

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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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“.<sup>5</sup> 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“.<sup>6</sup> 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

o.T. von David Jourdan  
o.T. von Anita Leisz  
o.T. (*Zwei Nasen*) und o.T. (*Drei Nasen*) von Chiara Minchio  
Das Jahr in dem wir nirgendwo waren und eine Performance von Ariane Müller

www.lisaholzer.net/ho.html

## Will Benedict

with Jutta Koether and Anita Leisz  
January–February 2009  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 518)

For his first solo exhibition at Meyer Kainer, Will Benedict has invited Anita Leisz and Jutta Koether to design walls that would delineate discrete areas in which he could hang new paintings that are stamps and postcards, view finders, and cameras as well as notices and bulletins. The show is based on “Egypted,” a group exhibition curated by Benedict at Kunsthalle Exnergasse in Vienna.

Text  
Martin Guttmann

### *Outward Projection*

For the past few years, Will Benedict has been painting, drawing, and affixing various types of frames, windows, and other orifices into the world while becoming more and more proficient and imaginative in assigning the frames properties of their own as well as personalizing them and their presence. The frames’ own systematic contribution to their varied contents became more demanding. At some point a change happened, a rift of consciousness, and his frames began to make demands on him and required satisfaction and fulfillment. Outwardly things remained the same. The images of the external world remained crude and artificial and as much in need of speculative analysis as before. Be that as it may, the frames became aware that they were constructed as channels, as means of conveying something meaningful. With all their distortions they refused to be treated as transmitters of junk. Will felt as if some of his mind’s faculties and their by-products realigned themselves differently and began speaking back to him with a tough, self-confident voice. His work acquired a distinctly new mood. Like teenagers who leave their homes to become a part of an exciting youth movement, his new works seemed strangely serious and selfless, reflective of their circumstances and surroundings as much as with desires and inner inclinations of an individual mind. The transformation was exhilarating and therapeutic—a successful treatment of the symptoms of inner discontent with the use of outward projection. In the process, Will found it easier to see himself as an element within a larger, like-minded group. I’ve heard Will say on more than one occasion that “sometimes an object’s history can be unfolded and sometimes the object enfolds you, takes over your body and you’re just a kind of zombie.” But he does admit that it’s mostly his fault if he ends up in this position, a bit mute, surrounded, and a part of something. Or if he’s in an empowered position, he says that’s his fault, too.



Invitation, 2009

## Boltenstern.Raum

Sabine Reitmaier  
January–February 2009  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 520)

Press Release

Sabine Reitmaier arbeitet sowohl als Künstlerin als auch als Fotografin für verschiedene Kunst-, Mode und Lifestyle-Magazine und kommerzielle Auftraggeber. Fotografische Konventionen und deren kommerzielle Verwicklungen bilden die Grundlage ihres künstlerischen Ansatzes. Zu ihren jüngsten Ausstellungen zählen mehrere Gemeinschaftsarbeiten, unter anderen mit Isabelle Fein und Henning Bohl. Zuletzt arbeitete sie mit Henning Bohl an einer Ausstellung und einem Katalog über die von anonymen Grafikern entworfenen Muster auf Reisebussen, die sogenannten Bus Wraps.

## Elke Silvia Krystufek

the female gaze at the male or unmale man  
March–April 2009  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 522)

Press Release

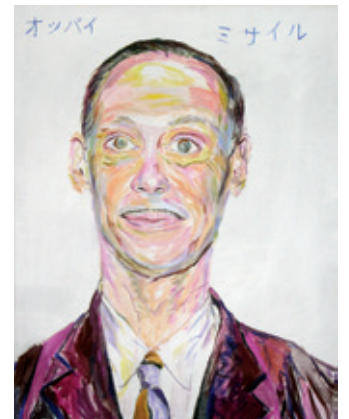
In der Ausstellung *the female gaze at the male or unmale man* konzentriert Krystufeks Rauminstallation ihr malerisches Interesse auf die ausschließliche Darstellung von Männerporträts.

Elke Krystufek installiert zwei Türen aus ihrer eigenen Wohnung als in surrealer Weise übereinanderliegende Durchgangsbereiche. Die Türen sind dabei Materialcollagen, bei denen Fotos von Personen und Gegenständen zugeschnitten und auf poliertes und bemaltes Holz geklebt werden.

