



I wanna talk to you (Kalina), 2006
oil on canvas
140×130 cm

Marcin Maciejowski

I used to live in Vienna, now I live in L.A.
September–October 2006
Location Eschenbachgasse
Publication
(ill. p. 472)

Review

Brigitte Huck, Artforum, January 2007

Having been invited by Thomas Trummer, curator of the Österreichische Galerie Belvedere, to be an artist in residence at the Atelier Augarten for the summer of 2006, the Polish painter Marcin Maciejowski could hardly help but respond to the Belvedere's large Gustav Klimt collection and the countless works by Egon Schiele in Vienna. Maciejowski studied these local fin-de-siècle heroes, painted as if obsessed for nights on end, and then cavalierly populated the Augarten's international group show "after Schiele" with his own works; he also mounted a solo show at the Galerie Meyer Kainer. The residency further afforded him a front-row seat from which to witness the scandal that unfolded around the restitution of Gustav Klimt's Adele Bloch-Bauer I, 1907, part of the Belvedere's collection, to the American descendants of the painting's original owner, who was forced to flee from the Nazis. The golden Adele recently sold for \$135 million, and it now hangs in the Neue Galerie in New York, where it is attracting record numbers of visitors.

This important piece gave the show its title: "I Used to Live in Vienna." Maciejowski's painting of this name (all works 2006) shows Adele together with her heir Maria Altmann and Elisabeth Gehrler, the public official responsible for organizing the restitution. Maciejowski has placed quotations from these women in speech bubbles and has them all circling a pictogram of a deteriorated Belvedere.

This concise mapping of a conflicted situation creates a comic-book, ornamental work that nonetheless defines the historical and thematic framework of the exhibition. Like Wilhelm Sasnal and Rafal Bujnowski, Maciejowski used to be a member of the painter "boy band" Grupa Ladnie (Polish for "pretty group"). He observed the incredible passion for "Klimt's women" as evidenced by countless exhibitions, museum gift shops, and kitschy feature films, and then transferred this matrix of medial fictions—the dandy, la vie bohème, and the eroticism of the avant-garde—onto his own artistic practice. In addition to his ten-part appropriation of Klimt's studies for the portrait of Friederike Maria Beer, 1916, Maciejowski has provided a list of the subtle color differences in the types of paper used by Klimt for that piece. In 1910/1914 (G. Klimt/E. Schiele), a virtuoso grisaille painting that makes reference to black-and-white photography, he has combined iconic historical images into a large painted photomontage that brings Klimt and Schiele together.

Maciejowski offers his personal take on human relations, acting as commentator and reporter. The painting With Lidka shows him sitting drunk at the bar next to his muse, who is dressed as a dominatrix, and the portrait Lidia shows the same woman in a Basic Instinct pose. Elsewhere, we find portraits of Brigitte Bardot and Claudia Cardinale in boots and Stetsons, Do Not Copy (BB) and Do Not Copy (CC), and a legend of Polish theater, portrayed in Tadeusz Kantor (Wystawa Sztuki Nowoszesne, 1948) (Tadeusz Kantor [Exhibition of Modern Art, 1948]), surrounded by admirers on a visit to the last uncensored art exhibition in Poland until recent times.

Maciejowski does not invent; he simply records grim reality. Yet he is also open to all kinds of fiction, using them to reconstruct reality from interpretations. Melancholy and ennui, wit and irony are his tools for observing society and politics. He is a great satirist and a passionate painter.

Jorge Pardo

October–November 2006
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 474)

Press Release

Weder Bodenbeläge noch Bilder, weder Bücher noch Betten, Lampen, Häuser oder Schiffe entgehen Jorge Pardos künstlerischer Aktivität. Seinen Werken in unterschiedlichsten Ausprägungen ist gemein, dass sie widersprüchlichste Setzungen und Zusammenhänge inkorporieren. Pardo spricht von einer Tonalität, die seine spekulative Experimentierfreude leitet: „Mich interessieren Strukturen, mich interessiert die Art der Reflexivität innerhalb eines Werkes. Wie erzeugen Kleinigkeiten Reflexivität?“

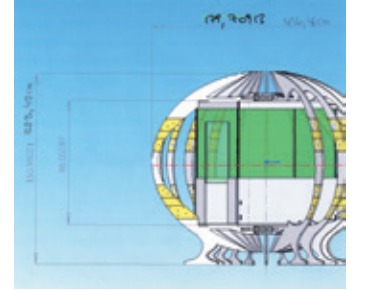
Der Pavillon *Untitled*, den Pardo in der Galerie Meyer Kainer einrichtet, ist mithilfe eines aus computergeschnittenen MDF-Profilen geformten Gerippes, das einen aus farbigen Plexiplatten geformten Raum umschließt, gebaut und soll an Gerhard Munthes *Fairy Tale Room* (Märchenraum) von 1896 erinnern.

