

Smithsons Kosmogonie wird dank Renée Green wieder auf den im Zuge der Vietnam-Unruhen von Studentenblut befleckten Boden des Campus der Kent State University, Ohio, zurückgeholt, den Green zum Schauplatz ihrer auch persönlichen Archäologie „Partially Buried“ erwählt. Wo es um Smithson und Vietnam geht, ist Asphalt nicht weit. Heimo Zobernigs 2,5 cm dicke Teerschicht auf der vorderen Terrasse der Villa ruft den amerikanischen Traum in Erinnerung, im Fernen Osten Ordnung zu schaffen, indem man aus dem von Kommunisten verseuchten Dschungel einen gigantischen Parkplatz macht. Eine Generation zuvor hatte der amerikanische Außenminister Morgenthau noch den Plan, aus Nazideutschland einen reinen Agrarstaat zu machen. Schrebergarten, Parkplatz, Natur und Kunst. Baden und das Universum. „Sharawadgi“ ist eine der ersten Ausstellungen, die ich in Österreich gesehen habe, die den lokalen und historischen Kontext im Medium der Form sezieren und post-traumatisch als Arbeitsfeld erschließen.

Raymond Pettibon

January–March 1999
Location Porzellangasse
(ill. p. 368)

Text
Mike McGonigal, Spex, Mai 1991

„That drum solo sounds so far freakin' out I want to take it with me.“ Diese handschriftliche Zeile, Bildunterschrift, illustriert eine Dachgarten-Szene der Flower-Power-Ära: Ein nackter, bärtiger Mann mit langem, fließendem Haar schwebt in Vishnu-Pose in der Luft, berührt fast den linken oberen Bildrand. Er ist vom Dach des Hauses gesprungen (das wahrscheinlich hoch genug ist, um unmittelbar tödliche Folgen zu haben), aber seine Ausstrahlung ist weniger die des unglücklichen, deprimierten Selbstmordkandidaten, als die des fehlgeleiteten Blumenkinds. Im Hintergrund scheinen drei Hippie-Musiker zu vertieft in ihre Musik, um sich stören zu lassen – vielleicht ein alltäglicher Vorfall für sie? Hinter dem schwarzen Humor des lakonischen Einzeilers findet sich ein scharfer Kommentar zur Sechziger Gegenkultur (deren Ausläufer Pettibon gerade noch miterlebte, wenn auch hauptsächlich durch ihren Widerhall in den Massenmedien). Die Zeichnung scheint die tiefgreifende Mißachtung des Lebens zu kritisieren, die jemand zu einem solchen Akt verleitet, ohne gleichzeitig Hochachtung für die intensive Freiheit und Hingabe an die Kunst verbergen zu können, die dieser Freitod impliziert. Eine Handlung wie diese ist der logische Höhepunkt des Credo der Psychedelik-Ära, „zu tun, was immer man will, solange es keinem anderen wehtut“. Die Platzierung des Springenden, die seitliche Perspektive der Zeichnung und der entrückte Gesichtsausdruck des Mannes erwecken den Eindruck des Fliegens. Es erinnert mich ans Artwork des Led-Zeppelin-Labels „Swan Song“ – eine vom Künstler bestimmt nicht beabsichtigte Anspielung. Aber eine Eigenart von Pettibons Werk ist sicher, daß seine Fülle an persönlichen und kulturellen Anspielungen letztendlich den Betrachter ermutigt, die eigenen kulturellen oder persönlichen Referenzen zu ergänzen. Oder Scheiß drauf, ob es sie nun ermutigt oder nicht, sie tun's jedenfalls – man muß nur irgendein beliebiges Art-Review seiner Arbeiten lesen. „Ich hoffe, daß man meine Arbeit nicht nach den Kriterien beurteilt, die sie provoziert, denn die sind wirklich lächerlich“, ist sein Kommentar. Da die Zeichnungen auf so verschiedenen gedanklichen Ebenen funktionieren, bieten sie auch ein weites Feld für Fehlinterpretationen. Ich habe den Artikel mit dieser besonderen Pettibon-Zeichnung eröffnet – die nicht den neuesten Stand seiner Arbeiten wiedergibt, und die er selbst zu seinen weniger gelungenen Stücken zählt – weil sie im Alter von sechzehn Jahren tiefen Eindruck auf mich gemacht hat. Dieses Bild geht mir nicht nur einfach „nicht aus dem Kopf“, es hat sich seit sieben Jahren dort häuslich niedergelassen, seit der Veröffentlichung von „Double Nickels On The Dime“, der brillanten Doppel-LP der Minutemen, auf der ich die Zeichnung sah. Wie viele andere Fans von amerikanischem Früh- bis Mittachziger Punkrock, fand meine erste Begegnung mit Raymond Pettibons Kunst über seine Cover-Zeichnungen für SST-Platten statt. Pettibon hat für diese Art Fantum