Was so zur Anschauung gebracht werden soll, ist die Verwischung der Grenze zwischen Installation und Realität. Da die BetrachterIn die Installation nicht sehen kann, ohne die eigene Anwesenheit wahrzunehmen, entsteht mit jeder Bewegung eine neue Tür. Über die sich auf diese Weise immer neu erzeugenden Wirklichkeiten, erscheint das Gebaute durchgängig als ambivalent und nicht fassbar – im Gegensatz zu Versuchen, den Gegenstand der Betrachtung durch Anverwandlung gleichsam in Besitz zu nehmen. Dass diese Versuche zum Scheitern verurteilt sind, ist das Dilemma gegen das alle Galeristen, unbewusst und wie von unsichtbarer Hand gesteuert, immer auf Neuem angehen. Es ist ihre am Bild erprobte Art des Wiedersehens.

Krystufek, als die nicht nur in Kunstdingen Unverständene, bringt es für die Ausstellung programmatisch auf den Punkt: „Ich sehe überhaupt keine Zusammenhänge. Gibt es auch nicht. Ich dachte, das zeige ich jetzt den Leuten in krasser Form, dass keines irgendetwas mit dem anderen zu tun hat, und damit schaffe ich eine bestimmte Bewusstseinssebene ...“

Die Übersetzung des Ausstellungsziels misslingt, weil sich dieses angesichts fehlender Zusammenhänge auch nicht sprachlich herstellen lässt. Hiermit wird eine Wirklichkeitsvorstellung, das Flüchtige und Beiläufige in den Begegnungen der Männer, durch die Technik der Malerei in Szene gesetzt, die Unsicherheit bei ihrem krampfhaften Bemühen um Identitätsfindung und die Wahrheit einer Realität, die sich eindeutig nicht mehr erfassen lässt. Damit ist umrissen, was Krystufek für sich als das Eigentümliche ihrer Wirklichkeitswahrnehmung beschreibt: „Tagsüber diese Déjà-vus. Am laufenden Band, Einbildungen, Sinnestrug. Rechts und links an den Blickfeldrändern tauchen Männer auf, die es in Wirklichkeit gar nicht gibt. Kommen und gehen und rufen mir zu. Ich bin geneigt, ihnen zu folgen, ich folge ihnen und gehe manchmal die einsamsten Wege.“



John Waters and Tittenrakete, 2004  
acrylic on canvas  
70×55 cm



## Boltenstern.Raum

Over The Bridge We Go  
Curator: Elke Silvia Krystufek  
March–April 2009  
Location Eschenbachgasse  
Artists: Karl Leitgeb, Uli Aigner, Johanna Braun, Karl Holmqvist, Katarzyna Kozyra, Miss Pinky, Sands Murray-Wassink  
(ill. p. 524)

Text  
Elke Silvia Krystufek

Dem formalen Spiel mit dem Schein korrespondiert in der Ausstellung, die selbst ja Spiel ist, das Spiel mit dem Schein. Schein ist, was zwischen den Kunstwerken und ihren Beziehungen steht, von Schein handeln aber auch die Ausstellungsobjekte, die unter dem Thema *Over The Bridge We Go* versammelt sind. Dieser Titel ist ebenso wenig wie die KünstlerInnen, die unter ihm subsumiert werden, eine Erfindung. Er spielt auf eine nur kurzlebige Songzeile gleichen Namens an, die 1969 von Lou Reed and the Velvet Underground geschrieben wurde und sich in ironischer Distanz zur Popart und mit deutlich gesellschaftskritischem Impuls mit den Konsum- und Lebensgewohnheiten der 1960er Jahre auseinandersetzt. Ist die Bezeichnung ihrer ursprünglichen Anwendung nach bereits irritierend, weil sie im Gegensatz zum Analogiebegriff Feminismus nicht „Akklamation“, sondern Kritik eines Gesellschaftssystems meint, so ist ihr Bezug zum Bezeichneten der Bridge-Kunstwerke ganz aufgezehrt. Denn anders etwa als im politischen Feminismus, dem eine Reihe der Arbeiten zuzurechnen sind, ging es den meisten KünstlerInnen nicht um „unmittelbare Darstellung der Wirklichkeit“, sondern um den „Umbruch der Wirklichkeit im Klischee“. Der Begriff ist also nicht einmal mehr ironisch zu verstehen, sondern in seiner semantisch doppelten, sowohl politischen als auch künstlerisch-technischen Gebrochenheit referenzlos, eine Art Scheinkategorie, mit der – wie in den Ausstellungswerken – Repräsentation als Illusion dekuviert wird.