Munthe, einer von Norwegens führenden Jugendstilmalern und Designern, war berühmt für seinen an mittelalterlichen, japanischen, natur- und volkskundlichen Motiven inspirierten Drachenstil.

Sein berühmter *Fairy Tale*-Raum für das Holmenkollen Hotel begründete einen neuen und revolutionären Stil und gilt als erstes Gesamtkunstwerk Norwegens.

Pardo nützt die Inspirationsquelle für seine eigene komplexe Fiktion, die sich aus verschiedenen ethnisch-kulturellen, aber auch unterschiedlichen zeithistorischen Quellen speist.

In einer Serie kleiner Wandarbeiten variiert Pardo dieses stilbildende Prinzip: Mehrfarbige Silkscreen-Patterns, auf Plexiglas gedruckt, durch Ein- und Ausschnitte durchbrochen und in mehreren Schichten übereinandergelegt, erzeugen kaleidoskopische Bilder. Bewegliche, bizarre Holztentakeln erinnern an den Drachenstil.



Construction document for *Untitled*, 2005

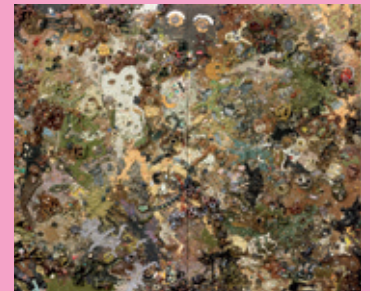
gelatin / gelitin

Die Künstlerinnen sind anwesend
February–April 2007
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 476)

Press Release

Albert Oehlen: "You can't prevent certain people seeing brown as sad or dirty. Though that's actually a shame."

Gelitin's universe is related to the spirit of dadaism, actionism and situationism. Artists known for a similar kind of practice, like Matthew Barney, Mike Kelley, or Franz West and all the rest of them, show processes of the scatological and the informel. According to these principles, the solo show consists of large-format, mainly brown and gaudy, pictures by gelitin in the malleable material plasticine. Christian Egger: "Flat compositions of sexless, history-less Voodoo lemmings, mellow as well as scared, in a fatal symbiosis with open mouths and countless empty eyes, organic creatures in deformed fusion with others, as monstrous, hallucinatory social remains, superimposed masses of plasticine on wood in 'bad painting' and large format—alive, functioning, wellpainted."



Untitled, 2006
plasticine on wood
207×250×13 cm



Installation view with Burkhard and Gabriela Gantenbein, 2007

Franz West

Die Macht der Frauen
April–August 2007
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 478)

Text (Exzerpt)
Franz West schrieb, Hrsg. von Hans Ulrich Obrist und Ines Turian, Köln 2011, S. 242

Franz West wählt Caravaggio

Wie (...) gesagt interessierte ich mich für alte Meister aus sozialen Gründen, nämlich für die, die hier im Wiener Kunsthistorischen Museum hängen. Dabei blieb ich damals bei den Velazquez-Infanten hängen, die legere Malweise ihrer Bekleidung und des Backgrounds und die mondänen Farben – im Gegensatz zur präzisen Ausführung der Porträts – taten es mir an, aber diese zu betrachten ist nicht abendfüllend bzw. wollte ich mir das nicht die nächsten vierzig Jahre anschauen. Aber dann sah ich im Prado in Madrid die Hofzwerge von Velazquez, die meine nächstbeliebtesten Altmeisterprodukte wurden, an die ich dann aber auch nicht mehr Tag und Nacht denken musste, aber die dann doch wieder zu Caravaggio passen. Ich weiß nicht, wer früher war, Velazquez oder Caravaggio, möchte es auch bei diesem Nichtwissen belassen.

Was mich besonders anspricht: Judith und Holofernes – ist tatsächlich ein gruseliger Reißer mit schöner Frau. Die Kreuzigung des heiligen Petrus – er ist in einer hilflosen Haltung, die peinlich ist und zu Unmenschlichem, Unerträglichem führen dürfte. Sein Blick lässt einen sich mitschuldig fühlen. Die Grablegung Christi – die erschreckende Darstellung der Hand, die gräuliche Haut, während mich das Gesicht an einen Kurator eines Wiener Museums erinnert. Der Tod der Maria – das beste Bild, das ich momentan kenne. Die Geißelung Christi – die Schönheit des Oberkörpers und sein Gesicht. Die Enthauptung Johannes des Täufers – im Hintergrund über den Figuren, den ich immer nur als dunkle Fläche gesehen habe, hat sich bei heller Beleuchtung plötzlich ein Raum oder gar eine Landschaft erkennen lassen, der in seiner Unbestimmtheit an neuere Malereien, wie z.B. von Twombly erinnert. Kartenspieler – das lustige Gesicht des Einsagers, der scheinbar öfters als Modell verwendet wurde.

