



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 verspiegeltem 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 (Circorama 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 irrlichernde 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

Boltenstern.Raum

Zero Track

Curator: Malte Lochstedt

January–March 2008

Location Eschenbachgasse

Artists: AA Records, Will Benedict, Eva Kotátková, Malte Lochstedt, Meike Schmidt

(ill. p. 496)

Press Release

Die Ausstellung *Zero Track* zeigt fünf Positionen. Die beteiligten KünstlerInnen sind an Wahrnehmungsverschiebungen und Intensivierungen interessiert und verbinden in ihren Arbeiten konzeptuelle und expressive Elemente.

Meike Schmidt erzeugt durch Umwandlungen und Verschiebungen diverser Materialien und Gegenstände ungewöhnliche Zustände. Dinge ändern ihr Element, schmelzen, schweben oder erstarren. In ihren Arbeiten lassen sich Anknüpfungspunkte zur Alchemie feststellen.

Medienübergreifend erzeugt Malte Lochstedt, der die Ausstellung auch zusammengestellt hat, Verknüpfungen verschiedenster Inhalte und Formen, die man auch als Feldstudien betrachten kann. Mit oft einfachen Mitteln werden energetische Situationen, Prozesse und Möglichkeiten dargestellt.

Eva Kotátková geht in ihren Aktionen, Videos und Objekten von der alltäglichen Umgebung aus. Wohnungen, Haushaltsgegenstände und der öffentliche Raum werden auf unterschiedliche Art erlebt, untersucht und umstrukturiert, womit Kotátková einen Perspektivwechsel einleitet. Zeichnungen, in denen sie Situationen aufzeichnet und transformiert, begleiten ihre Arbeit kontinuierlich.

Will Benedicts collagenhafte Arbeiten und Malereien setzen sich mit Präsentationsformen auseinander. Er verbindet Malerei mit einer besonderen Betonung der von ihm selbst entwickelten Displaysysteme.

AA Records wird von Alivia Zivich und Nate Young von Detroit aus betrieben. Das Musiklabel wird größtenteils für eigene Veröffentlichungen genutzt. Die sogenannten Picture Discs im durchwegs quadratischen Format werden von AA Records produziert und gestaltet. Die Musikstücke sind sehr geräuschlastig und können als Klangcollagen bezeichnet werden. Nate Young ist Begründer der Noise-Band Wolf Eyes, die bisher über 100 Platten, CDs und Tapes auf verschiedenen Labels veröffentlicht haben. Alivia Zivich arbeitet zudem als bildende Künstlerin und produziert etwa unter dem Titel „Video Madness“ Videoarbeiten.

Peter Friedl

March–April 2008

Location Eschenbachgasse

(ill. p. 498)

Press Release

In his solo exhibition at the gallery, Peter Friedl presents work that explores the photographic gaze—the relationship between document and artifact—in different ways.

No Photography (2004) refers to the political division of Cyprus, but in a broader sense to the question “What is a border?” and thereby also to the history of other divisions. The frame around the context-less plasma screen places a border around a quiet, innocuous scene, in which white clouds slowly drift from left to right across a blue sky, a border that recalls the classic picture, while at the same time going far beyond. Friedl in fact photographed real clouds in the sky over the no-photography zone of the “Green Line” that has divided Cyprus for decades. The cloud images were then animated in the studio. The computer animation was originally part of the larger exhibition project “Out of the Shadows,” realized by the artist at the Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam. The less realistic the moving clouds appear, the clearer their function as a means of aesthetic reflection, for example, on art’s ability to be political. Mieke Bal: “*No Photography* appears to ask the question how far you can, must go, beyond contextualism.”

Pictures from newspapers and magazines, which Peter Friedl has been collecting and exhibiting since 1992 for his archive project *Theory of Justice*, are also the subject of the series of black and white photographs (2006–2008), presented here for the first time. The work addresses questions of originality and historicity—and how these give rise to new pictures. As the art of observation, every theory draws a picture of the world. But what happens if the images themselves want to become theory? The title refers to the attempt at renewing social contract theory undertaken by the American philosopher John Rawls (1921–2002).

