

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



Group, 2001
c-print
122×155 cm

Olaf Breuning

April–March 2005
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 456)

Press Release

Um zu seinem Foto *Easter Bunnies* (2004) zu gelangen, bricht Breuning zur Osterinsel auf, ausgestattet mit einem rudimentären Metallgerüst, das so beschaffen ist, dass es ausreicht, den heiligen Monumenten Hasenohren und ein Hasenlächeln mit entsprechend vorstehenden Zähnen zu verpassen. Laut Breuning war es eine Reise mit dem Ziel, den *Gegensatz von Dummheit und Heiterkeit* zu erfassen. Breunings Werk wird als schrankenlose Fiktion beschrieben. Aber seine Bilder laufen eher auf eine Krise der Fiktion hinaus, auf einen Prozess der Entmythologisierung dessen, was übrig geblieben ist, nachdem die Marktgesellschaft die Mythen ihres Sinns beraubt hat, um sie dem kapitalistischen Warenkreislauf einzuverleiben. Ausgestoßene, obdachlose Penner und StadtstreicherInnen, Cowboys, Gangster, Heavy-Metal-Fans, Gespenster. Solch heimatlose Charaktere bevölkern das Video mit dem paradoxen Titel *HOME* (2004). Die Soundtracks sind regelmäßig integraler Bestandteil von Breunings Filmen, und für deren Instrumentierung bedient er sich ausschließlich digitaler Tondatenbanken. Bei *HOME* ist das akustische Vorgehen komplex, wenn die Abfolge von Bildern von einem unter Drogeneinfluss stehenden Erzähler kommentiert wird. Die zweigeteilte Videoprojektion zeigt einen in ständiger Bewegung befindlichen, schwadronierenden Kommentator, der in den rechten Bildraum verbannt ist. Sein Off-Kommentar, der das Geheimnis seines Lebens und das seiner Freunde ausplaudert, spielt sich auf der linken Bildhälfte ab. Der Monolog erweitert das Bild nicht nur um eine zusätzliche Bedeutungsschicht, sondern verdoppelt es, indem er voraussagt, was gleich geschehen wird, oder wiederholt, was eben geschehen ist. Wie ein nervtötender Begleiter im Kino neutralisiert die Stimme die Geschichte, bevor sie richtig Gestalt annehmen kann.



ELKE KRISTUFEK
Smile More, 1995
acrylic on fabric
76×66 cm

Portrait

June–July 2005
Location Eschenbachgasse
Artists: John Bock, Agata Bogacka, Plamen Dejanoff, gelatin, Elke Krystufek, Marcin Maciejowski, Yoshitomo Nara, Katrin Plavcak, Franz West
(ill. p. 458)

Press Release

Die Portraits von Katrin Plavcak kreisen um eine geheimnisvolle Aura. Esther Stocker: „Plavcak tastet gern im Dunkeln. Das hat mit schwarzer Energie zu tun. Dort, wo es unheimlich wird, will sie gerne nachschauen.“ Agata Bogacka fokussiert auf die Analyse eines einzigen Themas: *Ich und die Anderen*. Wenn ein Spiegel und Agatas Spiegelung darin zum zentralen Element in Gemälden werden, so liegt darin kein Versuch, etwas zu durchblicken, sondern vielmehr das Anliegen, Kontakt mit Anderen herzustellen. Jede Annäherung an das *Selbst* beinhaltet Beziehungen zu Anderen. Plamen Dejanoff stellt die eigene Vita als Künstler in den Mittelpunkt seiner Arbeit. Die Spuren seiner Aktivitäten und die Verstrickung seiner Umgebung in diese Tätigkeiten werden systematisch aufgezeichnet. In manchen Werken wird sein Logo, designt von M&M, Paris, als wandfüllende Plastik präsentiert, in der Ausstellung „Portrait“ wird das eigene Portrait, gegossen in Glas, zur Pop-Ikone stilisiert. Marcin Maciejowski seinerseits bezieht sich in Portraits auf Celebrities der öffentlichen Medien, wie Claudia Cardinale, und testet die Images auf ihre sozialen Bedingungen,