Artists on Art, Verlag Thames and Hudson, London 2011

The Hamsterwheel

Exhibition cooperation between Franz West and Galerie Meyer Kainer on the occasion of the Venice Biennial 2007, devised by Urs Fischer and Franz West

June–August 2007

Location Arsenale, Venice

Artists: Jean-Marc Bustamante, Urs Fischer, Olivier Garbay, gelitin, Douglas Gordon, Rachel Harrison, Sarah Lucas, Paola Pivi, Rudolf Polanzky, Ugo Rondinone, Tamuna Sirbiladze, Una Seemann, Piotr Uklanski, Franz West, Toby Ziegler
(ill. p. 482)

Newspaper

Developed as a side event to the Biennale di Venezia 2007 and held in vacant exhibition halls at the Arsenale harbor, the exhibition was arranged without a curator, its organization paid for out of pocket. Participants were selected according to the snowball principle, that is, each artist invited one artist friend, and so on.

Video work arranged by Veit Loers, with contributions by John Bock, Annika Ström, Hans Weigand, Georg Herold, Tamuna Sirbiladze, Thomas Zipp, Ralf Ziervogel, Jonathan Monk, Antonio Ortega, Jose Ruiz Gonzales, Rudolf Polanzky, Erik van Lieshout, Mark Lekey, David Zink Yi, Peter Fischli/ David Weiss, Christian Jankowski, Marcus Coates

Text

Veit Loers, *Hamsterrad* (The Hamsterwheel), Newspaper

Induction Order, A statement of Position among Brothers-in-Arms

Making an exhibition differs from making art. We have artists for the one and curators for the other. Sometimes the curators mix that up and play artists themselves, because once upon a time they would have liked to have been artists themselves. But sometimes the artists orchestrate their installations like curators, by working on the effectiveness of their presentation. In German, the word for exhibition, *Ausstellung*, and installation contain the words *Stellen*, *Stellung* and *Stall*—placing, position, and stable respectively. In Old High German, *Stall* meant a covered place for standing animals (Old Frisian *stal* = to stand). That is why exhibitions sometimes look like a pigsty, for example, in the environments created by Allan Kaprow, Dieter Roth, or Paul McCarthy—but a pigsty with a plan. *Ausstellen* can also refer to issuing documents and laying off workers from factories, and in war, *Stellung* means taking up position. The *Ausstellung* is therefore not only a place where one exhibits, but an event in which something is brought into position at a certain place, an “exposition.” In German, it may also be associated with the terms *Gestell*, a scaffolding, or *Stellage*, shelves—that is, not quite an installation, which serves as a container or support for something else, otherwise it would just be a *Gestell*. In southern German/Swiss usage, *Gestell* also often refers humorously to the body. But in his famous essays “The Question Concerning Technology” and “The Turning,” Martin Heidegger posited the concept of *Gestell* in the sense of enframing as the fundamental essence of technical development, in which it is *be-stellt*, or cultivated, by mankind, even if the world is increasingly *zu-* and *verstellt*, or blocked and obstructed, as a result. Heidegger does not have the totality of technical products in mind when he speaks of *Gestell*, rather he refers to “the gathering together of that setting-upon which sets upon man, i.e., challenges him forth,” something that lies in the essence of modern technology itself. And he speaks of the “danger” that lies in it as a “saving” moment of being that occurs analogously to the catalyst for the *Ge-stell* (Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1992 (1962)).

Heidegger’s essay merely touches upon the aesthetic question of art’s driving force. But it is there, of course, not only in regard to the installation, but also to the *Gestellung*, the enframing of the exhibition. A *Gestellungsbefehl*, or induction order, is issued when one is drafted into the military. In the art world, the *Gestellung* is the exhibition, in which an artist must take a stand, where the artist faces not only a decision, but, as Heidegger says of the *Ge-stell*, “a way of revealing having the character of destining, namely, the way that challenges forth.” Art itself reveals something by showing itself. In the language of hunters, a *Gestell* is also a clearing cut into the forest, while a *Burgstall*



FRANZ WEST
Gazette for The Hamsterwheel, 2007
© Archiv Franz West
© Estate Franz West

refers to the site of a former castle, abandoned and ruinous, yet still visible in the landscape.