A Theory of Justice (1971) and the subsequent restatement Justice as Fairness are classic examples of a political liberalism that believes in the possibility of a well-ordered society and the overarching consensus of its members. But when the global drama of the present is one of exclusion and marginalization, such theories of justice and distribution are out of touch with reality. In grasping instead the logic of the political as opposition to the logic of the administrative, of police repression, and institutional regulation, conflict (resistance) takes the place of consensus. The small shadows at the periphery of these use-images, re-photographed with black-and-white negative film, transform history into temporary autonomy.

In his new video *Liberty City* (2007), Peter Friedl addresses another standard historical scene. On the night of December 17, 1979, the (black) motorcyclist Arthur McDuffie was stopped by (white) cops on the corner of North Miami Avenue and 38th Street and beaten to death. When the accused policemen were acquitted five months later, Liberty City exploded. It was the darkest moment in the history of Miami. Desolate Liberty City haunts voyeuristic reality-TV series in emulation of *Homicide*. Friedl inverts the dramatic structure: in the scene, staged and filmed on-site, the (white) cop is the victim. The film was shot in the streets of the Liberty Square Housing Project, a residential complex built during the Roosevelt era in the 1930s for African-American residents. To keep the black and white populations separated, a wall was erected on the eastern boundary of Liberty Square, the remains of which can still be seen today. Friedl’s short, uncut loop is a tribute to the community of Liberty City—epic theatre in the genre of documentary aesthetics.



No Photography, 2004
digital animation, 4:15 min.

Boltenstern.Raum

Hidden Track III
Curator: Li Tasser
March–April 2008
Location Eschenbachgasse
Artists: Sherif Baruwa, Michael Weidhofer
(ill. p. 500)

Press Release

Michael Weidhofers Arbeiten entwickeln sich aus direkten Bezügen zu gegebenen Räumen und Situationen. Für die aktuelle Ausstellung nimmt er den ungewöhnlichen Ausstellungsort, zu dem auch eine Bar im 50er-Jahre-Design gehört, als Ausgangspunkt für seine Intervention. Mit einer Reihe von über der Theke hängenden, mit schwarzem Lack beschichteten und aufgrund dessen lichtundurchlässigen Glühbirnen, einer „Nicht-Beleuchtung“, betreibt er eine subtile Auseinandersetzung mit der gängigen Ausleuchtungspraxis in Ausstellungsräumen.

Andreas Spiegl, *Gespenster in der Zeit* (Exzerpt)

Betrachtet man die Arbeiten von Sherif Baruwa, dann sind diese den Gedanken und ihrem Wissen um die Möglichkeit einer Alternative mehr verbunden als möglichen Behauptungen. (...) Hölzerne Gedankensplitter, spontane Einfälle. Konsequentermaßen in diesen Entscheidungen fürs Gedankliche ist der Versuch, diesen Möglichkeiten nachzugehen. Die hölzerne Konstruktion wird an einigen Stellen mit Leinwand ummantelt, bekleidet und bemalt, bemalt in Fortsetzung der räumlichen Annahme. Was dann erscheint, ist die Aura einer Versuchsanordnung, ein Experiment. Den experimentellen Status unterstreichen die Versuche, für diese Konstruktionen eine Grundlage, ja einen Grund zu finden. Sie stehen auf wackeligen Beinen und auf einem Grund, der selbst nur eine Konstruktion, ja eine Annahme verkörpert. (...) Was für einen Augenblick als raumgreifende Möglichkeit erscheint, suggeriert zugleich die Alternative, wieder ins Gedankliche zurückzufallen, um sich aufs Neue wieder zu konfigurieren. In diesem Sinne entwirft Sherif Baruwa Chimären, skulpturale Gespenster.