JOHN STEZAKER, *Betrayal XIV*, 2008  
collage  
25,8×20,4 cm

## Curated by Matthew Higgs

Correspondences  
May–June 2009  
Location Eschenbachgasse  
Artists: John Stezaker, Rita Ackermann  
(ill. p. 526)

Text  
Matthew Higgs

“Correspondences” is a series of five discrete two-person exhibitions in five galleries in the Eschenbachgasse, that each take the form of a cross-generational “conversation” between artists and artworks. Over the past decade or so, inter-generational approaches to exhibition-making have become more widespread. (Catherine David’s influential documenta X in 1997 was perhaps a defining moment, in which she introduced a series of idiosyncratic historical artistic positions into her exhibition through what she termed “retro-perspectives.”) Since then both artists and curators have accelerated and amplified this dialogue, seeking to establish and explore a more complex lineage (and progeny) for current artistic production. The ten artists in “Correspondences”—Rita Ackermann, Anne Collier, Jan Groover, Janice Guy, Karl Holmqvist, Christopher Knowles, Eileen Quinlan, Noam Rappaport,

John Stezaker, B. Wurtz—do not represent a tendency or movement. The contribution at Galerie Meyer Kainer shows the formal and psychological rupture inherent in collages by Rita Ackermann and John Stezaker.

## Boltenstern.Raum

Susi Jirkuff  
Magic Moments  
Curator: Li Tasser  
May–June 2009  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 528)

Press Release

Dass ein hoch kommerzialisiertes und kalkuliertes Produkt wie ein Popsong gleichzeitig in der Lage ist, Träger für eine breite Skala von individuellen Gefühlsempfindungen zu sein, von Verliebtheit bis Rebellion, erscheint paradox. Darüber hinaus stellen die Interpreten als super-authentische Personen ihre intimsten Momente, wie auch gleichzeitig eine für den Rezipienten abgehobene Unerreichbarkeit zur Schau. Diese Diskrepanzen wirken unterschwellig und verschleiert. Susi Jirkuffs Videos fokussieren auf Elemente, in denen sich Augenblicke des Erlebens kristallisieren: ein paar Discoscheinwerfer, (falsch verstandene) Songtexte, Interviewbruchstücke, beiläufige Abläufe von Körperbewegungen und Handlungsfragmenten. Diese Wahrnehmungen werden zu Ausgangsmaterialien für Videoanimationen, in denen Jirkuffs mediale Konstruktionen auf die emotionale Welt der Rezipienten stoßen.

## Marcin Maciejowski

Look my Eyes are Dreamy – it’s a Purely Formal Solution  
June–July 2009  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 530)

Review  
Anne Katrin Feßler, *Der Standard*, 9.7.2009

*Er missinterpretiert, definiert, hat keine Gnade, missinterpretiert und fährt nach Italien. So die Kurzfassung von Marcin Maciejowskis Definition eines Kunstkritikers. Diese hat er ebenso wie die Definition eines Künstlers, die sogar eine Spur selbstkritisch ist, auf Leinwände gepinselt. Die beiden schlichten Leinwände sind nur zwei von insgesamt drei Dutzend neuen Arbeiten (2008, 2009), die in der Galerie Meyer Kainer bis in den Boltenstern.Raum hinauf hängen. Lange hat hier niemand mehr das ganze Haus bespielt, aber Maciejowski ist neben seinen Studienkollegen Rafal Bujnowski und Wilhelm Sasnal einer der gefeierten polnischen Malerstars. Gemeinsam hatten sie an der Krakauer Kunstakademie die Gruppe „ladnie“ („schön“) gegründet, die gegen den aus sozialistischen Zeiten übriggebliebenen realen Malstil rebellierte. Heute hängen ihre Bilder brav an Wänden statt an Bäumen. Im Diptychon des ungleichen Künstler-Kritiker-Gespans ergänzt Maciejowski die*