But what does this tell us about the relationship between curator and artist? In German usage one formerly spoke rather casually of putting together, *Zusammenstellen*, an exhibition, while today there is only curating. So there is more emphasis on the control system of showing art than there used to be. It even seems as if the curator has seized the opportunity to partake in the artistic in the process. But how can this shifting master-and-servant dialectic between the curator and the artist be defused? In order to escape the hamster wheel, it may perhaps be necessary to introduce components that dissolve or at least soften the dialectic in the process of developing an exhibition. In order to reach this goal, it may perhaps be necessary to smuggle in people between the curator and the artist, people who are involved in their own way in the mission of creating a good exhibition, people whose neurotransmitters, so to speak, dock onto the artistic cell (if it is a “white cube”)—then why not through endorphins?

The German term *Stallbruder* (in Dutch: *stal-broeder*) has fallen into desuetude; a few hundred years ago it meant brother-in-arms, comrade, and drinking companion in the jargon of mercenary soldiers, as attested to by the dictionary compiled by Jacob and Wilhelm Grimm. A poem by Hans Sachs: “Besetz jen tisch mit brot und wein! Ich merck, das gut stallbrüder sein”—“Set the table with bread and wine! I see these are good comrades.” Kurosawa’s well-known film *The Seven Samurai* is not about art or artists, but about comradeship. The experienced samurai Kambai, an artist of the sword, hires six other samurai, besides wannabe-samurai Kikuchiyo, to work together to protect a village from repeated attacks by bandits. Supported and paid by the villagers, the samurai win in the end, of course; four of them die, two move on, and one stays in the village. A great many action and road movies, films about war, and westerns thrive on this theme of the motley gang, where there is always a hero as well as a few questionable characters who often drop out, die, or turn traitor. In *Lord of the Rings*, the Fellowship of the Ring consists of hobbits, elves, and dwarves. While Frodo remains the main character, others like Legolas and Gimli dislike each other yet are able to serve the group and its goal.

More preposterous companions are to be found in the American fairy tale *The Wizard of Oz* (1900), where the heroine, the girl Dorothy, gathers around her the weakest, most helpless and stupid characters possible to liberate the land of the Munchkins. These include the little dog Toto, the Scarecrow, the Tin Man, and the Cowardly Lion. The element of surprise afforded by such gangs of dolts, proletarians, or peasants, is already apparent in the tales of the Brothers Grimm—for example in *The Town Musicians of Bremen* or in a particularly ridiculous form in *The Seven Swabians*. In *The Six Servants*, the prince’s grotesque brothers-in-arms are true specialists. The fat one can not only drink up entire bodies of water, but is also able to block entrances, the tall one is faster than the fire department and bigger than the highest mountain, the sharp-eyed one is on par with any American spy plane, the frosty one freezes in fire and sweats in ice, the listener is an expert at eavesdropping, and a blindfolded sixth servant blasts rocks and troop formations apart with his gaze when he removes his bandage. The professional appointed by the authorities (king, sorceress, general, director) is thus confronted by a loose gathering of odd-jobbers (mercenaries, vagabonds, bounty hunters, beggars) with amazing abilities. Forced by circumstances, they unmask criminals, free oppressed settlers, repel alien invasions, but also rob banks and harass totalitarian states as guerrillas. What they lack in strength and skill, they accomplish through constant subversion, cunning, and intrepidity, helped at times by their naivety or by luck. It is these anti-heroes, then, who break through the narrative pattern’s boring good/evil schemata. Ultimately they are figures like Jesus and his apostles. As simple peasants, tax collectors, and fishermen from a community of underdogs and outlaws they succeed in establishing Christianity—although they would later pay with their lives as martyrs. The art exhibition may pursue a different goal, but the unholy relationship and mutual fixation between academics and bohemians, to put it drastically, is cancelled out in group therapy-style confrontation by a certain amateurishness and improvisation. Although curators do not become artists and, conversely, artists do not become curators, the conspiratorial community of amateurs and specialists—in which critics, secretaries, or collectors can be employed in setting up an exhibition or, as at the current documenta in Kassel, wives serve as co-curators—might perhaps give the official, entrenched, routine of the art exhibition, in its eclecticism, a turn toward the spontaneous, the surprising, the bizarre. A drunken former dentist like Doc Holliday can then be as good a marksman as Wyatt Earp, and even today many a gallery owner

