



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

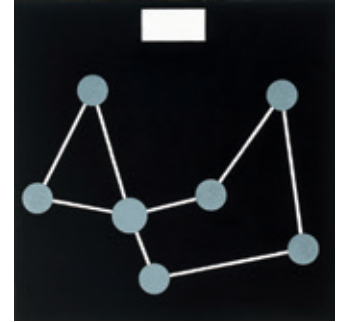
Die Einladungskarte für Heimo Zobernigs Ausstellung in der Galerie ist gleichzeitig ein Plakat dominiert vom Schriftzug AUSTELUNG. Im ersten Raum der Galerie steht ein kreisrunder Tisch aus Winkel-Stahl mit sieben Beinen und einer bronzenen Spiegelglasplatte, ergänzt durch sieben Stühle mit gold-lackierten 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



Installation view
U.S. Navy, 1999
video projection

Vanessa Beecroft

February–March 2001
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 398)

Press Release

Venessa Beecroft has staged performance events in Tokyo, London, Venice, Stockholm, and New York, where her “Show” featured nude and bikini-clad models arrayed around the Guggenheim Museum. The San Diego event, which was designed to showcase the Navy’s core values of honor, courage, and commitment, featured 16 Navy SEALs in summer white uniforms.

The SEALs lined up at precisely spaced intervals so that the diagonals and the ortagonalns together resulted in a precise grid pattern.

“I think, for me, at first, there was a little bit of a question mark in the back of the ol’ brain here: ‘What’s this all about? What’s going on here?’ I didn’t really have a hard scheme of how everything was going to be laid out. You like to have a comfort zone, a warm-and-fuzzy-feeling, and this was an environment where we ordinarily don’t find ourselves. What we really do is jump out of planes, blow things up – fairly violent things in defense of the nation – and here we found ourselves in a world that has very little to do with that, the art world. We were standing at attention in a military formation in semi-dress uniform, and it was this connection between a bunch of guys who don’t do this for a living and a bunch of guys who do. But art is subject to interpretation. I hope people had a positive experience there, but it’s up to the viewer.” – Lieut. Comdr. Todd Veazie

“Here in San Diego it’s a military town, but there are some people out there who really may not care for the military. So you’re not sure if there are some of those people in the audience, who might start saying negative things. But once we walked in we’re into the military mode. We’re focused, and what was going on out in the audience didn’t distract us. You’re in a mode where you’re not supposed to move or fidget, so it can give you the feeling of being a statue.”

“It’s up to them to decide whether it’s art or not. I personally didn’t understand that side of it. But I don’t want to put this in the category of being unusual. There are things we’re asked to do every day that the public would think are unusual. If people want to look at us in whites, that is a very easy day for us.” – Command Master Chief Joe Gowar

“The tough part was standing there and not showing any expression. You have to separate from where you’re at, think about other things. I thought about everything from standing there being an exhibit to what I was going to do later on (going to the cleaners, getting my car into the shop, and all that stuff). But I really didn’t think about anything specific, just get through and concentrate and do a good job. Throughout history, they make sculptures and portraits, and paintings of people that made an impact on the world. So I guess maybe I felt like Navy SEALs had made an impact that people cared to record us or put us into history. I felt important.” – Hospital Corpsman Pat Babolik

Mary Heilmann

May–June 2001
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 400)