Folder, 1999

nur offene Verachtung übrig, aber wie ich sehe, haben wir Rockfans in der Kunstwelt einen besseren Start, da wir seine Zeichnungen schon seit Jahren kennen. Jede Kunst, die man ganz aufnehmen, erkunden und hintergraben will, erfordert jahrelange Untersuchung. Dieses Pettibon-Bild, das sich um eine Art Hippie-Ikone dreht, hat sich selbst, während es zum festen Inventar meiner geistigen Datenbank wurde, zur Pettibon-Ikone gewandelt. Während der Typ in meinem Kopf zum Leben erwacht und wieder und wieder springt, wird er durch meine perceptions gefiltert, und ändert sich dabei. Mein Blick auf die Welt, meine Art zu schreiben, meine Kunstauffassung, haben sich alle durch dieses Bild verändert, auch wenn es Jahre dauern würde, auch nur ansatzweise zu durchschauen, wie. Und all das inspiriert mich zu verschlungenen Ausführungen über ein einziges Pettibon-Riff, und Bedeutung hineinzulegen, wie es mir gerade paßt. Wie der Künstler schon sagte, „sowas ist unvermeidlich – es bedeutet, Leute sie selbst sein zu lassen“.

Michael Krebber

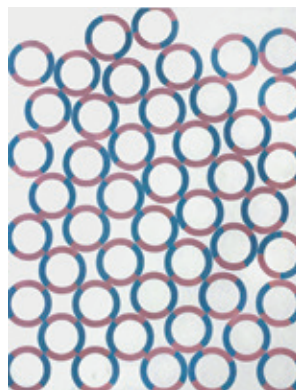
April–May 1999
Location Porzellangasse
(ill. p. 370)

Text
Kai Althoff

Es gibt so viele Bilder, die mit einem „Händchen“ gemacht sind. Die sind oft sehr schlecht, wenn sie über Malerei selbst handeln. Dann welche, die mit gekonntem Händchen vortäuschen, ohne dies gemacht worden zu sein. Nur wenige bemerken das dann auch. Schließlich welche, die ohne eines gemacht worden sind und so aussehen als wäre da ganz enorm eines im Spiel gewesen. Und dann eben solche wo keines war und ist. Sie sind die wertvollsten Helfer bei der Arbeit der wenigen an der Öffnung des Gartentors, hinter welchem der Ort liegt, wo ein „Händchen“ bei einem richtigen Streit heute nicht mehr sein darf, weil es gilt die Null zu erreichen und mit ihr etwas zu beginnen, was zwar von Orten vor dem Tor sprechen kann, aber mit diesen um einen hohen Preis des inneren Kampfes und äußeren Haderns mit deren gebieterischen Linien und Möglichkeiten abschließen will. So eine Arbeit hat Michael Krebber recht hart auf sich genommen und manche haben direkt gesehen, daß er soviel schon an der Null getrunken hat, daß seine Bilder und Zeichnungen von einer anderen, wundersamsten, vielleicht in manchen Momenten ewige Beruhigung und Gültigkeit flüstern, die in diesem Bezirk von Kunst so selten sind. Denn oft klebt Makel von Restspan aus falsch verbrachten, heißen Sommertagen, voll dumpfer, sägender Lautstärke in den Schreinereien der Orte vor dem Gartentor, an ihren Schuhen. Daß hier aber ein Medium gekommen ist, das flüstert, sieht man daran, daß es fast immer Pinsel und Stifte benützen kann wie ein Luftwesen. Als wäre der hindernd blöde fleischlich nachwabernde Körper nie gewesen, kann es sich auf dem Untergrund bewegen wie ein hyperbegabtes dickes Kind, welches seine Herkunft unter der atemberaubenden Eindringlichkeit seiner selbstverständlichen Bewegung, niemals erahnen lassen würde. Was man sieht ist eben alles was man sieht, und das ist eine ernste Sache damit. Jetzt sollte man vielleicht auch, wenn man dem so gegenübersteht, nicht länger noch versuchen, da zu erkennen, was einem die verinnerlichte Ordnung der frühen Jahre mit rasender Einmischung so vorlaut erklären will. Das macht auch Spaß, sich trotz dem dann zu verweigern, weil neues Leben nach dem Krankheitsfall oft so viel bessere Aussicht nach sich zog, die wenigstens für jeden, für sich anders, einen euphorisierenden Trost mit bringt, der nach Mut und Kraft schmeckt, weil man selber es ist, der sehen kann, für sich allein.