This Realism, as Trivial..., 2009  
oil on canvas  
150×150 cm

Zuschreibungen mit reduzierten Piktogrammen der Protagonisten. Der Künstler: durstiger Schluck aus der Bierdose, Zigarette, die jüngsten Notizen stecken im zerknitterten Anzug; sein weibliches Gegenüber trägt T-Shirt, Pony und quergeschulterte Tasche. Die beiden männlichen (!) Kritiker: einander im intensiven Diskurs zugewandt, unauffällige, vielleicht gar langweilige Kleidung, sitzend. Im Vergleich zum legeren „hanging around“ der Künstler eine doch sehr gediegene Pose. Sicher kein wahrhaftiges Bild, das der 30-jährige Maciejowski zu illustrieren sucht, sondern mehr belustigende Karikatur, gefüttert mit Klischees und dem ein oder anderen subjektiven Erfahrungswert. Zurückgenommen im malerischen Ausdruck, erscheinen die Arbeiten zunächst sehr anders als seine übrigen Leinwände. Was sie eint, ist ihre Haltung des Zur-Diskussion-Stellens, ihre Überprüfung von Wertigkeiten: Die Vorlagen für Maciejowskis Bilder sind Fotos aus Magazinen, Zeitungen, Büchern, Bilder von Promis mit und ohne Gesicht oder historische Persönlichkeiten. Dazu mengen sich Schnappschüsse vom letzten Frühstückskaffee mit der Freundin, von einer Party oder dem für die nächste Internetauktion abgelichteten Bücherregal. Mediale Wirklichkeit und Künstleralltag werden durch seine Malerei auf dieselbe Erscheinungsebene gestellt, werfen daher Fragen zur Gleichwertigkeit auf. Theoriefloskeln geben da und dort Hinweise auf das Ringen nach Bedeutung und Verständnis. Oder sie sind Vorgriffe auf die nächste Fehlinterpretation.

## Franz West

Im Garten der Lüste  
September–November 2009  
Location Unteres Belvedere, Kammergarten, Vienna  
(ill. p. 532)

APA (Austrian Press Agency), 2.9.2009 (Exzerpt)

Gestern Abend wurde im Kammergarten des Unteren Belvedere Franz Wests „Im Garten der Lüste“ eröffnet. West schließt mit seinen vier informellen Skulpturen in „Amtsgrün“, „Zahnfleischrosa“ und Himmelblau an die bereits 1929 durch die Moderne Galerie im Belvedere begonnene Bespielung des Kammergartens an. Mit Dan Grahams im Frühjahr 2007 vor der Orangerie installiertem gläsernen Pavillon entspinnt sich nun ein kontrastreicher Dialog zweier herausragender künstlerischer Positionen über die aktuellen Strategien von Kunst im öffentlichen Raum. Rund eintausend Kunstinteressierte wandelten gestern bei Musik von Jelinek, Kern und Quehenberger durch den „Garten der Lüste“.

## Precarious Form I

Curator: Veit Loers  
September–November 2009  
Location Eschenbachgasse  
Artists: John Bock, Michaela Eichwald, Urs Fischer, gelitin, Rachel Harrison, Diango Hernández, Anita Leisz, Sarah Lucas, Jonathan Meese, Jason Rhoades, Franz West, Thomas Zipp, Heimo Zobernig  
(ill. p. 534)

Inaugural address  
Veit Loers

Warum sind diese Skulpturen prekär? Sind sie so wie Vernissagegäste, die nicht in ihre Umgebung passen, Rüpel, die zu viel trinken und zu laut reden? Bevor wir nach entsprechenden Kriterien suchen, wechseln wir besser den

Rezeptionshorizont, indem wir uns vor Augen halten, dass diese Skulpturen einmal in Projekte und Programme eingebunden waren, jedes in seiner genuinen Welt und nun zu einer von der Intention her disparaten Accrochage vereint sind. Sie gerinnen sozusagen in ihre Partialität, ohne als Individuen nur Fragmente zu sein. Das Prekäre ihrer Erscheinung ist nicht das Ruinöse oder Fragmentarische, sondern es wohnt ihnen als existenzielles Moment inne. Um das zu verstehen, müssen wir ein anderes Zeitfenster öffnen. Diese prekären Skulpturen sind nicht nur antistatische Reaktionen auf die Skulpturen der auslaufenden Moderne, auf Minimal Art, Konstruktivismus, Fortsetzung der Fluxusbewegung oder auf die frühe konzeptuelle Bewegung eines Marcel Broodthaers, Joseph Beuys oder Paul Thek.

