



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



WOLFGANG TILLMANS  
Kate Moss, 1996  
c-print  
40x30 cm

## Wolfgang Tillmans / Jochen Klein

March–April 2000  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 384)

### Press Release

Wolfgang Tillmans hatte jüngst seinen verstorbenen Partner Jochen Klein in eine Reihe von Ausstellungen einbezogen und zwar mit dessen Produktion als Maler, die schon zu Zeiten seines Studiums an der Münchner Akademie als außergewöhnlich aufgefallen war. Zu dieser Zeit entsprach Kleins Gestus kaum dem dominierenden Stil der Zeit und doch sollte er für eine ganze Generation von MalerInnen, wie etwa Amelie von Wulffen, bedeutsam sein. In einer an die Weichzeichnerästhetik David Hamiltons erinnernden Idylle tummeln sich in Kleins Malerei Tiere, Kinder, nackte Mädchen und androgyne Jünglinge. Farbströme verwischen sich zu Nebeln.

Klein hatte sich von 1990 bis 1992 ausschließlich der konzeptuellen Kunst als Mitglied von *Group Material* zu- und von der Malerei abgewendet, zu der er erst in späteren Jahren wieder zurückkehren sollte. 1994 übersiedelte er nach New York. 1995 zog er gemeinsam mit Wolfgang Tillmans nach London, wo er 1997 verstarb. Die Ausstellung setzt eine noch 1996 entwickelte Idee, einer kombinierten Hängung von Kleins Malerei gemeinsam mit Tillmans fotografischen Arbeiten, um.

Tillmans, der stilbildende Porträtist und Interpret einer Generation junger Leute aus der Rave Szene, realisiert eine unsentimentale Huldigung an die mit Jochen Klein verbrachte Zeit, indem er die sensiblen Gemälde Kleins mit seinen emblematischen Fotoarbeiten vermischt. Rock-Sänger, Fastfood, schwule Pornodarsteller, die über den Londoner Himmel ziehende Concorde, der Faltenwurf von Badehosen und hingeworfenen Jeans, ein Nachmittag mit Kate Moss – Elemente einer assoziativ erzählten Geschichte, die sich über die Wände der Galerie ausbreitet. Die Methode: Das Deplatieren von Codes.

### Interview

Mathias Dusini, Falter, Nr. 14, 2000 (Exzerpt)

*Tillmans: Was ich mache, ist keine klassische Modefotografie, sondern eine als Reportagefotografie verkleidete Inszenierung. Es ging immer darum, Kleidung als Ausdrucksmittel zu benutzen, und nicht um den Lifestyle-Anspruch der Modefotografie als Selbstzweck. Modernität im Modesinn wird nur durch das Gegenteil von dem, was letzte Saison war, definiert und nicht durch wirkliche Fragen an die Gesellschaft und an die Zeit. So finde ich die Werte von 1990, etwa die Einstellung, ich will nicht mehr ein breitschultriges Powerdressing haben, heute noch genauso modern, wohingegen die Modebranche bereits das zweite Mal wieder durch Hyperglamour gegangen ist. Diese Zeit, in der sich tatsächlich was zu verändern schien in der Mode, war gerade mal 1992/93. 1994 hieß es schon wieder: Grunge ist out, und Glamour is back.*

*Falter: Ihre Methode, Mode nicht nur über Kleider zu erzählen, sondern auch über ein alltägliches Ambiente und Stimmungsbilder, ist längst zum Mainstream geworden. Gibt es eine Möglichkeit, der Situation zu entkommen, die eigene Kopie kopieren zu müssen?*

