



Project for Lisa Bruce Boutique, 1997
collage on paper, 7 parts
34x25 cm each

Dan Graham

September–October 2003
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 434)

Press Release

Space 1 shows the Liza Bruce Boutique Design, 1997 (unrealized project)

“The shop faces an open sky and a park with gardens. Goods are displayed between the showcase windows and the curved two-way mirror. Passing shoppers can see images of both the clothes and themselves observing: these are superimposed due to the partial transparency of the two-way mirror as well as images of people inside on the partition.

From the outside, there is an optical superimposition between the weak mirror reflection of the showcase window’s right-angle glass corners and the anamorphic distorting perspective of the two-way mirror.

People entering the shop who decide to walk into the display alcove will see on the two-way mirror, their body enlarged, anamorphically ‘fattened’.

When they walk to the side of the two-way mirror in the main area they see on the concave surface an image of themselves ‘miraculously’ thinner.

As the sunlight continuously changes due to ‘moving’ clouds, there is also flux between the relative reflectiveness and the relative transparency of the two-way mirror’s image.

The rubber floor surface, identical to that used in workout gyms, gives the potential customer a buoyant feeling.

The dressing room’s three interior walls are mirrorized, while the entrance door side consists of two sliding panels of perforated aluminum. As the sliding doors are moved, the interior mirrors re-reflect moiré patterns from the sliding door. The tiny holes of the perforated aluminum allow the person dressing/undressing to almost be seen naked.

This effect caused by the small peepholes, relates to the near transparency of Liza Bruce’s designs.”

Space 2 shows the Pavilion *Influenced by Moon Windows*

Graham explores historical, sociological, and ideological functions of contemporary cultural systems as both a theorist and an artist.

The pavilion constructed for the exhibition, *Influenced by Moon Windows*, was inspired by Chinese garden pavilions that provide a view or passage to the garden by means of a circular opening. The term “moon windows” is derived from an effect of moonlight: The wall disappears in the shadow while the circular opening is projected on the floor, thus appearing as a moon. The moon window or moon gate represents the sky by contrasting in dialectical relation with the rectangle of the wall it penetrates, which in turn symbolizes the earth. The moon windows in the walls of a Chinese garden function analogously to the iris of the eye in that they allow visual concentration on the next view. The visitor must enter the garden through the moon gate opening, crossing the arched threshold of the circular form. And yet Graham’s pavilions simultaneously also evoke rococo garden pavilions or simply modern urban bus stops.

Heimo Zobernig

November 2003–January 2004
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 436)

Press Release

Heimo Zobernig zeigt vier große Bilder und ein Diptychon, alle in schwarz-braunen bis schwarzen Farben gehalten, eine deutliche Referenz an Ad Reinhardt aber auch an Gerhard Richter. Zobernig: „In den neuen schwarzen Bildern wird die Farbe ‘absichtslos’ auf die Leinwand gespachtelt, die unterschiedliche Oberfläche entsteht wie von selbst.“ Was hier zum Tragen kommt, ist der für Zobernig typische produktive Traditionsbezug, der sich bereits in seinen frühen Bildern findet, die sich mit ihrer geometrischen Formensprache auf das Erbe der Konkreten Kunst beziehen. Produktiver Traditionsbezug heißt anzuerkennen, dass das Eigene nur in Auseinandersetzung mit externen Vorgaben entsteht. Zobernig: „Was kann man in den Kanon der Kunst einrücken, was wird ausgeschieden? Zum Beispiel die nackte Leinwand, das weiße Bild, das taucht seit fast hundert Jahren immer wieder auf und muss immer wieder anders befragt und neu aufgebaut werden.“

Diese Unterwerfungen unter ein externes Regime schließen persönlichen Ausdruck keineswegs aus. Kunst ist, so gesehen, ein Medium, bei dem es darum geht, einen äußeren Zwang in einen persönlichen Code zu verwandeln. Das zeigt sich auch an neuen Skulpturen, die die Verwendbarkeit des menschliche Maßes als Maßstab für Kunst anhand von Kleiderpuppen testen, die mittels kleiner Interventionen dem individuellen Körper des Künstlers angepasst wurden.