Yoshitomo Nara

Damm it All
April–June 2008
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 502)

Press Release

„Damm It All“ is the theme of Yoshitomo Nara's parade of his most acclaimed pop characters. With their huge eyes, red hair, and defiant pouts they are part of a pseudo-idyllic cosmos. Citing Walter Benjamin, art theorist Midori Matsui has noted the revolutionary potential of the “popular” and thus insightfully underscored the time-defining phenomenon of Nara's visual lexicon. Despite what a superficial observation may lead us to believe, his often pastel-colored, androgynous, childlike figures and innocent-looking animals, drawn in confident, cartoonish lines, are not at all influenced by contemporary manga culture. If there are pictures that have influenced him, they are to be found instead in illustrations from children's books by the likes of Hans Christian Andersen or the Brothers Grimm. These figures show a darker side of life. But Nara does not by any



Untitled, 2005
colored pencil on envelope
33×23.5 cm

means view his—occasionally armed—subjects as aggressors. He sees them rather as childlike beings surrounded by unfamiliar, larger, evil people holding much longer knives. Nara's complex beings explore the tension between childlike sensitivity and youthful rebellion. His characters are actually not girls, as they are often thought to be, but rather, indeterminate figures, neither male nor female, who explore the ambiguity between male and female sensibilities. In Japan, a belief in the supernatural connects the realms of the spiritual with everyday earthly objects. For some, the supernatural may give meaning to the irrational aspects of life, for others, it represents a continuity between life and afterlife. Japan has a remarkable artistic tradition of bringing the mystical to life—from the visionary woodcuts of poet and artist Toriyama Sekien (1712–1788) to the expressive storytelling of Hayao Miyazaki's (born 1941) spiritual anime films. In Japan, influenced by Shinto ideas of animism, a soul (*reikon*) is believed to reside in all existing phenomena. Everyday things, from objects to plants or mountains, can be regarded as divine (*kami*). Yoshitomo Nara's religious ties stem from the fact that both his grandfather and father were Shinto priests. The connection between the ordinary and spiritual world also promotes a complex understanding and respect for nature. Indeed, this appreciation for animistic ideas about the environment offers valuable lessons regarding the challenges we face in the Anthropocene.

Christian Jankowski

Kunstmarkt TV and Living Sculpture
July–August 2008
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 506)

Press Release (Exzerpt)

Gespräche mit professionellen Strassenschaustellern, die als „Lebende Skulpturen“ sich dem fotografierenden Touristenpublikum präsentieren, inspirierten Christian Jankowski zu lebensgrossen Bronze-Modellen dieser Charaktere: „Che Guevara“, „Salvador Dali's anthropomorphic cabinet women“ und ein römischer Legionär, der sich selbst als „Caesar“ bezeichnet.

Che's Erhebung zur Bronze Statue kommentiert sein Image als Popstars, das gleichermaßen für politische Radikale, wie für den Massentourismus verfügbar zu sein scheint. Auch das Erbe Dali's hat tiefen Einfluss auf den Appeal, den Barcelona auf die Touristen ausübt; die Verwandlung seiner surrealen Bilder in Straßenspektakel und weiter in echte Bronzeskulpturen lädt zu Spekulationen über künstlerische Autorenschaft und Aneignung ein. In der Ausstellung wird „Salvador Dali's anthropomorphic cabinet women“ gezeigt.

Im Zentrum der Ausstellung steht „Kunstmarkt TV“.