*Tillmans: In den Kate-Moss-Fotos habe ich zum Beispiel konkret auf Erwartungshaltungen reagiert. Ich habe zwar manchmal darüber gelesen, sie schaue aus wie ein Nachbarsmädchen und sei ganz zugänglich, aber in Wirklichkeit ist sie extrem durchgestylt und überhöht in ihrer Art. Ich hatte gar keine Lust, sie aufs Klo zu setzen oder in eine dreckige Küche. Für mich kommt Fotografieren von Erkennen. Erst in dem Moment, wo ich mein Gegenüber erkannt habe, kann ich was dazu sagen. Und dann ist das Erkennen selbst interessant, egal, ob irgendjemand dann meint, dass das wie frühe Neunzigerjahre ausschaue.*

*Falter: Im Medienverbund der Freizeitindustrie gilt Authentizität als wertvolles Produkt. Existenzielle Haltungen müssen erst einmal konstruiert werden ...*

*Tillmans: Das sind ja auch echte Bedürfnisse, und Werber sind ja nicht doof und schlachten die aus. Von meiner Seite aus habe ich da nie mitgemacht. Ich hätte eine ganz andere Karriere anstreben können und einen anderen finanziellen Horizont. Markenprodukte aufzuladen mit einer Glaubwürdigkeit, das mach ich nicht. Die*

*kritischere Frage wäre aber: Warum denn dann überhaupt Leute abbilden? Warum an einem Schönheitsideal mitschnitzen? Ich glaube, dass Politik und die Frage, was schön ist, ziemlich dasselbe sind. Derjenige, der bestimmen kann, was schön ist – wobei ich mit schön auch akzeptabel meine –, hat die Macht und kann Leben bestimmen. Indem ich alternative Lebensstile als begehrenswert und schön darstelle, nehme ich ein Stück vom Kuchen in die Hand. Das lässt sich auch mit der gegenwärtigen Situation in Österreich in Verbindung bringen. Ich finde, man sollte dieser Situation mit positiven Setzungen begegnen: etwas für und mit Ausländern tun und den Leuten das Gegenteil als schön vorführen.*

*Falter: Muss man sich wirklich auf diese Ebene von ästhetisierter Politik einlassen, um nicht der Loser zu sein?*

*Tillmans: Warum muss Politik immer unattraktiv sein? Das sehe ich nicht ein. Politische Menschen haben ästhetische Bedürfnisse, und das zu leugnen halte ich für eines der ganz großen Probleme der politischen Kunst – dass es da überhaupt nicht darum geht, wie es aussieht, obwohl dadurch der ganz Diskurs und das, was man macht, erst verortet ist. Man hat es immer mit irgendwelchen Objekten zu tun, die man angucken soll. Das Besondere daran ist ja, dass viele Leute das dann in anderen Lebensbereichen mit teuren Hotels oder Designerklamotten wieder ausgleichen. Der Kampf um Schönheit ist meiner Ansicht nach ein ganz entscheidender: Der bestaussehende Kandidat wird Präsident. Entweder man arbeitet damit, oder man verliert. Ich mein das nicht so absolut, weil das ja bedeuten würde, dass ein hässlicher Politiker nicht wählbar ist. Trotzdem: Warum muss man den anderen den Vorwurf, dass Political Correctness langweilig ist und zum Mittelmaß führt, ständig bestätigen?*

## Christian Jankowski / Franz West

Telekommunikation  
May–June 2000  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 388)

### Press Release

Eine Ausstellung, die versucht die neuen Potentiale des Internets für die Kunst auszutesten. Christian Jankowski stellt mit seiner Videoinstallation *Let's get physical/digital* ein in Schweden im eigens eingerichteten Chat-Room, realisiertes Projekt vor, das die Liebstauglichkeit des neuen Mediums auf die Probe stellen soll. Täglich entwarfen Una Szeeman (in Italien) und Christian Jankowski (in Schweden) einen Ort der Erfüllung, der in Ausstattung und Funktion verbunden war mit den Sehnsüchten und Visionen von Zweisamkeit: Eine *Bauchtanzecke*, ein „Bed of Dream“ – und sogleich begann Jankowski auch mit der Realisation des erträumten Interieurs. Die täglichen Dialoge waren im Netz öffentlich zugänglich. Sie wurden von Laiendarstellern, deren Castings über Websites elektronisch abgewickelt wurden, gespielt. Die scheinbar spontanen und intimen Gespräche sind als Videoprojektion in der Ausstellung in der Galerie präsent. Damit schafft Jankowski eine öffentliche Bühne, die die eigene Identität an der Grenze zwischen gelenkter Selbstdarstellung, künstlerischer Performance und vorgeblichem Exhibitionismus, zeigen soll.