is still more of a crack shot than a museum director (if he has sharpened his sight with a little liquid courage). This is also true of the artists themselves. There has never been an exhibition in which all the participants were equally good. There is the criterion of name-dropping, which by no means guarantees a good show. Looking at the artist lists of past biennials and documentas, one finds an army of unknown artists. This is equally true of the legendary gallery exhibitions of Minimal and Concept Art. What is significant, however, is that they were buoyed along by a spirit particular to that event, which could not last a lifetime. During his last exhibition project, I asked Martin Kippenberger whether he didn’t want to take out some of the weaker paintings. He replied that it was an old rule of exhibitions to have a few bad and mediocre works in each room, which would make the good ones even better. So let us round off this opinion on exhibitions with a quote from Heidegger’s essay: “The ordering belonging to Enframing sets itself above the thing, leaves it as thing, unsafe-guarded, truthless.”

Boltenstern.Raum

Hidden Track I

Curator: Li Tasser

June–August 2007

Location Eschenbachgasse

Artists: Luisa Kasalicky, Herbert De Colle, Gardner Woods
(ill. p. 484)

Press Release

In der ersten Etage des Palais Eschenbach liegt die in den 50er-Jahren von Erich Boltenstern entworfene Bar. Im angrenzenden Boltenstern.Raum startet die Galerie mit *Hidden Track* eine neue Serie von Ausstellungen und Events.

Luisa Kasalicky beschäftigt sich mit der visuellen Umsetzung von Filmsequenzen in einem installativen Kontext. Das filmische Ausgangsmaterial wird zergliedert und mittels industrieller Baumaterialien wie Fliesen, Polystyropor, Linoleum sowie Leinwand, Karton und Fotokopien in Szene gesetzt.

Herbert De Colles mehrteilige, variable Skulptur besteht aus Objekten aus Aluminiumfolie, die Kristallen gleichen. Die reduzierten Formen erinnern an Filmkulissen in Anlehnung an eine frühe Science-Fiction-Ästhetik.

Gardner Woods baut Objekte und Apparaturen aus unspektakulären aber funktionalen Materialien. Größe und Gestalt der Objekte ergeben sich aus den Gesetzen der Perspektive und Mechanik. Hatten diese dreidimensionalen Szenarios früher narrativen Charakter, so fokussieren aktuelle Arbeiten auf die Darstellung und Wiedergabe von Stimmungen, vor allem durch die Verwendung von Lichteffekten.



Installation view
I forgot 1988/I and II, 2007
c-prints on aluminum
142x100 cm each

Sigggi Hofer

I forgot 1988
September–November 2007
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 486)

Review
Gesche Heumann, artmagazine, 17.09.2007

Korrosion Kindheit

1988 war Sigggi Hofer – „der Künstler, der fiktive Welten schafft, diese mit realen Ereignissen mischt“ (Sigggi Hofer) – 18. Das ist 19 Jahre her – der Künstler hat also seither länger gelebt, als er zu diesem Zeitpunkt bereits lebte; muß man daraus schließen, es habe sich so gewaltig viel an Erinnerungsmasse aufgetürmt währenddem, daß dieses eine Jahr, mit 18 erlebt und 19 Jahre vorbei, bereits in den Orkus des Nicht-mehr-Wissens rutschen musste? 1989, da war freilich was, aber 1988?

Die Fotografie, die die Einladungskarte ziert, zeigt einen rehägigen jungen Mann mit langem Haar und schwächlichem Bart, der von einer Blätterkrone umgeben direkt am Stamm eines Baumes vorbei prüfend in das Objektiv der Kamera schaut. Das Foto stammt neben einem weiteren in der Ausstellung als C-Print präsentierendem Portrait einer jungen Frau in derselben Situation vom Beginn der Studienzeit des Künstlers in Graz. Die Dame ist eher von oben, der Herr eher von unten aufgenommen, woraus man folgern könnte, sie hätten im oder unterm Baum einander gegenüber gesessen und gesagt: komm, damit wir das nicht vergessen, mach ich ein Foto von dir und du eins von mir.

Beide sehen so aus, als hätten sie nicht besonders aussehen wollen, aber es besonders gefunden, mit Kamera einander festzuhalten. Diese Arbeiten bilden den Schlusspunkt der ersten Einzelpräsentation von Sigggi Hofer in der Galerie Meyer Kainer im Mezzanin. Was sie und er nicht vergessen haben von 1988 oder doch – das Angenehme an Bildern ist ja, man kann sie viel fragen, aber sie quatschen nicht dazwischen, wenn man die Fragen für sie (nicht) beantwortet.