In Wahrheit sind sie künstlerische Emanationen in einer Welt, in der die Artefakte noch zugenommen haben oder, anders gesagt, uns noch mehr in Abhängigkeit gebracht haben. Heidegger hat in seiner Schrift, jene, die Welt immer mehr ver- und zustellenden Artefakte, Gestelle genannt. Sie gehorchen nicht mehr nur statischen Prinzipien wie ein Möbelstück, ein Bewegungsapparat, ein Kleidungsstück oder eine Waffe, die ja Monumente des Angewandten sind, sozusagen das Gewand als angewandt und anverwandt, sondern beziehen ihr formales Substrat aus den mehr und mehr ortlosen Funktionen des Elektronischen und Digitalen, die in Juxtaposition die Hab-Acht-Stellung älterer Artefakte verdrängen. Ohne Artefakte und ohne Industrieproduktion kein Readymade, ohne Künstlichkeit keine Kunst.

Skulptur wird nicht erstellt, sondern wie das Kaninchen aus dem Zylinder der Assoziationsketten und Ambiente herausgezogen. Sie hat den Vertrag mit der Institution Skulptur aufgekündigt, mit dem Recht, deren Namen als Etikett weiterhin führen zu dürfen. Und noch ein Hinweis: Was heute prekär erscheint, kann morgen zur Preziose werden.

## Boltenstern.Raum

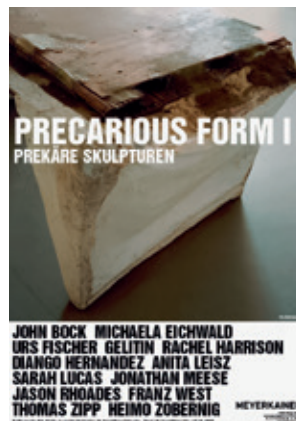
Verena Dengler  
Periferien  
The Emerging Artist Series curated by Will Benedict  
September–November 2009  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 536)

Review  
Jakob Neulinger, Frieze Magazine, no. 128

In 2004, Verena Dengler liberated a sample of fabric from a worn-out couch. Since then, she has been reproducing its mix of seemingly avant-garde formal idiom and actual petit-bourgeois style in a series of screenprints (“Couch,” 2005–ongoing). When copying the design, she introduces only minimal alterations: the fabric pattern, which would otherwise exist as a “criminal ornament of everyday life,” becomes an object of homage. In her work, Dengler appropriates décors, influenced either by Art Nouveau or African design and translates them into her printing and embroidery. She presents the results, shaped by the generational loss incurred through the copying of copies, behind cutout mounts in cheap, reusable frames. For this, her first solo show at Meyer Kainer (in the gallery’s Boltenstern space), Dengler arranged these works into small groups around the room—they were either hung in series on the wall or tied to, leaned against, or fixed onto, steel uprights and stands (as in Ständer Informell, Stands Informel, 2009), so that sculpture and print formed inseparable functional units. Most of the objects to which the pictures were attached belong to the category of cheap “designer” furniture (CD stands and clothes racks), but there were also custom-built steel structures whose polished surfaces Dengler scratched or damaged with white paint and plaster bandages. The practical function of the stands is already limited by the burden of their decoration, but, as if this isn’t enough, the artist weighs them down



Installation view, 2009



Invitation, 2009



yet further with items such as hemp rope (Herrendiener (Die Muse Franz), Valet Stand [Franz The Muse], 2009). Works on paper are enhanced into three dimensions, while sculpture is downgraded by being rendered subservient to the two-dimensional: this opens up a new realm of tension within which the two practices are predicated on each other. The exhibition's title, "Periferien," is a German neologism, Peripherie (periphery) and Ferien (holiday)—and, in this sense, rather than remaining a peripheral parasite, or a mere adornment of the sculpture, the ornament offers itself to the viewer as an attractive anchoring point, a holiday from purity and functionality. In behavioural biology, ornaments in the animal kingdom are viewed as sexually selected physical features that play a role in courtship, but the handicap of such conspicuousness—an increased likelihood of becoming prey—is also discussed. Dengler's sculptures do not operate from the position of potential victim: she makes design tip over to gestalt and in so doing reorders the stereotypes of ornament associated with the female and sculpture with the male.

Dengler's untitled embroidered pictures (2008–2009) are based on her own expressive gesture. Quickly committed to paper, the line translated by Dengler into embroidery implies a strict loyalty to what had seemed the completed trace of a recent creative outburst. Here too, then, she sins against Adolf Loos's "Ornament and Crime" (1908): the "evolution of culture," claimed by Loos to be synonymous with society overcoming ornament, emerges in Dengler's work as an unrestrained engagement with it.