Untitled, 1999
acrylic on canvas
51x41 cm



Gefüllt, 1993
tempera on aluminum
57x44 cm

Walter Obholzer

June–July 1999
Location Porzellangasse
(ill. p. 372)

Text
Patricia Grzonka, Falter Nr. 26, 1999

Knödel, Zäune, Kreise

In seinen Bildern frönt Walter Obholzer nicht der österreichischen Vorliebe für Ornamentik, sondern untersucht das anonyme soziale Muster, das sich hinter dem Ornament verbirgt.

Otaku ist eine japanische Bezeichnung für Menschen, die Information um ihrer selbst willen anhäufen: Ziel ist die Bildung eines Systems, das sich selbst genügt. Man könnte vermutlich sagen, daß alle Bilder von Walter Obholzer geschlossene Systeme bilden, auch wenn ihre Ränder offen sind. Denn Obholzer konzentriert seine Ideen so weit, bis die Bildinformation in sich kreist. In diesem Sinn versteht sich wohl eine neuere Serie seiner Malereien lediglich als Zuspitzung dieses Problems. Sie trägt den Titel „Otaku“. Man sieht farbige gerade Linien auf weißem Grund, die mit schmaleren grauen Linien schattiert sind. Die Linien bilden ein gezacktes abstraktes Muster, dessen Einzelteile aber gewisse Gesetzmäßigkeiten wie Verdoppelung, Spiegelung, Wiederholung aufweisen. Es ist die Darstellung einer Reflexion, eine Abbildung also im doppeltem Sinne, die sowohl von einem Ding an sich handeln kann als auch vom davon ausgehenden reflexiven Prozeß. Walter Obholzers philosophischem Kunstkonzept liegt die Aneignung einer Sprachkompetenz zugrunde: „Es handelt sich um den Versuch, eine Sache zu malen, die eine so hohe Selbstreferentialität und Trägheit entwickelt, daß sich fremde Überlegungen damit anstellen lassen.“

Die Serie der Otakus – wie alle seine Werke am Computer entworfen – ist nun zusammen mit anderen neuen Bildern in Obholzers erster Einzelausstellung in Wien seit fünf Jahren in der Galerie Meyer Kainer zu sehen. Walter Obholzer, 1953 in Tirol geboren, lebt seit 1973 mit Unterbrechungen in Wien und gehört mit Kollegen wie Gerald Rockenschau zu jener Generation von österreichischen Künstlern, die in einer neo-konzeptuellen Sprache in den achtziger Jahren begann, die Malerei neu zu formulieren: zu einer Zeit, als Expressivität und weitausholende Gesten in der sogenannten „Wilden Malerei“ ein ausdrucksvolles Revival feierten.