Das Video „Kunstmarkt TV“ entstand anlässlich einer, auf der „Open Space2 der Art Cologne 2008 von der Galerie Meyer Kainer organisierten Veranstaltung: In einem auf der Messe installierten Studio wurde auf „Vernissage TV“ eine Teleshopping Sendung von zwei professionellen Moderatoren präsentiert, in der Originalkunstwerke prominenter Künstler dem Fernsehpublikum zum Kauf angepriesen wurden. Gerrit Gohlke: (...) „Jankowski's virtuosos Werkzeug ist nicht die schmähende Parodie, sondern die bis zur Schmerzhaftigkeit freundliche Angleichung der getrennten Welten. Seine Medienkritik ist die herzliche Umarmung. (...) Jede Minute Medienkritik in diesen Videos und Performances ist deshalb immer auch eine Reflexionsminute Kunstkritik. Jede Sendeminute „Kunstmarkt TV“ ist auch eine Realminute Hochkunstreflexion – nicht weil das eine Medium die Allegorie für die Verderbtheit des anderen wäre, sondern weil Kunst in der Mediengesellschaft permanent daran leidet, die Objekte ihrer Kritik mit tradierten Mitteln nicht einholen zu können.

Der unhintergehbare Effekt dieser Kunst ist einzig dieser eine hervorstechende Erfolg: Dass sie die Medienwirklichkeit aufgesaugt, sich vampiristisch angeeignet hat.“



Kunstmarkt TV, 2008
video with JEFF KOONS, Inflatable Balloon
Flower (Yellow), 1997

Boltenstern.Raum

Katharina Heistingering
Kulissensträger
Curator: Li Tasser
July–August 2008
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 508)

Text (Exzerpt)
Martin Gastl

Katharina Heistingering zeigt eine Rauminstallation, die an den Schnittstellen von darstellender und bildender Kunst operiert. Als Ausgangspunkt ihrer Erkundungen dient der Künstlerin ein literarisches Werk, der Roman „Das Leben. Gebrauchsanweisung“ des experimentellen Pariser Schriftstellers Georges Perec. Dieser Text wird zur Quelle aller verwendeten Materialien, die sich in der Installation wiederfinden. Als zentrales Objekt fungiert ein Kulissensträger, wie er im Theater zum Einsatz kommt: auf der Hinterbühne dient er als Transportwagen für Bühnendekorationen oder Fragmente des Bühnenbildes. Aus dem Theater ausgebrochen, stellt er sich in Heistingeringers Arbeit als vielschichtiger Träger zur Verfügung, als Medium, dessen sich die Künstlerin bedient, um Materialien zu formieren, die mannigfaltige Bezüge zu Literatur, Theater und bildender Kunst suchen, darunter ein mit matt eloxiertem Aluminium überzogener Sockel, ein Block gefalteter, ungebleichter Leinwand, ein achtundsiebzig Zentimeter großer Spiegel und vieles mehr. Der Kulissensträger wird zum Bildträger, Teil einer Installation oder eines Gebildes, das sich vielleicht auch dem White Cube entziehen kann und anderswo zu verorten wäre.

Martina Steckholzer

I Know that You Know that I Know
September–October 2008
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 510)

Text
Veronika Hauer

Die heutige Kunst ist das Thema von Martina Steckholzers konzeptueller Malerei. Was derzeit international ausgestellt wird, übersetzt sie in inhaltlicher und formaler Aneignung in reduzierte und brüchige malerische Gesten und Oberflächen. Durch Steckholzers Malerei blickt man indirekt auf das, was derzeit aus den Archiven und Studios geholt wird, um auf Messen und in Museen ausgestellt zu werden. Zum anderen setzt man sich Steckholzers subjektiver Lesart aus, welche die dokumentierten Motive in einer oft brachialen Auslotung der malerischen Geste adaptiert. Die gebrochenen Strukturen, die einem in ihren Arbeiten immer wieder begegnen, suggerieren nicht allein den flüchtigen Moment einer bewegten Aufnahme. Vielmehr wird in Steckholzers Malerei eine Wahrnehmung angesprochen, die sowohl aus fiktiven als auch dokumentierten Erinnerungsfragmenten zu bestehen scheint. Da die Motive in Detailansicht oder Perspektive nahezu unmöglich zu erkennen sind, bleibt nur ein vages Gefühl dafür, dass man diese Farbigkeit oder diese Silhouette als Zitat auf den Kunstkontext zu verorten weiß. Das Oszillieren zwischen Ahnung und Ahnungslosigkeit beschränkt sich nicht auf den einzelnen Bildraum, sondern weitet sich innerhalb der Serien aus. Im Multiplen eröffnet sich dem Betrachter ein scheinbar referenzloser, lückenhaft fragmentarischer Raum, in dem man erneut mit der Durchsetzungskraft dieser Malerei konfrontiert wird.