und Elke Krystufek versieht Medienikonen wie Marilyn Monroe mit den Zügen eigener Identität und Betroffenheit. Die Komplexität möglicher ökonomischer, wissenschaftlicher und künstlerischer Zusammenhänge rekonstruiert John Bock in dadaistischer Manier rund um Helden der Geistesgeschichte wie Hans Christian Andersen oder Ernest Hemingway. Yoshitomo Nara beschreibt anhand androgyner Charaktere auf poetische Weise die Vertreibung der Menschheit aus dem Kinderparadies, und Franz West setzt Pappfiguren, die bekannte Persönlichkeiten aus seinem Umfeld repräsentieren, in Modellen in Szene rund um Maquettes, die ihrerseits Portraits seiner großen Skulpturen sind.

Liam Gillick

Factories in the Snow
September–November 2005
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 460)

Text
Liam Gillick

Factories in the Snow relates to a deferred text that is under constant review provisionally titled “Construcción de Uno.” There is a parallel connection; the work does not function as a guide or illustration of the developing ideas. Rather it has been produced in a state of distraction while thinking about the conditions of a revised social structure.

Construcción de Uno concerns a group of people in a Northern European country who return to their recently closed factory out of habit and boredom. Their area is unaffected by post-industrial blight, but the former employees are conscious of a specific loss. Following a period of directionless improvisation with the signage and equipment left behind in the factory, they start to develop structural games in order to develop a better model of production.

The text follows their increasing skill at developing scenarios that might produce an “economy of equivalence” where one unit of ideas, stuff, or action might result in one unit of ideas, stuff, or action with the smallest possible loss or gain. While they appear to reach a state of perfect equivalence, it is unclear whether or not they have underestimated their own effect on their thinking.

The work here—signage, seating, low screens, and a corral—refer to the earliest days following the closure of the place and a manipulation of materials that happen to surround them in order to produce a new series of framing devices around which to commence their thinking. The work also makes a conscious reference to the language of workshop-based semi-industrial modernist art production. The wall text, which describes fractional views of a factory in the snow, might be seen as a marker of their statistical and comparative approach towards a revised poetics of the workplace—standing together by a new hole cut in the side of a simple structure, looking out across the landscape with the sound of quiet discussion replacing the mechanisms of production.

Over time they completely reconfigure the working space of their new activities. They write on the walls and create diagrams on the floor that reveals the passage of their thoughts, false starts, and developments. More windows are opened up in the space to create new vistas and bring them closer to the exterior spaces that now make them anxious and should be kept as a view, not an experience. Some people work all night and if you are driving past the factory you might see them through the windows, involved in long discussions and lengthy expositions of their ideas. They attempt to find a way to create a total transfer of all objects and ideas in such a way as to ensure that nothing is depleted or diminished, but, everything is different.



Installation view, 2005



Wojtek is Frightened of Pigeon, 2004
acrylic on canvas
146x114 cm

Agata Bogacka

Did you love me?
November 2005–January 2006
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 462)

Text (excerpt)
Agata Bogacka

Publication Espace Croisé 2004, Roubaix, p. 13

What If I Made You Cross the Bridge?

This year's paintings are different from the earlier ones. The old "emotional diary" has given way to moods that reach deep into the unconscious. The situations that I painted before have become confused, enigmatic, sometimes even psychedelic. They are stories based on real situations, real relations with clearly identifiable people, but which have been transformed by the imagination. They form a disturbing, personal fable, which is what I relate to—hence the free associations that they stir up. The paintings of the earlier years take on a very different meaning when combined with these new canvases. Together, they leave the field of logical narrative. In the more recent canvases there are these inexplicable elements, formal games. The figures are indefinable things. The children in my paintings are sometimes so out of proportion they are like dwarves. Sometimes, holes or cut-outs or bits of a mirror in corresponding spots become fully-fledged parts of the picture. In some of the canvases there are these shiny elements that you can see only when the light hits them at a certain angle. [...] "What if I made you cross the bridge?" (note: title of the exhibition at the Espace Croisé) does not have any particular meaning. It is a question taken out of context, or from a dream, maybe from the imagination, maybe life. These words, like the paintings, can be understood only after one has crossed the bridge...