Installation view
Untitled, 2003
bluebox Trevira Television CS, cotton, wool
dimensions variable

Franz West

Am Brunnen vor dem Tore
January–March 2004
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 438)

Text
Diktat Franz West

In seiner Ausstellung „Am Brunnen vor dem Tore“ zeigt West vier massige Aluminiumskulpturen „Grün“, „Weiß“, „Blau“ und „Bronze“. Diese sind als „Gartenskulpturen“ für den öffentlichen Gebrauch bestimmt und werden mit einer Dreiergruppe filigraner, Papiermaché-Plastiken („Differential“), konfrontiert, die sich gleichsam verletzlich auf den geschützten Bereich von Podesten zurückziehen.

Zweierlei Produktionsweisen treten mit zweierlei Rezeptionsweisen in dialektische Beziehung: Ausgestellt wird eine Gegenüberstellung der besitzbaren Außen- mit der unberührbaren (Innen-)Skulptur – ihre diametral entgegengesetzte Form und Oberflächen-gestaltung.

Das Sitzen in seiner Unerträglichkeit wird gleichsam „entfleischt“, der Common Sense in die Kunst verfrachtet, um ... unseren globalen Nazis Fläche zu bieten (zu zeigen). Ist da nicht zu viel vergeudet, wird so nicht der Spielraum „freier Gestaltung“ ins Unumgängliche vernetzt? Diese und andere Fragen stellen sich Ihnen bei dieser Ausstellung.

Ich wollte die Skulptur ursprünglich linsengrün (am Brunnen vor dem Tore) lackieren. „Wenn Sie nicht kommen, kommt die Kunst zu Ihnen.“



Installation view
Am Brunnen vor dem Tore, 2003
painted aluminum
405x180x130 cm
pedestal
45x160x180 cm
Untitled, 2003
poster design
92x110 cm (on the wall)
Untitled 1999, chandelier
© Archiv Franz West
© Estate Franz West



Invitation, 2004

Yoshitomo Nara

March–May 2004
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 442)

Text
Eva Karcher, Vogue, September 2004

Idylle mit Falltür, vertrieben aus dem Paradies der Kindheit:
die bösen Babys des Malers Yoshitomo Nara

Baby Blue hat meergrüne, tellergroße Augen, rotes Haar und einen trotzig Schmollmund. Abandoned Puppy sitzt wie ein trauriges Bunny mit Häschenohren in einer Pappschachtel, und Dead Flower hält ein Sägemesser in der Hand, fletscht blutsabbernd die Zähne und sagt der Welt mit knapper T-Shirt Botschaft die Meinung: „Fuck you.“ Gerade hat die Punkprinzessin eine Blume gekillt—schlimmere Taten könnten Folgen, wenn der Erfinder es zuliebe.

Aber Yoshitomo Nara ist der sanfteste aller japanischen Neo-Pop-Künstler, die die Szene derzeit begeistern. In seiner Heimat wird er ähnlich enthusiastisch gefeiert wie Takashi Murakami, der nicht nur gigantische Gemälde und Skulpturen produziert, sondern auch das Kirschblütendekor der diesjährigen Louis-Vuitton-Taschen entworfen hat. Der 1959 geborene Nara will jedoch kein asiatischer Warhol des 21. Jahrhunderts werden, er bleibt lieber ein Einzelgänger auf den Spuren der eigenen Kindheit:

„Ich wuchs vor allem mit Tieren und Apfelbäumen auf und fühlte mich oft ziemlich allein“, erinnert er sich. Beide Eltern arbeiteten, also fing er eben mit sieben Jahren an, sich seine Spielgefährten zu zeichnen.