Wenn Sigggi Hofer 1988 komplett vergessen hätte, wüsste er auch nicht, dass er 1988 vergessen hat; der Titel ist also ein rhetorisches Paradox. Und weil er nicht vergaß, hat er's forgotten; die (nicht komplette) Entfremdung behilft sich fremdsprachig weiter. Sprache macht Heimat global-partikular. Tatsächlich war ein russisches Buch mit dem Titel „88“ Anlass für die Beschäftigung des Künstlers mit dieser Zahl, ihrer Parallelität, Spiegelbildlichkeit, der doppelten vertikalen Unendlichkeit.

Robert Menasse, als dessen Lieblingszahl die 8 gilt, schreibt in seinem kürzlich erschienenen Roman „Don Juan de la Mancha“, erwachsen zu sein hieße, Herrschaft anzutreten. Beispiel dafür sei die stilistische Aufnahme des 50er-Jahre-Designs in den Innenausstattungen der in den 80ern in Wien neu gegründeten Caféhäuser und Restaurants – die in den 80ern Dreißigjährigen ahmten ihre Kindheit nach: „Der Schritt vom Kinderzimmer in den öffentlichen Raum ist das Entscheidende, und nicht die Tatsache, dass der öffentliche Raum wie ein Kinderspielplatz aussah – das hat er immer getan“. Robert Menasse war während der 80er fast so alt wie Sigggi Hofer heute ist.

Die Welt, die Sigggi Hofer präsentiert, sieht aus wie eine Mischung aus dem Prinzip von Modellbaukästen, typographischen Skizzen und Kinderbildmaterial: Tusche und Aquarell, beides geruchsarm und halbwegs auswaschbar. Zwei sehr großformatige farbige Zeichnungen (Land II, 152 x 201 cm, Land I, 152 x 207 cm) zeigen dampferförmige Erdkuchen, deren Oberfläche zwischen saftigem Grün mit vielgestaltigen Gebäuden und infrastrukturell mit Flugzeugen und Eisenbahnen voll erschlossen ist. Man sieht vorläufig allenfalls Flugzeuge ins Umgebungsweiß trudeln; Wälder und Autos gibt es keine, aber schon noch freie Wiesen.

Die Hängung verbindet in lockerer Pendantbeziehung die unteren Räume miteinander und erlaubt sich interessante Schrägen. Im Hauptraum erschwert beziehungsweise begrenzt ein Geländer die Besichtigung. Vorbild für die Holzlasercutnachbildung ist das Geländer um die Terrasse des mütterlichen Hauses. Auf einem Ende ist eine Papierreplik des Ishtar-Tors angebracht. Manche Arbeiten hängen auf Geländerhöhe, andere dezidiert höher; die einzigen Figuren, seltsam unauffällige Comicgebläse,

luftballonleicht und ohne Schutz von Rahmen und Glas, sind fast unter die Decke gepinnt (Chicago ca. 200x150 cm, New York, ca. 180x150 cm) New York. Alles ist 2007 entstanden.

Der Gesamteindruck hinterlässt das Gefühl, den Entwurf einer möglichst schönen Kindheit besichtigt zu haben, über die man Scheu hat, zu sprechen, als würde dadurch die Erinnerung verblasen können.

Boltenstern.Raum

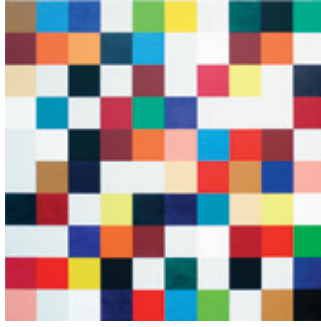
Hidden Track II
Curator: Li Tasser
September–November 2007
Location Eschenbachgasse
Artists: Tomas Eller, Rudolf Steckholzer
(ill. p. 488)

Press Release

Die Ausstellung präsentiert eine Videoarbeit von Tomas Eller und die 2-Kanal-Diaprojektion „Folder 0007/3“ von Rudolf Steckholzer.

In der Arbeit $\int_{\gamma} U_i \cdot dx_i = N \cdot (\phi(t_2) - \phi(t_1))$ (2007) untersucht Tomas Eller anhand des Fluges eines Helikopters über einem schneebedeckten Bergareal die Gesetze der Erdanziehung und der Fliehkraft als konkurrierende Kräfte. Im steten Versuch zwischen Absetzen und wieder nach oben Abdriften kreist der Helikopter stetig über einem grauweißen Schneefeld. Die mit lichtreflektierender Folie beklebten Seitenwände des Helikopters wirken wie ins Bild eingefügte zweidimensionale Flächen, lösen die Form auf, indem sie optisch mit dem Hintergrund verschmelzen. In Zusammenarbeit mit einem Physiker lässt Tomas Eller das genaue Verhältnis zwischen den fliehenden und anziehenden Kräften dieses Fluges errechnen, dessen Formel im Titel der Arbeit wiedergegeben wird. Ein fiktives und in stetem Wandel befindliches Zeit-Raum-Kontinuum.