Franz West stellt Jankowskis Video-Installation das Environment „Gemeier“ im Eingangsbereich der Galerie entgegen, mit dem er versucht, den Defekt der Sprache mit Schüttelversen zu kompensieren.

Dazu verzeichnet West auf dem Bildschirm folgende Instruktion:

In Referenz auf den Merzbau von Schwitters entwarf Franz West das Mixed-Media-Environment „Gemeier“.

Die Skulptur „Meierei“ 1999, bildet den Ausgangspunkt.

Sie ist das Produkt einer Verwandlung eines ihm zur „weiteren künstlerischen Bearbeitung“ geschenkten Salontisches in eine Tischskulptur, zwecks Einrichtung eines Restaurants.



FRANZ WEST  
Environment Gemeier, 2000  
© Archiv Franz West  
© Estate Franz West

Da die Arbeit vom Wirt nicht als „Kunst“ angenommen wurde, wurde sie für eine Ausstellung 1999 in [der] Galerie zu einer Kombinationsskulptur mit schräggesägten Tischbeinen und darüberliegendem Bild von Rudolf Polansky weiterentwickelt. In der laufenden Ausstellung „Telekommunikation“ mutierte die „Meierei“ nunmehr zum „Gemeier“, d. h. der Tisch ist nunmehr noch schräger, größer und an der Wand hängend.

Die mit zwei Löchern perforierte Tischplatte bildet die Projektionsfläche für ein Internetscreening, das von einer gegenüberliegenden skulpturalen Säule ausgestrahlt wird.

Unter dem Tisch befindet sich die, an die Wand gelehnte Bildfläche des Gemäldes von Rudolf Polansky.

Das Ensemble wird ergänzt von vier, von West entworfenen, blauen, samtbezogenen Stühlen, einem Tisch mit Tabulatur und zwei sehr großen Vorhängen (alte Teile aus einem abgebrannten Schloss in Italien wurden auf Samt kaschiert und bemalt).

Auf die, mit Spezialfolie (hochreflektierend) bespannte Tischfläche, wird die Homepage von Franz West: [www.franzwest.at](http://www.franzwest.at) projiziert.

Von der Homepage, deren Textelemente wie Billardkugeln flotieren, gelangt der Surfer entweder zu folgendem Text:

„Gemeier“ (jid.), Gemäuer/Monsignore Otto Mauer, Begründer der Galerie Nächst St. Stephan, erste und damals einzige Galerie für zeitgenössische Kunst:

„Kunst ist das, was einer, der von Kunst Ahnung hat, für Kunst hält“.

Oder der Betrachter gelangt unter „goes online“ zum Text:

„Worauf hier projiziert wird ist die Meierei. Sie ist um 90° gedreht und erinnert mich (privat) an eine Mischung aus Merzbau + Heimatfilmkulisse – der Heimatfilm ver-schränkt mit dem Dadaismus /die solide Währung der vormaligen Gegenwartskunst“. Aber dieses Environment soll ihnen ein Rebus sein, den sie selbst erstellen sollten oder soundso sich stellen, in einem Gebrauch des Internet als Readymade, wie McLuhan in seinen „Magischen Kanälen“ es versteht – (Medium = Message). Sind Readymades Dadaismen?

Verschiedene Fachbegriffe „Dadaismus, Merzbau, McLuhan“ öffnen Suchmaschinen, die alle im Internet verfügbaren Fachbegriffe zum entsprechenden Thema aufrufen.