Text

Martin Prinzhorn

A good joke about art is not distinguishable from a good work of art. You can tell that because in most cases you cannot make any jokes about a good work of art as a good work is already a joke about itself. Yet a good joke about art does not have any victims (or rather targets) since it does not victimize, rather it analyzes in an intelligent and, in most cases also, in a loving kind of way. The complex levels of representation in the work of art and the double entendre of the joke become one. In that sense, it is no contradiction to stand in front of Mary Heilmann’s paintings and feel the joke, the intelligent commentary, and a painterly, almost nostalgic history. The paintings can never be reduced to one thought or to one program. The artist does not seem to be interested in isolated works that stand on their own. The lecture she gave a few years ago in a Viennese art school was more of a performance in which the slide presentation and talk were accompanied by music that Mary Heilmann presented like a swirling DJ. Yet at first sight, her paintings point towards the tradition of American abstract painting, a tradition that can be understood as an evolutionary development towards reduction, towards pure, autonomous painting. There, like in a triumphalistic play of muscles, the pinnacle of painting is supposed to be conquered. The clear construction of the paintings is supposed to allow for a clear gaze beyond the mere object. While European painting has reacted towards this attitude with a return to expressionism, American painting has left it unanswered and the myth of pure abstraction has lived on or it was displaced without any argument by figuration. Already in Mary Heilmann’s early works from the ’70s, the modernist attitude was the point of departure. Yet it was never left untouched but rather deconstructed in manifold ways and robbed of mystic narratives. The title of one of Philip Taaffe’s works, “We Are Not Afraid,” could be used as the title of Heilmann’s program (in the ’80s, Taaffe painted Newman’s red, yellow, and blue stripes in dance-like, light curves). Yet Heilmann’s painting is not a mere reply to modernist and minimalist abstraction. It is not about showing other painterly muscles since she uses the vocabulary of old abstraction excessively. For her postmodern painting, she does not renounce the means and quotations of modernism. It is precisely the sophistication and modesty of her means with which she both modifies and analyzes the modernist program, which makes her one of the most explicit proponents of new postmodern painting. A small gesture—the visible ductus of her brush or a few drops of paint in places where they should not be according to the habitual rules of abstract painting—engenders a big distance to modernism. These changes deflate blown-up victorious attitudes. The geometric figures lose their heaviness and, in their new lightness, are turned into loving memories of a post-modern period. Mary Heilmann’s affirmative postmodernism does not proclaim the end of painting (or of the history of painting), but continues to write a different, no longer modern history with its own humor. Thus her paintings are traces of a painterly past that allow us to create (or allow for the creation of) the necessary analytical distance to this past without severing the connection to it. Yet Heilmann’s painting does not get stuck in its analytical commentary nor does it rest in a speculative theoretical attitude. In her paintings, there is always space for painterly surprises, personal feelings, and memories.

In geometric abstract painting, there is often the overpowering urge to control everything through to the painting’s last corner. In her easygoing way, Mary Heilmann allows for an openness that makes these security concerns look somehow ridiculous. She once said that she abandoned sculpture at the beginning of her career because in the ’70s it was male-dominated. Yet this did not make her search for a female niche within painting. In fact, she is the American artist who has most forcefully rid painting of its masculine-ritzy character by embracing it lovingly but with sharp criticism and deadly wit.



Invitation, 2001



Franz West

Mondschein
June–July 2001
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 402)

Text (Exzerpt)
Franz West

In diesem Jahrtausend entstehen nunmehr großformatige Innenskulpturen, deren Volumen das Vier- bis Fünffache der bisherigen ausmacht. Eine davon, „In der Schweiz“ ist im Raum 1 präsentiert. Eine Serie von Collagen trägt den Titel „Bilder dieser Ausstellung“. In der Schule wird bewusst versucht, einem den Zugang zu klassischer Musik durch wiederholtes Vorspielen des Musikstücks „Bilder einer Ausstellung“ zu verstellen. Ein Bild aus dieser Serie gibt der Ausstellung den Namen. [...] Im Raum 2 befindet sich die Installation „Mondschein“, bestehend aus zwei Chaiselongues aus der Serie „Moon Project“, die im MoMA in New York gezeigt wurde. Die Wand dahinter ist von Tamuna Sirbiladze nach zähen Verhandlungen gemalt worden.¹ Im Raum 3 befindet sich außer dem „Mao Memorial“ noch „Gymnumgagat“ („Gymnumgagat“ ist in der nordischen Mythologie der gähnende Abgrund gleich wie ein „schwarzes Loch“). Dieses stellt die Idee für einen Sitzbrunnen, dessen Schacht in der Kanalisation zu enden hat, dar. Brunnen, an denen gesessen wird, wurden zum ersten Mal in Rom gesehen (vgl. von Pier Luigi Tazzi: Franz West, „Fonatana Romana“, Rom 1984) und sind West Vorbilder für die Verwendung von Skulpturen, Verwendung im Sinne einer Integration von Skulptur ins Alltagsleben beziehungsweise des Betrachters in das Kunstwerk.