Mit einer nachgestellten Fotosession nutzt und unterwandert Rudolf Steckholzer in seiner Arbeit „Folder 0007/3“ (2007) die Ästhetik von Modefotografie, so wie sie für Magazine produziert wird. Hintergrund und Setting divergieren, Bilder bleiben unstimmtig, unkorrigiert, unretuschiert. Letztlich choreographiert Steckholzer die Dias dieser Session abwechselnd in Einfach- und Doppelprojektionen zu einer Ästhetik, die sich wieder der Werbeästhetik annähert.



Untitled, 2007
acrylic on canvas
200x200 cm

Heimo Zobernig

December 2007–January 2008
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 490)

Press Release

Das Einladungsplakat zeigt die Zahl 77 in ein verzerrt aufgenommenes blau/gelbes Bildmotiv mit Schachbrettmuster eingeschrieben. Dazu meint Heimo Zobernig: „Was wäre jetzt, wenn ich 1977 mit meinem Wissen von heute auf die Kunst von damals reagieren hätte können ... eine unsinnige Frage ...“
1977 kommt Heimo Zobernig nach Wien, um Kunst zu studieren. Zeitgleich beginnt die unvergleichliche Erfolgsgeschichte des schwedischen Möbelhauses IKEA mit einer ersten Filiale in Wien.

Die Ausstellung zeigt 17 Bilder in quadratischen Formaten mit 1 m, 1,5 m und 2 m Seitenlänge. Sie zeigen quadratische Felder in verschiedenen Farbzusammenstellungen. Grau, Schwarz/Weiß, Blau/Gelb, Blau/Gelb/Silber/Gold, verschiedene Brauntöne, viele Farben etc.

Die mehr oder weniger nach Zufall angeordneten Farbfelder sind nicht in allen Bildern bis zum Ende ausgemalt, zeigen Fehlstellen. Das Mehr oder Weniger an Zufall führt bei der Annäherung an das All-Over zu einer ungewollten Entscheidungsnot, unter deren Überforderung Heimo Zobernig die Arbeit an den Bildern manchmal abbricht. Die Bilder sind in den 6 m hohen Räumen der Galerie auf 2,50 m Unterkante gehängt. Darunter sind 26 (IKEA-)Bücherregale in einem losen Irrgarten im Raum und an den Wänden aufgestellt. 5 davon haben eine Rückwand aus verspiegelmtem und transparentem Acrylglas in den Farben Orange, Braun, Grau. Weitere Regale dienen als Ablage und Sockel für diverse aus farbigen Stoffen genähte, unförmige Objekte in den Chroma-Key-Farben, Bluebox, Videoblau, Videorot, Greenbox.

Motive von IKEA: „Wir finden, einfache Lösungen sind oft die besten. Wir wissen, kleine Räume brauchen große Ideen. Wir finden, jeder Tag braucht flexible Lösungen. Zuhause ist der wichtigste Platz auf der Welt. Zieh mal deinem Zuhause was Neues an. Kommode kommt von Mode. Sitzen perfekt, unsere neuen Sessel. Mode für die Küche: Hauptsache geschmackvoll. Deine Gardinenstange ist eitler, als du denkst.“

Boltenstern.Raum

Nick Bötticher
Der Regisseur
December 2007–January 2008
Location Eschenbachgasse
Artist's choice by Heimo Zobernig
(ill. p. 492)

Text
Michael Palm, sixpackfilm, 2006

Der Regisseur, Film

Zwei Schauspieler sitzen in einem Raum, spätabends, der eine erzählt dem anderen von einem chaotisch verlaufenen Filmdreh. Ein dritter telefoniert permanent im Hintergrund. Die Schilderung des einen ist zerfahren und nervös und hat ein Problem (das gleichzeitig den running gag für den Film liefert): Das Wort „Regisseur“ kommt ihm wiederholt nicht über die Lippen. Wir kennen das: Wir wollen etwas erzählen, doch das scheinbar Wichtigste, das hartnäckige „Dings“ (ein Name, eine zentrale Figur, ein Begriff) fällt uns nicht ein und bringt den narrativen Ablauf ins Stottern und uns in peinliche Verlegenheit, nimmt uns die Sprechhemmung, der „Hänger“, doch unsere auktoriale (und damit mächtige) Sprechposition.