„Meine Bilder sind keine Fenster“, sagt Steckholzer über ihre Arbeiten. Folgt man dieser Anweisung ihre Bilder zu lesen, so hört man bald auf nach den Motiven zu suchen, die

sich hinter der aneignenden Geste verstecken, die ihr Konzept kennzeichnet. Eher wird man diese Geste als einen informierenden Einfluss verstehen. Von dort machen sich Steckholzers Arbeiten, in einer radikal anmutenden Ausbeutung der malerischen Geste dazu auf, künstlerische Praxis heute neu zu denken.

Rachel Harrison

Sunny Side Up
November 2008–January 2009
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 512)

Review
Tanja Widmann, Texte zur Kunst, 2009

That's really nice. But, I don't have to answer your question¹

Die Skulpturen der US-amerikanischen Künstlerin Rachel Harrison sind meist knallbunte, faszinierende Konstruktionen. In ihnen kombiniert sie amorphe Formgebilde, zu Sockelelementen umfunktionierte Möbelstücke oder mit Graffiti übersäte minimalistische Kuben mit Fotografien, Monitoren, Perücken, Gemälden und Tierfiguren – um nur einige Elemente ihrer Arbeiten aus den letzten Jahren zu nennen. In der Begegnung mit diesen anspielungsreichen Arrangements kommt es so immer wieder zu einer Kollision zwischen der phänomenologischen Wahrnehmung von Skulpturen und den Schauwerten von Bildern und rätselhaft banalen Dingen.

Harrisons erste Ausstellung in der Galerie Meyer Kainer in Wien bildete da keine Ausnahme. So sah man sich einem Parcours gegenüber, der mühelos die Reste eines Backhändls mit Politiker/innen in peinlichen Posen, bemalten Eimern, schreienden Küken und nervigen Szenen vom Spring Break in Daytona Beach verband. Der Zusammenhang dieser Referenzen, Bilder und Objekte schien dabei gerade im aufgeschobenen Witz ihrer radikalen Zusammenhanglosigkeit auf.

Der Galerieraum ist luftig vollgeräumt mit den Arbeiten von Rachel Harrison, wobei sich neben den erwarteten Skulpturen auch Objekte, die im ersten Eindruck als Gemälde erscheinen, eingefunden haben. So entwirft die Ausstellung bei Meyer Kainer einen Parcours zwischen Gestelltem und Gehängtem, in dem einem ständig etwas ins Auge springt oder entgegensteht. Alle möglichen massenproduzierten alltäglichen Dinge, Inkjet-Drucke mit Fotos aus Printmedien und ein DVD-Player sind mit roh geformtem Polystyrol, Spachtelmasse, Zement oder mit Holzstrukturen unterschiedlichster Art (Boxen, Gestänge etc.) zu vielgliedrigen Skulpturen zusammengefügt. Die an der Wand hängenden Objekte tragen Markierungen, die auf abstrakte Malerei hindeuten, diese Assoziation zugleich aber auch unterlaufen, indem sie wie Farbsamples wirken oder als hätte jemand den Trägergrund nur sorgfältig mit passender Farbe versehen. Die Holzplatten wiederum, die jeweils als Grundfläche dienen, kehren an der Seite ihre Tiefe und damit den Objektcharakter dieser Arbeiten hervor. Auf ihnen sind oft gerahmte Fotos montiert, aber auch eine Duschhaube, Draht, Geschenkschleifen u. Ä., die ins oder aus dem Bild ragen. Vor allem aber sind es Formen, die sich vehement gegen die Idee einer zweidimensionalen malerischen Fläche stemmen und sich doch darauf beziehen.²