Im Obergeschoss steht ein Tisch mit acht Sessel, der nicht benutzt werden kann. Er ist kein Nutztisch, sondern gleichsam die Idee der Form des Tisches. Die Sessel verdeutlichen dies. Möbel wurden entworfen, weil das Angebot an erträglichen Tischen oder Sessel sich in Altwaren oder Antiquitäten erschöpft. Auf Antiquitäten, oder Flohmarktstücke zurückgreifen kann jemand aus anderen Berufen, (es) wäre [...] ein unerträglicher Nostalgizismus – ein Stagnieren: nach allgemeiner Meinung (vgl. Joseph Beuys: „Ein Gespräch, Joseph Beuys, Joannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi“, Hrsg: Jacqueline Burckhardt, Parkett Verlag, Zürich 1986) ist es nicht möglich heutzutage noch einen so guten Sessel wie einst herzustellen. Die einfachste Forderung an einen Bildhauer, das ist jemand der Körper formen soll, wäre einen Sessel und einen Tisch zu entwerfen, und da das, was im Allgemeinen geboten wird, zu öd ist, sollte er zumindest dies können.

1 – Franz West zum „Moon Projekt“ im MoMa N.Y. 1997: „In unserer Zeit sollte man daran denken, auch auf dem Mond einen Skulpturengarten, beispielsweise wie den im MoMa, einzurichten. Die am Mond vorherrschenden unwirtlichen Bedingungen werden durch die Installation einer Gruppe Chaiselongues abzumildern versucht. Diese werden mit dem gleichen Materiel, aus dem die Astronautenanzüge gefertigt sind, bezogen.“, in: Franz West schrieb, Hg. Von Hans Ulrich Obrist und Ines Turian, Köln 2011, S. 130

Walter Niedermayr

September–November 2001
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 406)

Press Release

From a canonical perspective, Walter Niedermayr takes an almost machine-like view of his mountainscapes. He fragments and coarsens the underexposure of the overall image. A differential between what is technically possible and what is actually visible. By these means, Niedermayr transports the rupture between man and nature into his photography. The works shown in the exhibition attest to the ceaseless colonization of the Italian Alps through tourism. Niedermayr's compositional style is in some ways reminiscent of the Romantic tradition in the vein of William Turner or Caspar David Friedrich, the juxtaposition of ice and stone, deep crevasses, solitude, and sublimity. But the landscapes he finds seem inevitable, as though shrunken by the countless people encountering nature, scurrying over rocky cliffs and their recreational facilities.



Installation view, 2001

T.J. Wilcox

November–December 2001
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 408)

The Escape (of Marie-Antoinette), 1996

16 mm film

Duration: 12 min

The Death and Burial of the First Emperor of China, 1997

16 mm film

Duration: 11 min, 44 sec

Hadrian and Antinous, 2000

16 mm film

Duration: 9 min, 49 sec

Six-part photo work

Peeping Thomas John

(MP#P-55)

Text (excerpt)

Kirsty Bell

Afterall, Autumn/Winter 2005

Here, ladies and gentlemen, is the truth ... the whole truth of the extraordinary life...

*The Escape (of Marie Antoinette) presents a composite portrait, both in terms of source material and in the literal terms of the image itself, composed of layered and overlapping footage. It is an almost physical manifestation of the quality Walter Benjamin describes in his 1936 essay "The Storyteller" as "that slow piling one on top of the other of thin, transparent layers that constitute the most appropriate picture of the way in which the perfect narrative is revealed through the layers of a variety of retellings."*¹

The physical identity of the queen fluctuates throughout the film as a succession of surrogates are brought in to portray aspects of her character: a distant ceremonial figure, an angelic-faced girl crowned with a halo of curls, a fashion model bedecked in Galliano couture darting along the catwalk as the subtitles instruct us to "notice the Queen's sumptuous attire," a stoic, mob-capped woman led to the guillotine in the final scene... Wilcox's second film, The Death and Burial of the First Emperor of China (1997), tackles



Photograph of the film *The Death and Burial of the First Emperor of China*, 1997
16 mm film, 11:44 min.

the subtle difference between vivid description and plausible information head on. He assembles a raft of Orientalist images, augments them with a detailed narrative set out in National Geographic documentary-style subtitles (in English and Chinese for added authenticity), and adds an exotically twanging Eastern soundtrack to present a rich and persuasive vision of the legendarily luxurious tomb the Emperor designed to house his own dead body...