„Der Druck dieser Zeit auf Genialität und Originalität hat bei mir eine Aversion hervorgerufen“, meint Obholzer, „die Rolle des Künstlers war die eines eigenständigen und hyperaktiven Einzelphänomens worauf er einen theoretischen Diskurs über Fragen der Reflexion und der Abbildung in der Malerei zu entwerfen begann. Darauf entstanden die „vertikalen Panoramen“, Porträts anhand von ornamentalen Strukturen: „Vertikales Panorama Pius“, „Gustav“, „Karl“ und „Katharina“ sind eine Anlehnung an exemplarische historische Figuren über ornamentale Muster, die mit dem konkreten kulturellen Background dieser Figuren in Zusammenhang stehen und zum Teil direkt aus persönlichen Wohnräumen der Zeit stammen.

Obholzers Beschäftigung mit solchen älteren Vorlagen wurde oft mit einer österreichischen Vorliebe für Ornamentik beziehungsweise Dekoration gleichgesetzt: wobei allerdings vergessen wurde, daß sich diese Debatte hauptsächlich auf die Epoche des Jugendstils reduzierte. In diesem historischen Kontext sind auch die ornamentkritischen Äußerungen von Adolf Loos zu sehen, für den Ornament gleich Verbrechen, weil gleich „erotische Schmierereien“ war.

Walter Obholzers Zugang hingegen läuft nicht über Fragen des Dekors, sondern über das anonyme soziale Muster, das sich hinter dem Ornament verbirgt: „Interessant ist, daß etwas selektierbar wurde, wie aus einem Katalog.“ Diese Konzeption von Ornament ist auch anwendbar auf viele Bereiche der Kunst der neunziger Jahre. Sie ist ein Schlüsselbegriff für eine neue Ordnung des Visuellen im Kommunikationszeitalter, wie der ehemalige Bundeskurator Markus Brüderlin meint: „Wir verfolgen heute etwa das Fernsehprogramm weniger als Anordnung von inhaltlich abgeschlossenen Einheiten denn vielmehr als Ornament.“

Knödel. Zäune. Kreise: Die Motive von denen Obholzers Malereien ausgehen, besetzen einen Platz zwischen realem Objekt und abstrahierter Form. Dies gilt auch für die merk-

würdigen braunen Gebilde, die 1995 im Rahmen des museum-in-progress Projektes die Wiener Kunsthallenwand am Karlsplatz bedeckten. „20 Fleck“ hieß die Arbeit. Grundlage bildete die schematisierte Form einer Placenta, in die verschiedene Brauntöne eingefüllt wurden. „Wenn man eine Hand anschaut, sieht man ein farbliches Tohuwabohu. Für diese Arbeit wurden Close-Ups einzelner Hautteile und anderer Oberflächen gemacht, die am Computer so bearbeitet wurden, daß ich mit ihnen eine ganze Form füllen konnte.“ Malerei stellte sich als Verkürzung der visuellen Botschaften dar, als plakative Codierung des täglichen visuellen Materials. Ausgangspunkt des gesamten Projekts, bei dem auch Ed Ruscha, Gerhard Richter und Douglas Gordon beteiligt waren, war die Frage, inwieweit der öffentliche Raum noch mit Malerei belastet werden konnte.

Walter Obholzers scheinbar interessenlose ästhetizistische Bilder können beim oberflächlichen Betrachten leicht mit eskapistischen Etüden verwechselt werden. Daß der Künstler aber auch eine sehr präzise kritische Haltung – allerdings nicht vordergründig – zum Ausdruck bringt, macht ihn zu einem wichtigen Träger österreichischer Gegenwartspositionen. Seine nicht-hierarchischen flächigen Anordnungen lassen sich auch auf soziale Systeme übertragen und als hypothetische Reflexionen auf die noch immer hier auffindbaren „neofeudalen Strukturen“ verstehen.

