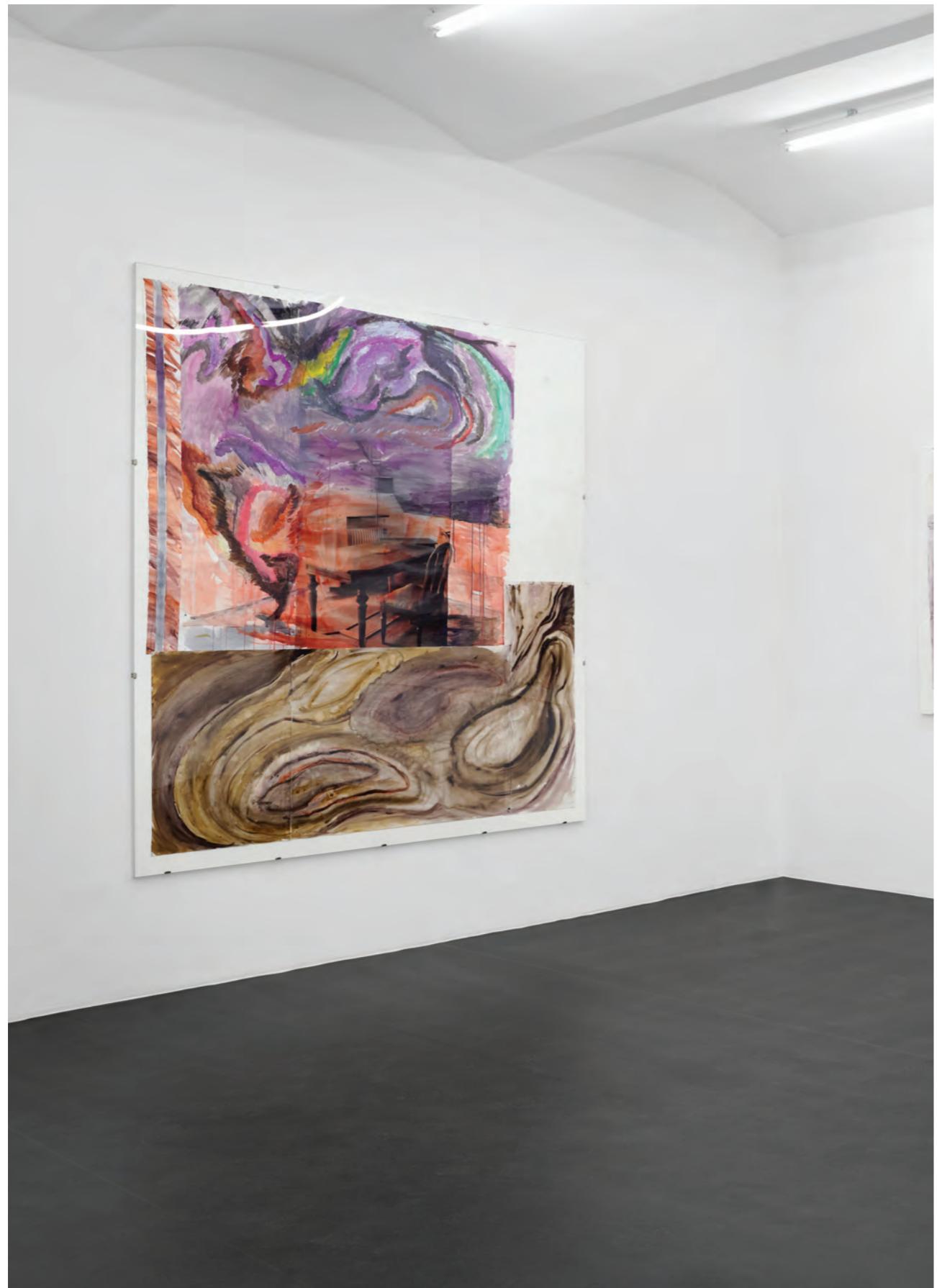
90

Amelie von Wulffen, untitled, 2007, acrylic, watercolor, baryt print on paper, 169 x 111 cm



91

Amelie von Wulffen, untitled, 2007, acrylic, watercolor, baryt print on paper, 198 x 173 cm





Copyright Note

Publication in the context of the exhibition

1.COLOR 2.HOLE AND 3.JOKE

Selected Works on Paper

Galerie Meyer Kainer, Vienna, 2020

www.meyerkainer.com

exhibition concept: Christian Meyer, Renate Kainer
catalogue concept: Hélène Fauquet

© 2020, Galerie Meyer Kainer, Vienna

All rights reserved. Any and all reproduction, especially electronic reproduction, of this publication or parts thereof requires the prior written consent of the copyright holder.

Photo Credits

Cover, pp. 27, 42–43, 44 bottom, 47 bottom: Wolfgang Woessner
pp. 17, 20–26, 28–39, 41, 44–47 top, 48/49, 56–58, 62/63, 70, 76/77, 80/81, 85–89,
92/93: Marcel Koehler
pp. 16, 18, 19: FPStudio
pp. 59–61, 64–69, 78–79: Archiv HZ
pp. 50–55: Zeshan Ahmed / courtesy the artist; Greene Naftali, New York; and
Meyer Kainer Vienna
pp. 71–75: Jackie Furtado
pp. 82–84: max-color, Berlin
pp. 90–91, 94/95: Gunter Lepkowski