Der Chef fehlt. Der schusselige, dysfunktionale Diskurs des Erzählers leugnet den „Regisseur“, jene textuelle und reale Disziplinarmacht, bekannt vom Fabrikssystem Hollywoods bis hin zu den „Unternehmen“ des Autorenfilms. Sein frivoles Vergessen des paternalen Souveräns parodiert und verflacht gleichermaßen die Hierarchien von Film- und Sprachproduktion und offenbart über die Symptomatik des Stotterns, der unvollständigen Sätze und fahrigen Bewegungen die hysterisierte Logik affektiver Arbeit im kontrollgesellschaftlichen (Kreativ-)Wirtschaften: Es geht immer um Kopf und Kragen, ums Hinterherhetzen und notorisches Wichtigmachen, um zu wenig Zeit und zu knappe Budgets, ums Nicht-Fertigwerden und Durchwursteln in prekären Arbeitsverhältnissen und das daraus resultierende noble Gefühl, man mache etwas Besonderes. Wenn da der Regisseur fehlt oder einem nicht mehr einfällt, zeigt sich diese Welt als Geschussel und Überforderung in Permanenz. Da kann es dann schon vorkommen, dass das ersatzweise verwendete Wort „director“ als Erlösung über die Lippen kommt. „Der Regisseur“ ist übrigens sehr lustig.

Isa Schmidlehner

Isarama
January–March 2008
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 494)

Review
Gesche Heumann, artmagazine, 13.02.08

Margarinenmanege

Der Eindruck von draußen durch das Fenster der Galerie ist herzlich und kräftig – ein satt gemaltes Blau, auf dem ein Gesicht zu horchen scheint, in überlegener Höhe. Isarama, Titel der Ausstellung, ist auch der Name der Arbeit im ersten Raum. Es handelt sich dabei um ein ÖBB-Plakat, dessen linker Teil in/über die Ecke geknickt ist. Ein ursprünglich an den Schienen lauschender Indianer erscheint als kolossale Figur, deren Bekleidung an Pinocchio erinnern könnte. Die Pose allein ist beibehalten. Nicht zu entscheiden, ob die aus dem Mund fahrende Röte die am blauen Boden leckende Zunge ist oder Blut. Rote Tränen. Quer durch das Gesicht geht ein gemalter Riss. Links neben dem bodenwühlenden Bruchkasperl ist eine zwischen Madonna und Königin mit nacktem Kind changierende weibliche Gestalt, im Hintergrund eine wuchtig gemalte Holzhütte – im rechts ausufernden Blau erkennt man eine angedeutete Szenerie von da Vinci, die hl. Anna Selbdritt, eine Frau auf dem Schoß einer anderen, die nach einem Knaben mit Lamm greift. Nur der Knabe und das Lamm heben sich aus den Umrisszeichnungen plastisch angelegt hervor. Viele Verweise; ein dem Aufbau nach geknicktes Diptychon ist kompositorisch in Richtung Triptychon unterwegs: synthetischer Eklektizismus rührt Rätsel rauf. Der Titel Isarama verweist auf eine Panoramaversion von innen-Isa, oder sollte es sich um Margarine handeln, eine Art metaphorische Fettecke mit Blick auf Joseph Beuys?

Im großen Raum hängen 8 Leinwände. Aus dem Fundus der Kunstgeschichte finden sich die Skizze des Velázquezschmankerls vom Prinzen Balthasar Carlos auf einem Pony (Damenklasse) und die Figur des zwergigen Hofnarren, dessen Gesicht Isa Schmidlehner mit peytonesker Souveränität einer strengen Diät unterzogen hat (Cirorama 195 x 280, 2007, Öl, Acryl, Aquarell). Die Malerei schwappt zwischen zeichnerischer Chiffre und Farbgewicht. Proportionen von Figuren haben kein Verhältnis untereinander außer dem, dass sie aufs selbe Bild passen. Die Leinwand als Bühne für irrlichternde Ideen zu behandeln und alles, was im kreativen Rauschen flüsternd auftaucht, demokratisch einzugemeinden ist für jemanden, der malen kann, immer eine große Verführung – Chef vom Bild ist eben der Maler, und die Zuschauer sind immer ein bisschen deppeter als der Zirkusdirektor. Aber was macht ein Zuschauer vor einem Bild, das als Rundraum sich selbst genügt? Er wird nicht darum herum kommen, sich überflüssig zu fühlen.



Kiss, 2007
acrylic, oil on canvas
100x80 cm