Geht man zu Rebus erscheinen Schüttelreime wie:

„Wenn der Rebbe trennt

schickel'ns

ach die Wänd' und alle Chassiden

kläppn in die Händ,„

Auch hat der Host die Möglichkeit mit einem eigenen Reim, wie es auf öffentlichen Toilettenanlagen mitunter der Brauch ist, sich zu verewigen.“

## Walter Obholzer / Jeroen de Rijke & Willem de Rooij

July 2000

Location Eschenbachgasse

(ill. p. 390)

Press Release

Jeroen de Rijke und Willem de Rooij bearbeiten malereiartige Effekte von Seiten des Films her. *Chun Tian*, ein 3 min Kurzfilm aus dem Jahre 1994 zeigt in einigen wenigen Einstellungen ein chinesisches Liebespaar in einem blühenden Garten. Die chinesischen Liebeserklärungen sind in englischer Sprache untertitelt, aber die Untertitel erscheinen etwas zu spät oder zu früh im Bild, was Zweifel, ob sie tatsächlich zu diesen chinesischen Sätzen gehören, aufkommen lässt. Die Beziehungen sind komplex in ihren Referenzen und Konnotationen.

Walter Obholzer nähert sich der Aufgabe Film von der Seite der Malerei her an. Eingedenk secessionistischer Traditionen in Wien, mag man in Bezug zu seinen Arbeiten von einer „Konzeptualisierung des Dekorbegriffs“ (Markus Brüderlin) sprechen, die die Idee der „Kunst als Kontext“ auf formaler Ebene bearbeitet.

In seiner Serie „Vorphotographie“, in schwarzer Farbe mit dem Luftpinsel ausgeführt, macht er historische Fotografien und Filmstills, aus der Geburtsstunde des Kinos, zum Gegenstand seiner Malerei. Auf diese Weise schleust er in die Malerei Erkenntnisse ein, über die Strukturen von Kommunikation in einem durch Massenmedien geprägten Informationszeitalter, dem das Ornament als strukturelles Ordnungsmuster digitaler Bilderwelten dient.

Text (Exzerpt)

Georg Schmid, Eikon – Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, 2001, S 17-24

Verfremdung, Entfremdung, Entrückung. Zu einigen Arbeiten von Walter Obholzer

„Nehmen wir DAS DUELL – hier wird das theatralisch-choreographische durch den Obholzerschen einschnitt intensiviert: es wird auf die spitze getrieben, gewinnt an expressivität, drückt dann in gewisser weise die totalität des in frage stehenden films aus (der übrigens den tonfilm quasi einläutet). Wieso einschnitt? Im französischen spricht man von *découpage*, wenn es um die herstellung einer völlig präzisen variante des (merkwürdigerweise so genannten) drehbuchs geht ... Obholzer tut freilich mehr. Indem er diese besonders signifikanten punkte anreichert, durch malerische ingerenz sozusagen, indem er also eine additiv wirkende manipulation vornimmt, vermag er die signifikanz des augenblicks durch, sagen wir, intensivierende technik noch weiter zu steigern ...

Wenn bei den chinesischen bildern das ethnographische auch besonders deutlich hervorzutreten scheint, ad hoc ohne zweifel, so verhält es sich eigentlich hinsichtlich jener seltsamen frühen filme (aus dem vorigen jahrhundert!) nicht eigentlich anders. Barrymore (in *Das Duell*), in dem man nach Mel Brooks einen „helden in strumpfhosen“ erblicken könnte, Barrymore also in *MODEPHOTOGRAPHIE* wirkt ebenfalls temporal (und auch kultural?) auf ganz vergleichbare weise entrückt wie die chinesischen motive ...