Umgekehrt sind auch Teile der Skulpturen mit Anstrichen, Spritzern oder Gemalten mit zumeist kreischend bunten Farben versehen und weisen malerische Gesten auf. An einem partiell bemalten Holzgestell hängen oder kleben etwa bunte DVD-Hüllen, ein Champagnerkorken, Plastikbecher im XL-Format, Inkjet-Drucke von Putin und Bush junior beim Angeln, und inmitten von alledem ist ein Screen angebracht, über den ein kurzes Video loopt – Küken, die einer Schachtel entnommen werden (Free Range, 2008). Etwas entfernt von diesem Gestell, durch ein leuchtfarbenes Seil jedoch lose verbunden, hat sich ein Bowlingkegel hinzugesellt. Im Blick auf die einzelnen Objekte an der Wand und im Raum wandern die Dinge und Bilder, erscheinen in Variationen und werden so zu scheinbar bedeutungsgeladenen Zeichen: Das Huhn zeigt sich dann als Küken, gerupftes Plastikhuhn oder abgebildeter Speiserest



Untitled (coffee), 2008
wood, acrylic, permanent marker, c-print
70×61 cm approx.



Slowly Slipping, 2008
pigment on canvas (two parts)
160×130 cm each

eines Backhuhns (Chicken, 2008), während die massenmedialen Abbildungen von Politiker/innen in so repräsentativen wie lächerlichen Freizeitposen ebenso insistierend wiederkehren – Merkel und Sarkozy im Museum (o.T. [Courbet], 2008), Fukuda beim Tischtennis (o.T. [Ping Pong Painting, 2008] oder Bush senior beim Kegeln (Snowman, 2008).

Die Objekte Harrisons neigen sich jedoch nicht nur kommunizierend zueinander, indem sie gemeinsame Referenzen und formale Bezüge aufweisen, sie wenden sich auch den Betrachter/innen zu und fordern diese aktiv zur Teilnahme auf.³ Kaum hat man den Raum betreten, scheinen die versammelten Objekte uns lärmend zu adressieren. Und geradeso, wie wir diesem Aufruf folgen und auf die Objekte zugehen wollen, treten sie uns selbst näher. Diese Annäherung und Adressierung verläuft über Geräusche, mittels ihrer grellen Buntheit aus appellativen Farben, durch ihre körperhafte Bezüglichkeit, wie auch durch den Moment des Displays, das in dieser Ausstellung eine vordergründige Stellung einnimmt; denn die Verfahrensweise des Displays betrifft hier z. B. sowohl den Sockel einer Skulptur, der sich zugleich als objekthaft-autonome Form, Bildträger und Präsentationsfläche der darauf arrangierten Dinge zeigt, wie die Art der Platzierung dieser Dinge selbst. Display ist jedoch gerade der Aspekt, der grundlegend die Welt der Waren mit dem Ausstellungsformat verknüpft. Nicht umsonst erinnert das alles an den Effekt, der uns in Kaufhäusern, Shopping Malls und Supermärkten begegnet, wenn ebenda Ware feilgeboten wird, und an die Zerstreuung, Fragmentarisierung unserer Wahrnehmung, die uns aufgrund der hereinstürzenden Sinneseindrücke befällt.