„Meine damaligen Emotionen sind die Quelle meiner Arbeit.“

Aus dem Spagat zwischen der Bildsprache japanischer Manga-Comics und traditionellen Nihonga-Maltechnik entwickelte Nara, der von 1988 bis 1993 an der Düsseldorfer Akademie studierte, einen unverwechselbaren Stil. S-Kurven formen die Pausbacken seiner riesenköpfigen Kids, wenige Linien konturieren ihre zarten Körper und die geweiteten Pupillen mit ihren wütenden oder fragenden Blicken. Auf Leinwand gemalt oder als spielzeughafte Skulpturen schafsgesichtiger Hunde und Püppchen in Tassen, boxen und träumen sich diese niedlichen Monster durchs Leben.

Der scheinidyllische Kosmos, den Nara geschaffen hat, legt die Grausamkeit einer Gegenwart bloß, die Kinder hauptsächlich als Konsumenten schätzt. Doch gleichzeitig ermutigt er dazu, jenen Freiraum zu verteidigen, der irgendwann einmal das Paradies der Kindheit war.

gelatin

Möbelsalon Käsekraier
June–July 2004
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 446)

Review
Sabine B. Vogel, Artforum, 2004

In „Möbelsalon Käsekraier“ (Käsekraier Furniture Showroom) the Austrian quartet gelatin again presented a scenario rich in detail and references: The exhibition greeted us with a monster light sculpture, nearly fifteen feet tall, titled Cock Juice Joe (all works 2004), located directly next to Franz West's ceiling lamp, which has lit every exhibition here since the gallery opened and only now faced its first obvious competition. Making



Performance view, 2004

one's way between the pink fake fur of the light sculpture and the Rokoko Ecke (Rococo Lounge), one moved among other furnishings to a voluminous wooden construction entirely sealed off but for a narrow open corridor. A forked path led to a fully functional toilet, Locus Focus, with a complicated mirror construction enabling the detailed observation of one's own functions. Then, in the "showroom," a see-through bathtub, Rialto, hung from the ceiling like an oil lamp; one could see directly into it from the comfy living-room landscape below. At the end waited Sauna, a window display cobbled together from garbage cans and humidified by a pot of water on hot plates.

As for the exhibition's title, "Käsekraier" is a kind of specialty sausage and a play on the gallery's name, while "Furniture Showroom" refers to the gallerist's previous career as a dealer in Jugendstil design. An underlying pun concerns the double meaning of the German word "Installationen," denoting not only "installations" but also sanitary fixtures—"facilities," one might say. The mixing of these associations follows a general method that applies to the objects as well: things and expectations are recombined and redefined. The water in the bathroom sink, for instance, pours out through the form of a naked butt mooning the user. Here a trip to the toilet becomes an experience; use-value becomes experience-value. In the context of recent performative installation work—like that of John Bock, Christoph Büchel, and others—gelatin take the most extreme position, for their performative worlds lead the visitor into extreme situations: The Hugbox, 1999, invites one to get squashed between two mattresses; Weltwunder (Wonder of the World), 2000, at Hanover's Expo 2000 promised an "undreamt-of experience" if the visitor jumped into a seventeen-foot-deep hole filled with water and dove to the bottom. In the Schirn Kunsthalle in Frankfurt, gelatin lured the visitor across a narrow ceiling-high bridge to face a daredevil climbing experience; in the Milan gallery Massimo de Carlo they installed a terrifically fast roller coaster for visitors' use; and in Vienna they opened a semipublic bathhouse.

An event is an outward manifestation, but an experience can only take place within the subject. Experiences are psychophysical constructions—and the basis of gelatin's exhibitions. One visitor at the opening enjoyed the hot bath, and many others took up the offer of the sauna. This was a humorous and playful exhibition that appealed to the senses, a reality acted out by mock-ups. Of course one could see the objects as fascinating sculptures, but the point was really to enjoy their experience-value by using the facilities. In any case, one thing is certain: matters of experience are indubitable, and herein lies the great success of these performative installations.