Obwohl das Institutionskritische in früheren Gelitin-Shows schon bedeutend radikaler ausfiel, macht auch diesmal das Besteigen ihres „Einbaus“ Spaß, der die meisten Besucher ganz fröhlich und die Kunst im Allgemeinen sehr gelungen herunterkommen lässt.

## Liam Gillick

Everything Good Goes  
January–March 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 542)

Press Release

Everything Good Goes

Digital Video ("Red One") 14 min 52 sec  
A film produced by Laurent Vacher, Stephen Ghukfvin and Catherine Camille Cushman  
Everything Good Goes was created as a contribution for the Vincent Award (Stedelijk Museum, Amsterdam)

In New York, 2008, Liam Gillick was in the process of preparing and editing a series of texts, clips, and recordings derived from a series of lectures presented at united-nationsplaza Berlin in 2006. While reviewing the content of the lectures, the artist built a 3D computer model of the set from the Godard/Gorin film *Tout va Bien*. A telephone call was made to the Fly collective and recorded. The phone call outlined the issues that the film's producers should think about while documenting the process of building the 3D computer model.

The resulting film is a portrait of an artist working and thinking while we hear the original telephone recording as soundtrack. The work is a reflection on a context and an outline of the artist's main concerns over the last few years.

"*Tout va Bien* by Godard is set in 1972, i.e., four years after the 'events' of 1968. President De Gaulle and his successor, President Pompidou, had rolled back the would-be revolution and the political right-wing held France in its grip. And yet 'everything's fine' (*tout va bien*). Relations between people have changed. A factory is occupied, a woman striker phones her husband and tells him to mind the children, a Communist Party militant sells party literature in a supermarket and is ignored by young people (his party dominated the Left before 1968)."<sup>1</sup>

1 – Albert Rozenboom, @imdb.com



Invitation, 2010

## gelatin / gelitin

Palais Keiner Mayer  
November 2009–January 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 538)

Review  
Christa Benzer, Der Standard, 07.01.2010

*Bergauf, bergab mit Gelitin, Institutionskritischer Höhenrausch in der Wiener Galerie Meyer Kainer:*

*Bis hoch unter die Decke und wieder hinunter führt die Frei- oder Revuetreppe, mit der die Künstlergruppe Gelitin in der Galerie Meyer Kainer Institutionskritik betreibt. Früher waren es auch Wellnessoasen oder Schlambäder, mit denen sie die Besucher packten; nun wird mit ausrangierten Möbeln und Altholz auf Werke von Picasso, Brancusi, Schlemmer, Beuys oder Warhol referiert.*

*Wüsste man nicht, dass eine Galerie gewisse Sicherheitsstandards gewährleisten muss, würde man die aus Sperrholz und Möbeln gezimmerte Treppe lieber nicht betreten: Im mittlerweile einschlägig bekannten Gelitin-Stil wurden Tischplatten, Bettgestelle, Stühle und Schränke zu einer Art Aussichtsplattform zusammengeschraubt, die den Besuchern einen etwas anderen Blick auf die Galerieräumlichkeiten ermöglicht. Diesmal wirft die „Galerie“ allerdings auch Blicke zurück, schließlich bewegt man sich als Besucher nicht nur zwischen Höhenrausch und Schwindelgefahr, sondern auch auf einem Präsentierteller, der seinen Benutzern eine gewisse Contenance abverlangt. Dass man die Herrschaftsgefühle aber nicht allzu ernst nehmen darf, verrät neben dem Sperrholz auch der Ausstellungstitel, der den Namen der Galerie ironisch verdreht: Im Palais Eschenbach untergebracht, hat man die Galerie Meyer Kainer in das Palais Keiner Mayer verwandelt, in dem man nun ganz demokratisch auch Hinz und Kunz Zutritt gewährt. In der opulenten Konstruktion der Treppe finden sich zahlreiche Zitate kunsthistorischer Strömungen (vom Barock über den Kubismus bis hin zum Merzbau) sowie Referenzen auf wichtige kunsthistorische Werke. Zudem hat es die Ausstellung mit ihrem institutionskritischen Anstrich auf sämtliche Best-of-Listen des Jahres geschafft.*



Invitation, 2009