Hal Foster beschreibt in Bezug auf die „Commodity Sculptures“ der 1980er Jahre, wie der Gebrauchswert der in den Kunstbereich versetzten Alltagsobjekte zurückweicht, durch den ästhetischen Wert gelöscht wird, und wie gleichzeitig eine spezifische Art des Gebrauchs des Kunstwerks selbst aufgerufen wird. Dabei werde Konsumtion von Gebrauchsgütern, Massenware und Kunstliebhaberei zusammengebracht und vorgeführt, wie Gebrauchs- und Kunst Dinge Produkte und/oder Zeichen zum Konsumieren bereitstellen und Konsumtion im Sinne von Geldaufwand nicht vom ästhetischen Wert zu trennen sei. Foster kritisiert dieses Verhältnis zur Ware jedoch als zynische Ersatzhandlung, da, was einst als Praxis einer Demystifizierung von Kunst gedacht war (gemeint sind Duchamps Readymades), nun über den Umweg der Gebrauchsobjekte mitunter zur Refetischisierung von Kunst führen würde. Demgegenüber gäbe es nach Foster zwei Möglichkeiten, die Strukturen des kapitalistischen Systems zu konfrontieren: durch die Gabe, die als Widerstandsgeste aber doch romantisch sei, oder aber über eine Herausforderung von innen – durch eine Recodierung der Zeichenhaftigkeit der Gebrauchswaren, indem sie also verfremdet würden, wie dies etwa der „Appropriation Art“ gelänge –, oder indem die Ware gewissermaßen zurückgehalten und so über eine Figur der Distanz das Konsumsubjekt kritisch spiegeln würde.⁴

Harrison schlägt eine andere Bewegung vor. Die in ihrer Arbeit zu reinem Kunstwert erstarrten Dinge der Warenwelt sind keine fetischisierbaren, auratischen Objekte, zeigen sich aber auch nicht recodiert oder verfremdet, sondern als das, was sie immer schon waren: bunter Tand, absurder Trash oder Behelfsmaterialien, autonome Objekte im Zeichen von Spiel, Dekoration und Nutzlosigkeit. Das Unförmige an manchen Skulpturen kokettiert mit dem Informen, indem es ein buchstäbliches Formloswerden der Form aufruft, bringt aber sichtlich nichts runter, sondern bestätigt nur die erweiterbare Ordnung des ästhetischen Vokabulars. Die Bilder von Politiker/innen und Celebrities aus Printmedien und einem Alltag, der auch der Harrisons sein könnte (die Speisereste des Backhuhns, Kaffeeränder u. Ä.), entlarven nichts und fügen nichts hinzu, auch sie sind erstarrte zirkulierende Dinge. Dieser scheinbare Stillstand und wiederkehrende Nonsens könnten aber gerade als Moment der ästhetischen Erfahrung betrachtet werden, als Moment auch, der auf das Subjekt zurückverweist, indem nicht mehr, aber auch nicht weniger angeboten wird als die offene, unabschließbare Produktion von Bedeutung selbst. Denn „[die] Produktion von Sinn oder überhaupt: von Zusammenhang erweist sich früher oder später notwendigerweise als kontingente Projektion. Der Betrachter wird zurückverwiesen auf die Materialität des Kunstwerks, die aber [...] ebenfalls nicht einfach als solche gegeben ist. Vielmehr präsentiert sich diese ihrerseits nun als ausgesprochen bedeutungsschwanger und provoziert neue Zusammenhangbildungen“.⁵ Diese Bewegung der Bedeutungsproduktion wird bei Harrison im Leerlauf zum Stolpern gebracht, wird Gag, während sich zugleich Formales und Funktionales, Autonomes und Heteronomes in ständiger Modulation zeigen.

„Prinzipien zählen wenig, es wird alles beim Wort genommen, man erwartet dich bei den Konsequenzen. Humor ist die Kunst der Konsequenzen und Effekte“.⁶ Wenn uns die unauflösbar verkoppelten Kunst- und Warendinge bei gleichzeitiger Versiertheit

in Formenvokabular und Referenzialität als blanker Gag und gerade darin suspekt erscheinen, dann begegnen wir dem Harrison-Effekt.