Martina Steckholzer

September–October 2004
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 448)

Text (Exzerpt)
Thomas Trummer, Vom Videostill zum Gemälde; Zu Martina Steckholzers jüngsten Bildern, Quart Heft für Kultur Tirol, Nr. 9/07

Martina Steckholzer beherrscht die Sichtbarkeitsvorgaben der Malerei, bedient mit Bravour ihre Lenkungseffekte, weiß um das Erkenntnispotential von Ahnungen und visueller Verunsicherung. Dass ihre Bilder die Illusion von Bewegung derart erstaunlich auslösen, ist darin begründet, dass sie ihre Herkunft Bewegungen verdanken. Steckholzer benutzt eine Videokamera, um aus deren Aufzeichnungen Vorlagen für ihre Gemälde zu gewinnen. Deshalb handelt es sich um Motive im engeren Sinne des Wortes, Sujets, die sich einer Motivation schulden. Das bedeutet, Dynamik wird keineswegs als Verführung entworfen oder im Nachhinein rekonstruiert, sie ist von Anbeginn Teil einer künstlerischen Strategie. Es sind Streifzüge, nahezu unwillkürliche Akte der Sinn- und Motivsuche, um aus deren Fundus am Ende eine Spiegelung des Inneren zu gewinnen. Jedes ihrer Bilder verdankt sich solchen Bewegungen und



Museum 16, 2004
acrylic on canvas
130×160 cm

Begegnungen. Gewöhnlich führt Steckholzer die Handkamera. Dadurch registriert sie auch die unvorhersehbaren, taktilen Momente des Sehens. Die Kamera notiert jede Verfälschung, korrigiert das Gesehene nicht wie das rationale Auge, stellt es nicht still und fügt es nicht zur schlüssigen Einheit wie das intelligente Betrachten, sondern lässt Unschärfen, Täuschungen und Selbsttäuschungen bestehen. Sie bleibt verlässlich in ihrer Unverlässlichkeit, zeichnet emotionslos auf, was ohne Emotionen nicht zu denken wäre, das Geheimnis der Wahrnehmung als solche ...

Tatsächlich entstammen Steckholzers Bildthemen ausschließlich der Welt der bildenden Kunst. Was wir an ihren Bildern sehen, ist bereits durch sie anderswo gesehen worden. Raster, Strukturen, Schachbrett und Geometrien sind Eindrücke von Kunstwerken, die bereits bestanden, bevor sie in Filmen, Stills und Gemälden verzeichnet wurden. Darum sind Steckholzers Bilder stets Bilder nach Bildern, dabei zugleich intensive Selbstbeobachtungen und kondensierte Erfahrungen nicht eigener Kunst. Es ist die Selbstwahrnehmung am anderen, die sie interessiert und uns nahelegt.

Mathias Poledna

November–December 2004
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 450)

Text
Mathias Poledna

At the center of the 16 mm loop installation *Version* (2004) is a film sequence of approximately ten minutes, shot in black and white, and showing a group of actors in a dance-like performance situation. Filmed without sound in the semi-abstract setting of a Los Angeles studio stage, the scene unfolds in tightly framed shots. For the most part, mere fragments of the performers' bodies are shown, which lends them a quasi-sculptural presence. Their movements shift between vernacular, apparently improvised dance moves and a few, extremely minimal choreographic patterns that undercut the seemingly unstaged character of what is happening. In the background of this initially simple scene a wealth of associations unfolds, ranging from Eadweard Muybridge's and Etienne-Jules Mary's movement studies in the late nineteenth century to experimental films of the 1920s to '60s, to developments in minimalist aesthetics at the intersections of sculpture and dance in the 1960s.