Dan Graham

September 1999
Location Porzellangasse
(ill. p. 374)

Press Release

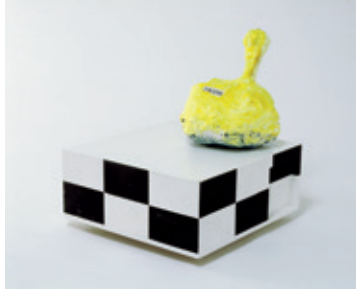
Since the 1970s, Dan Graham has experimented with basic geometric shapes for his pavilions. In addition to semi-transparent glass, he uses perforated metal sheets, lattice structures made of wood, as well as shrubbery to design his pavilions, which, incidentally, are deceptive and illusionary in the truest sense of the word.

At times the developed structures have themes or a functional character, such as *Child's Play* or *Skateboard Pavilion*. One of the largest groups of works in Dan Graham's oeuvre are models. Not all of them are intended or even suitable for a full-scale realization. Conversely, all of Graham's works have the character of models, are first and foremost ideas. Rather than being ideals, his models are approximations of certain sculptural dispositifs, and only insofar as they have art as their subject are they art objects rather than architectural models.

Additional to the exhibition displays on view, which Dan Graham designed precisely according to the intended optical function of the models, is the small original pavilion *Truncated Garden Pyramid* created in 1995.



Model: Swimming Pool / Fish Pond, 1997
wood, metal, glass
32x107x107 cm



Entwurf (Ykon), 1997
mixed media
© Archiv Franz West
© Estate Franz West

Franz West / Heimo Zobernig

October–November 1999
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 376)

Press Release

Die Eröffnungsausstellung der Galerie Meyer Kainer in den neuen Räumen in der Eschenbachgasse gilt Gemeinschaftsarbeiten von Franz West und Heimo Zobernig. Die zwei Künstler haben oft zusammengearbeitet und stehen, jeder für sich, in einer lockeren Beziehung zum Wiener Linguismus, in der Tradition von Karl Kraus, Adolf Loos oder Ludwig Wittgenstein. Sprache von der Dichtung her, in ihrer kristallisierten und daher prinzipiell fragmentarischen Form als intentionslose und kommunikationslose Äußerungen eines Weltwesens verstanden.

West: „Man passt jahreweise zusammen und dann überhaupt nicht mehr. Man entwickelt sich auseinander, und es kommen wieder Neue, mit denen man dann irgendetwas machen kann. Ich glaube, es hat schon einen Sinn korrigiert zu werden, weil man die Perspektive der anderen Person nicht hat – ich glaube man nennt das Emulsion. Man tariert auf ein Gegenüber aus. Bei Ausstellungen kriegt man Pressekommentare, aber das ist ja irgendwie nix.“

Zobernig: „Vielleicht sieht man das Verschiedene sogar nur, weil die Sachen gar nicht so weit auseinanderliegen. Mit dem West muss ich nicht viel reden. Das bedeutet, ich tue so, als könnte ich denken wie er denkt oder antworten würde. Seine Stühle haben viele Qualitäten, abgesehen vom Orthopädischen wirken sie suggerierend, bequem zu sein, obwohl es mich irgendwo drückt. Das kann ein Design- oder ein guter Küchenstuhl nicht. Und ich kann mit meinen Sachen gut abfallen dagegen. Wenn man gerade nur noch einen Würfel hat, dann ist das ein platonisches Endstück. Ich trockne die Formen aus, optischer Reiz darf uns nicht knechten.“

Die Gemeinschaftsarbeit „Auto-Sex“ funktioniert ganz einfach: am Fußboden installiert Zobernig eine schwarze Gummimatte, die per se schon mit Bedeutung aufgeladen ist. Und darauf und einander gegenübergestellt, zwei mit Gummi bezogene Sessel, entworfen von Franz West, als kommunikatives Setting. Dann hängt Zobernig eine Spiegel- folie zwischen die beiden Personen. Das heißt, man sieht durch die Folie hindurch, stülpt sein Ebenbild über das Bild des Anderen, sieht sich aber gleichzeitig selbst – Autosex.