Wenn die sujets seiner bilder aus der zeit vor der möglichkeit stammen, auf technische weise etwas „abzubilden“, wenn es zudem (etwa) um eine filmische tradition geht, die durchaus bereits museal wirkt, so ist die malerische ingerenz auf ihrerseits doppelte weise die arbeit einer wiedergewinnung. Und je mehr wir sie betreiben, desto eher können wir uns zurechtfinden in einem multiversum, das manchmal den anschein erweckt, uns täglich fremder zu werden. Die von Obholzer betriebene appropriierung eines früher/„vor“ („Vorphotographie“) durch den eingriff eines später/danach resultiert, es klingt fast schlicht und ist doch ein ungeheuerliches, in einem plus an zurechtfinden, estimieren-können und zumindest sektoriellen überwinden-könnens von entfremdung.“



WALTER OBHOLZER  
Chinesische Reise (Vorphotographie), 1986  
paint on paper  
diameter 65 cm



Invitation, 2000

## gelatin

Buttik Transportør  
September–October 2000  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 392)

Review  
Sabine B. Vogel, Artforum, Nr. 1, 2001

Seit fünf Jahren treten die vier Österreicher unter dem Label „Gelatin“ auf. Mal werden sie von Musikclubs engagiert, von Theaterfestivals eingeladen, erhalten Kunst am Bau-Aufträge oder inszenieren ihre Multiwerke in Kunstaussstellungen. Je nach Anlaß bietet die Künstlergruppe kurze, spektakuläre Auftritte bis zu komplexen Installationen wie z. B. der „Spiel-OP“ (ein Miniatur-Operationssaal mit Stofftieren als Patienten) für die Kinderstation im Krankenhaus Meran. So verschieden die Anlässe sind, so ziehen sich doch einige rote Fäden durch „Gelatin“'s Auftritte: die selbstgebastelten Objekte und Konstruktionen aus gefundenen Materialien, die Aufforderung an die Betrachter zum aktiven Erlebnis und die Selbstinszenierungen der Vier, gerne nackt und lustig. Gerade der letzte Aspekt führt oft zur Etikettierung als „boys group“ oder „Spaßfraktion“ – zu Unrecht, wie die Galerieausstellung bei Meyer Kainer eindrucksvoll beweist. Zwar treten sie auch hier als sich ihrer Nacktheit freuende Akteure auf, allerdings nur auf der Einladungskarte: in eine Waage, einem Gerüst mit zwei Körben, sind die halb-nackten „Gelatin“'s hineincollagiert. Titel der Ausstellung: „BUTTIK TRANSPORTØR“. Kryptisch? Nein, lediglich eine veränderte Schreibweise – die Gruppe erklärt es als die „norwegische Übersetzung“ – von „Boutique“ und „Transporter“. In der Galerie steht dann eine wilde, sechs Meter hohe Konstruktion aus gefundenen Holzstücken und alten Schränken. Drei offene Kabinen laden zum Eintritt. Mit der simplen Mechanik eines Seilhebezugs, der durch anhaltenden Knopfdruck betätigt werden muß, wird man in den Turm hineintransportiert. Auf drei Etagen mit Zwischengeschoß und Balkon präsentieren „Gelatin“ ihre Waren: Kleidung, Zeichnungen, Kataloge, Videos, jene Eier, mit denen sie während ihrer Performance zur letztjährigen „Wiener Festwochen“ als Hühner gekleidet das Publikum bewarfen, Papp-Pantoffeln für ATS 500,-, der „Human Elevator“ und die „Hugbox“ als Legomodelle und diese eigenartigen, in Einmachgläsern eingelegten Stofftiere. Der Gang durch diese „Boutique“ ist faszinierend. Die Aufmerksamkeit wechselt zwischen den spielerischen Objekten und der abenteuerlichen Konstruktion hin- und her, zwischen „Gelatin“'s Weltentwürfen im Modellstadium und in der raumfüllenden Ausführung, zwischen dem Mikrokosmos der Objekte und der Metaebene des Kontext-bezuges. Denn daß „Gelatin“ die Galerie unmißverständlich über den kommerziellen Aspekt bestimmt, ist nicht zu übersehen. Allerdings legitimiert die Künstlergruppe ihren Auftritt nicht mit der altbekannten „institutionell critic“, sondern nutzt den Verkaufsraum zur demonstrativen Miniretrospektive. Und die gibt nicht nur Auskunft über fünf Jahre „Gelatin“-Projekte, sondern manifestiert auch deutlich: Spaß und Humor sind nicht Selbstzweck, sondern entscheidende Faktoren auf ihrem Weg der komplexen, bildlichen Wortwörtlichkeiten und der körperbezogenen Wunscherfüllungen.