Anmerkungen

- 1 – Sarah Palin, zit. von Rachel Harrison im Gespräch mit André Rottmann im Rahmen der von Achim Hochdörfer und André Rottmann kuratierten Gesprächsreihe „Doing Things with Sculptures“. Mumok Wien, 18. bis 23.11.2008
- 2 – Judds Anmerkung, dass auch die Bildfläche der Malerei letztlich eine Form sei, nämlich ein Rechteck einige Zentimeter vor einer anderen Fläche, der Wand, wurde hier, scheint es, beim Wort genommen. Siehe dazu: Donald Judd, „Spezifische Objekte“, in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, München 1995, S. 59–73, hier S. 62. Gerade so gelingt es Judd, die minimalistischen Objekte als Radikalisierung der zu diesem Zeitpunkt dominierenden Malereipositionen zu entwerfen und von der Skulptur abzugrenzen. Bei Harrison nähern sich so Skulptur und Wandobjekt einander an.
- 3 – Robert Morris merkte zum minimalistischen Objekt an, dass „die Distanz zwischen Objekt und Subjekt als erweiterte Situation [...] eine körperliche Teilnahme notwendig“ mache, und schrieb diesem Umstand ein Mehr an Reflexivität zu. Diese Bestandaufnahme eines aktiven und mitproduzierenden Betrachter/innensubjekts muss bei Harrison als Ausgangspunkt und Voraussetzung gedacht werden. Harrison vermag diese Ausgangslage zu nutzen, um die Betrachter/innen zu Kompliz/innen in der Produktion des (leerlaufenden) Gags zu machen. Siehe Robert Morris, „Anmerkungen zur Skulptur“, in: Stemmerich, a. a. O., S. 93–120, hier S. 103
- 4 – Siehe dazu Hal Foster, „The Art of Cynical Reason“, in: ders.: *The Return of the Real*, Massachusetts 1996, S. 99–124
- 5 – Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2003, S. 94
- 6 – Gilles Deleuze, Claire Parnet, „Von der Überlegenheit der angloamerikanischen Literatur“, in: dies., *Dialoge*, Frankfurt/M. 1980, S. 75

Boltenstern.Raum

_____ho is no substitute for anything
January 21, 2009
Location Eschenbachgasse
Artists: Chiara Minchio and Lisa Holzer
(ill. p. 516)

Press Release

_____ho is no substitute for anything ist ein als unregelmäßig fortlaufend gedachtes Künstlerinnenprojekt von Chiara Minchio und Lisa Holzer in Anlehnung an Louise Lawlers und Sherrie Levines *A Picture Is No Substitute for Anything*, 1981–82. Den Anfang machen 4 Ausstellungen für eine Nacht, an 4 Abenden, an 4 verschiedenen Orten in Wien. Unsere Arbeiten im Kontext von Lieblingsarbeiten einiger ausgewählter KünstlerInnen. Das gesamte Projekt ist in jeder Hinsicht gleichzeitig als Hommage und Geste der Appropriation zu verstehen. Kunst und Haltung ho!

Main Entry: 1ho

Pronunciation: \ hō \

Function: interjection

Etymology: Middle English

Date: 15th century

—used especially to attract attention to something specified <poise ho>

ho wurde speziell dafür verwendet, Aufmerksamkeit auf etwas Bestimmtes zu lenken. Wir werden es ohne weitere Angaben als Poster für die Ausstellungen nutzen. Das Plakat funktioniert so als autonomes Zeichen. Elegant und schwierig wird es als Geste der Weigerung den Auftakt für je 2 Ausstellungsabende bilden. Die Leerstelle vor dem ho im Titel sowie die Wahl von ho für das Ausstellungsplakat unterstreicht unsere Weigerung hinsichtlich der Entscheidung für etwas Bestimmtes, einer einzigen Behauptung bzw. einer Festlegung auf ein spezielles Thema. Sie behauptet stattdessen eine Weigerung an sich, lässt offen und ist komisch. Es wird zwei Plakate geben. Einmal ho und das zweite Mal ein spiegelverkehrtes ho. ho wird dann jeweils eine Woche vor der ersten und eine Woche vor der dritten Ausstellung in Wien plakatiert. Eleganz und Weigerung ho!

Zweiter Abend mit: o.T (*Organisation Todt Illustration*), *GOOD JOB* und *I love your work* von Michaela Eichwald
Es sein lassen (Zur Pizza werden. Alle werden.) von Lisa Holzer