Tel Aviv 99, 1999
c-print
151×201 cm

Beat Streuli

Tel Aviv / Jerusalem
December 1999–January 2000
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 380)

Text

Robert Fleck, Artscribe, Nr. 89

Der Schweizer Künstler Beat Streuli zeigt nach großen Ausstellungen in der Londoner Tate Gallery, im Düsseldorfer Kunstverein sowie in der Kunsthalle Zürich, in Wien großformatige Fotos und eine zweiteilige Diaprojektion, die anlässlich seines Aufenthaltes im diesjährigen Sommer in Israel entstanden sind.

Die Arbeit „Tel Aviv /Jerusalem99“ versucht dem verbindenden Fluss urbaner Lebensformen einer gespaltenen Region nachzuspüren:

„Wie kaum ein anderer Künstler der Gegenwart hat Streuli das Geschehen der Straße zum Gegenstand der bildenden Kunst erhoben. Er hat in den vergangenen Jahren ein international beachtetes Werk geschaffen, das aus einem allgegenwärtigen Aspekt des zeitgenössischen Lebens, dem Passantentum, die Sichtbarmachung unbewusster Prozesse des öffentlichen Raums und die Darstellung des zeitgenössischen

Lebensgefühls an der Schnittstelle von universellem Nomadentum und Affirmation des Individuums entwickelt. In Museumsausstellungen werden die flüchtigen Augenblicke der Straße per Großfoto oder Diaprojektion in moderne Fresken übersetzt, wobei die Einführung einer langen, zeitlupeähnlichen Zeitdimension, die Gesten, Handlungen, Gefühle und Gedanken der anonymen, beobachteten Einzelpersonen als Möglichkeitsformen bewußt werden läßt.

Die Großfotos wirken auf den Betrachter wie selbständige, bewußt machende Spiegel, die ihm sein eigenes Bild und das fremdenähnliche, nomadische Dasein des Passanten vor Augen führen, während die genau kalkulierte Serialität der Bilder die Eindringlichkeit des Stummfilms in modernem Gewand erreicht. Die ursprüngliche Kraft des Films, mit einfachen, allgemein verständlichen Bildern das kollektive Geschehen einer Großstadt anzusprechen, hat der Künstler in eine überraschende, nur scheinbar einfache Form gezwungen, die aufs Neue der Wucht der elektronischen Bildmedien standhält und aus einfachsten Sachverhalten des Alltags, Bilder von größter Symbolkraft gewinnt.“

Plamen Dejanov & Svetlana Heger

February–March 2000
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 382)

Text

Joshua Decter

In one of the more candid acknowledgements of the overwhelmingly seductive power of our consumer culture, Svetlana Heger and Plamen Dejanov have entered into a unique, yearlong, cooperative relationship with the luxury automaker BMW. With this joint venture, facilitated through BMW AG KulturKommunikation, Dejanov & Heger have effectively overturned many assumptions about the “rules” of art production.

An earlier project, “Plenty Objects of Desire,” reveals Dejanov & Heger’s commitment to the idea of opening up the framework of art production to accommodate an unusual network of business services and collection strategies: i.e., a process of converting and/or recycling their own productive labor into new forms of cultural capital. Dejanov & Heger “rented out their working capabilities” in a variety of professions (related and unrelated to the art world), utilizing the income derived from these jobs to collect designer objects and contemporary artworks. In turn, Dejanov & Heger displayed their mini-collections in a number of gallery shows.

Dejanov & Heger pursued and established a co-production agreement in which their exhibitions during 1999 would function as leased platforms for the display of BMW products.

In return for their “services,” Dejanov & Heger would receive a new BMW Z3 Roadster. This project effectively suggests a new paradigm of corporate patronage that, in fact, moves beyond contemporary practices of corporate sponsorship and towards a new model of reciprocally beneficial, transcultural synergy. The “Quite Normal Luxury” project might trigger new possibilities for artists.



MPower
nutwood, lacquer
70×140×20 cm