## Heimo Zobernig

AUStELUNG  
November–December 2000  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 394)

Press Release

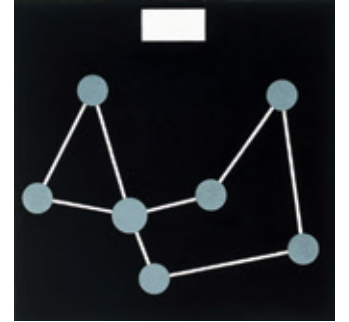
Die Einladungskarte für Heimo Zobernigs Ausstellung in der Galerie ist gleichzeitig ein Plakat dominiert vom Schriftzug AUStELUNG. Im ersten Raum der Galerie steht ein kreisrunder Tisch aus Winkel-Stahl mit sieben Beinen und einer bronzenen Spiegelglasplatte, ergänzt durch sieben Stühle mit gold-lackierten Sperrholz-Sitzschalen und verchromten Rundrohrgestellen. Zobernig löst die Gipskarton-Wand, die den Hauptraum der Galerie in zwei annähernd gleiche Hälften teilt aus ihren Ankern und legt sie auf den Boden. An ihrer Stelle hängt ein aus farbigen Stoffen zusammengesetztes Bild von der Decke, dessen Maße 3 x 4 Meter, den Proportionen des Videoformats entsprechen. Auf der am Boden liegenden Wand zeigt ein Monitor ein Video. In diesem Film ist Zobernig zu sehen, wie er versucht mit Stoffen, die für das Chroma-Keying verwendet werden, ein Patchwork, ein geometrisches Bild, zu arrangieren, sich durch die Tücher windet und zu keinem Ende kommt. Alle 60 Sekunden wird eine der Farben mittels der Chroma-Key-Video-technik ausgeblendet und durch die Farbe Weiß/Wand ersetzt. An den beiden Stirnseiten des Hauptraumes hängt jeweils ein Bild im Format 2 x 2 Meter mit weißer Farbe auf Chroma-Key Nesselgewebe in den Farben Rot (Videorot) und Blau (Bluebox).

## Olaf Breuning

January–February 2001  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 396)

Press Release

Der Film „The Texas Chainsaw Massacre“ ist so etwas wie ein Olaf-Breuning-Klassiker. Voller Ironie gestaltet Breuning ein invertiertes Remake, slapstickartig-improvisierte finstere Szenen, getaucht in künstlichen Nebel und blaues Licht. Breunings Universum vermittelt eine völlig transparente Simulation, eine Mischung aus ästhetischen Codes, Stilen, Attitüden und Kulturen. Es gibt keine Wahrheiten, keine Wirklichkeit, nur Zwiespältigkeit. Sein pointierter Stil der Verlegenheit ist eine Strategie, die die verbindenden Muster und Lacher angesichts der Standard-Filmproduktion verwirft, gleich ob es sich um Hollywood- oder Independent Film handelt. In „King“ fährt Breuning selbst in voller Ritterrüstung durch die Wüstenlandschaft von Utah, in einem bizarren Heldenkostüm. Als er sich aus der Montur schält, zeigt er sich als Outlaw, mit über und über tätowierter Haut. Als der melancholisch-komische, an die Wand der Videoinstallation projizierte Film endet, bleibt auf dem Galerieboden eine lebensgroße Puppe in Ritterrüstung zurück, den Beamer unter den Arm geklemmt.



Untitled, 1984  
oil on canvas  
60x60 cm



Installation view  
Ugly Yelp, 2000  
video projection, 4:53 min