In the gallery's first room, a work is displayed that refers to individual aspects of both films and, to the same extent, creates distance from them. Presented in a vitrine is a small collection of records and covers by the US label *Folkways*, which during its existence from 1948 to 1986 produced more than 2,000 sound recordings ranging from traditional ethnic music, spoken word, and folk music to scientific and documentary field recordings. The label's intention, according to its founder Moses Asch, was to produce an encyclopedia cataloging the "entire world of sounds."



Invitation, 2004

Franz West / Tamuna Sirbiladze

Residence E.P.
November 2004
Location Vienna
(ill. p. 452)

Installation von zwei Lemurenköpfen, einer in hellem Rosa, 230 × 85 × 87 cm, der andere in hellem Grün, 204 × 85 × 60 cm, jeweils vor und hinter dem Wohnhaus. In der Achse zwischen beiden wurde im Haus an der Wohnzimmerwand eine informelle Wandmalerei in Grüntönen von Tamuna Sirbiladze angebracht.

Text (Exzerpt)
Franz West

Franz West: „Czech (Anm. Hermann, Architekt) fragte mich für seine Brücke über die Wien (den Wienfluss) im Stadtpark um vier Skulpturen für die Brückenköpfe. Diese sollten Menschen darstellen. Eine Ausführung des Projekts wurde so lange hinaus gezögert, dass die bereits gegossenen Lemurenköpfe aus Liquiditätsgründen (...) andere Eigentümer fanden.

Der Name „Lemure“ ist ein Pejorativ und wurde von Karl Kraus in Die letzten Tage der Menschheit als solches verwendet. Unter anderem heißt es dort: „Zwei Protagonisten betreten eine Bar: Rotlich, Larven und Lemuren“. Die jetzigen Köpfe sind aus Aluminiumblech geschweißt und haben durch ihr Material bedingt eine andere Form und Oberfläche und werden daher dem Begriff Larve zugeschlagen. In ihrer Nähe sollte (ursprünglich Anm.) deutlich Heraklits Fragment Nr. 1,6: „Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen und immer neue Seelen steigen aus dem Nass“ angebracht sein.“

Franz West, Franz West Schrieb, Hg. Von Hans Ulrich Obrist und Ines Turian, Köln 2005, S. 130, S. 169–170

Marcin Maciejowski

Bilder einer Ausstellung
January–March 2005
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 454)

Press Release

Maciejowski reflektiert in „Bilder einer Ausstellung“ anhand von alten Ausstellungsansichten die Erosion des Universalismus-Begriffs in der Moderne sowie die parallele Entstehung eines virulenten Genderdiskurses.

Seinen Bilderzyklus beginnt er mit dem polnischen Beitrag zur Biennale in Venedig 1934, bei dem Alfons Karyn versuchte seiner weiblichen Figur „Springschnur“, im zeittypisch-antikisierenden Vokabular, ehernen Ausdruck zu verleihen. Diese Darstellung kontrastiert Maciejowski mit der Abbildung der Skulptur „First Love“ von Alina Szapocznikow von 1954. Die Künstlerin fühlte sich zwar der klassizistischen Formensprache verpflichtet, führte aber ihre Skulptur, als bewusst avantgardistische Geste, in „brüchigem“ Zement aus.

Als klassischer Maler verfolgt Maciejowski gleichermaßen mit Sympathie aber auch ironischer Distanz avantgardistische Strategien, wenn er einerseits Valie Export's Performance „Hyperbulie“ fokussiert, bei der Export ihren Körper elektrischen Schlägen aussetzte, die sie letztlich zu Boden streckten und andererseits Heimo Zobernigs vorausgegangene Ausstellung in der Galerie aus dem Jahre 2003 zitiert, bei der dieser sein System skulpturaler Setzungen der eigenen Körperlichkeit anpasste, mithilfe von Retouches an einer Kleiderpuppe.



Installation view
FRANZ WEST
Lemur Head (green), 2004
aluminum, lacquer
204×85×60 cm,
© Archiv Franz West
© Estate Franz West



Invitation, 2005