In Hadrian and Antinous (2001), Hadrian's death is prevented only by the self-sacrificial drowning of his beautiful lover, Antinous, who we see drifting beneath sun-dappled water. On a material level, the accelerated degradation of film quality that Wilcox encourages through his laborious process of transferral could be seen as a journey towards the death of film itself.

1 – Walter Benjamin, "The Storyteller. Reflections on the Works of Nicolai Leskov," *Illuminations*, (New York: Schocken Books, 1968), p. 93

Jorge Pardo

December 2001–January 2002
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 412)

Press Release

Jorge Pardo produces sculptures. The artist's understanding of sculpture is informed by conceptual art practice; in speaking of sculpture, Pardo says "I don't think in terms of sculpture as something that you walk around or inside or anything. What's important is what you take with you in your head. That is the space that gets privileged." With the assistance of his studio, Pardo produces objects (lamps, tables, chairs, houses, boats, paintings) that by design result in an engagement with sculpture informed by daily life. Pardo's consideration of the cultural context in which his work is experienced, from production to exhibition, as well as his intention to create an open conversation rather than the direct transmission of a specific idea, result in practice that may be termed *realist*. Pardo: "What kind of artwork would you make if you decide your site is a piece of soap?"



Friedrich, 2001
acrylic on canvas
183x152 cm

Franz West

Gesäß
November 2001
40 Stühle für den Vortragssaal im Rupertinum Salzburg (nicht realisiertes Projekt)
(ill. p. 410)

Text
Franz West
Franz West schrieb, Hrsg. von Hans Ulrich Obrist und Ines Turian, Köln 2011, S. 136–137

Sitzgelegenheiten mach ich schon lange, ich meine Sitze, die in Galereien und Museen gezeigt werden, sie werden aber nicht nur gezeigt, im Gegensatz zu Beuys' Fettstuhl oder Kosuths 3 and 1 chairs, sondern eine Rezeption des Stuhls erfolgt durch Aufsitzen. Allerdings konnte das nicht verstanden werden, so bekomme ich laufend Aufträge zur Bestuhlung von Ausstellungen oder etwa dem Institut für Kulturgeschichte an der Akademie.

Das machte mich auf die Etymologie der „Bestuhlung“ aufmerksam:

z.B. französisch	chaise	Scheisse
deutsch	Stuhl	Stuhlgang
englisch	seat	shit

auf das Dargebotene „Aufsitzen“ evtl. usw.

(...)

Da ist vielleicht noch der Unterschied bzw. Widerspruch der Rezeption via Gesäß, die ich meinte, und das von mir nutzbar gemachte Mißverständnis meiner Kunststühle (als Sitzgelegenheiten zur Rezeption von anderem) (...)

Das Ganze (vorherige) kommt natürlich von meinen Paßstücken, die wiederum von einem flüchtigen Bekanntwerden mit Wittgesteins Beschreibung (eventuell in Philosophischen Untersuchungen) des Rezeptionsvorganges (inneren) [diesen] im Modell halt veräußerlich(en), bzw. das unsichtbare Innenleben (Rezeption) sichtbar [machen].



Studio view during production

John Bock

mieses BrutCashFlow ist NeutraKnecht
January–March 2002
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 414)

Text
Peter Pakesch
on the occasion of John Bock's exhibition at Kunsthalle Basel in 1999

John Bock's work takes up the experiences of historical actionism while originally restructuring and shifting the tradition towards new contexts. John Bock's lectures are attempts to define and designate the world. Bock wants to arrange it according to his understanding and in this way tries to contribute to its understanding.

Slowly, his monologic performances transformed into theatric miniatures. Bock's intense and eccentric lecture, together with the play of amateur actors, forms a poetic figure, pointing out its own absurdity. The playful seriousness exposes moments of greatness. We come across a fresh and intense embodiment of the unconscious. Bock hereby ascribes great significance to architecture, singular objects, and costumes. Like his requisites and actors, the audience accounts for part of Bock's work as well, which thus is embedded in the artist's own reality. Questioning matters of creative presence, Bock, in spirit, remains the younger brother of Franz West while he has made the possibility of shifting realities his artistic principle.



Invitation, 2002