Invitation, 2006

John Bock

Gute Stube
January–February 2006
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 464)

Press Release

John Bock ist vor allem ein Performancekünstler, er selbst bezeichnet seine so komisch-absurden wie hintergründigen Auftritte schlicht als "Aktionen". In diesen Aktionen, die diverse Genres wie rustikalen Schwank, komplexes Lehrstück oder polymorph-perverses Psychodrama zitieren, treten der Künstler und seine Mitspieler in kruden, von Bock selbst entworfenen Kostümen auf. Aus einfachen, oftmals gefundenen Materialien gestaltete Bühnenbilder sorgen für den passend unpassenden Rahmen für die wie ein Virus wuchernden Schauspiele. In diesen raumgreifenden Settings erklärt der ehemalige Betriebswirtschaftsstudent mit für den Verstand unbegreiflichen Formeln den Zusammenhang von Kreativität und Ökonomie, lässt sich etwa mit einer Unmenge Rasierschaum einseifen und führt todernst paradoxe wissenschaftliche Experimente und Selbstversuche durch. Kryptische Lesungen finden statt, sentimentale Schallplatten werden aufgelegt, und verwirrende Videos dokumentieren anschließend im Laufe der jeweiligen Ausstellung

die ästhetischen Aktionen, die der Künstler während ihrer Eröffnung vorgeführt hat. Entscheidend an diesen kaum wirklich zu interpretierenden Aktionen ist, dass es bei ihnen nicht mehr – wie in vielen Performances vor allem in den sechziger und siebziger Jahren – um die psychische Logik von krisengeschüttelten, aber scheinbar autonomen Subjekten geht. Stattdessen steht hier die lustvolle, bisweilen manische Auflösung einer freudianisch vorgeschriebenen "diktatorischen Konzeption des Unterbewusstseins" auf dem ästhetischen Prüfstand. Nicht die Dramen trister Identität werden von Bock vorgespielt, sondern bunte Travestien, die unglaubliche Einblicke in unseren Triebhaushalt erlauben. Die Installation *Gute Stube* zeigt Relikte einer Performance wie Klavier, Gitarre, Puppe, die einerseits zu einem statischen Ensemble zusammengefügt physisch im Raum stehen und andererseits in einer 10 m langen Collage, einer Art Storyboard, im Zusammenhang einer Aktion des Künstlers fotografisch erscheinen.

Plamen Dejanoff

March 2006
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 466)

Press Release

Bei den früheren Arbeiten stand ein unmittelbarer Interessenstransfer zwischen Kunst und Wirtschaft im Vordergrund, worauf das durch derartige 'Geschäfte' angehäufte Kapital wieder in Kunstwerke befreundeter Künstler investiert wurde. Seit seiner Trennung von seiner Partnerin Svetlana Heger nennt sich Plamen Dejanov fortan Dejanoff und beginnt mehr und mehr sein Dasein als Künstler direkt in eine Reihe von Joint Ventures zu integrieren. In einer Zusammenarbeit mit JRP Edition Genf präsentierte er in seinem Appartement eine Auswahl von Editionen, wodurch sich das Atelier partiell in einen Präsentations- und Verkaufsraum des Schweizer Verlages verwandelte, und seine Einzelausstellung im Palais de Tokyo verlegte er schlicht und einfach in sein Berliner Atelier, um verschiedene Parameter institutioneller Ausstellungen infrage zu stellen. Es ist ein ziemlich unüblicher Vorgang, dass eine französische Kunsthalle ein Projekt finanziert, das in der Institution selbst gar nicht zu sehen ist. Seit einer Einladung zur zweiten Biennale of Ceramics in Contemporary Art in Italien im September 2003 lenkt Dejanoff seine Aufmerksamkeit auf die Produktion von Kunstobjekten, die er in Keramik, Bronze und Erlenholz ausführen lässt. Sie repräsentieren Spielzeuge für Kleinkinder – die Wünsche der Kleinen spiegeln die Wünsche der Großen.



Toy Blocks, 2006
bronze, wood
dimensions variable