

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

## Boltenstern.Raum

Ed Ruscha  
The Tropical Fish Series  
The Emerging Artist Series curated by Will Benedict  
January–March 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 546)

Press Release

The *Tropical Fish Series* von Ed Ruscha entstand 1974 als Zyklus in dem er erstmals fotografische Bilder direkt in grafischen Arbeiten verwendete. Die abgebildeten Alltagsgegenstände werden dank pointierter Gegenüberstellung und Betitelung in das Feld der Ironie und des Humors eingeführt. Fünf post-industrielle Stillleben (Nature Morte) verschieben den Fokus vom traditionellen Nachsinnen über Leben und Tod, vom Organischen zum künstlichen, massenkosumierbaren Produkt des 20ten Jahrhunderts. Ruscha setzt dabei sein Interesse an der Beziehung zwischen Bildern und Worten und Wortspielen fort: *Sweets*, *meats*, *sheet* erzeugen einen Gleichklang der Titel, eine Poesie, die Ruscha allerdings mit schrägen Darstellungen von banalen Gegenständen konterkariert. *Music* zeigt das Klischee des amerikanischen Blues in einer Langspielplatte und einer Statuette von drei African-Americans auf blauem Samt. In *air*, *water*, *fire* werden die drei Elemente durch Fahrradpumpe, Springbrunnen und Satansstatue verkörpert. Das vierte Element Erde jedoch scheint in dieser technologischen Bilderwelt überflüssig zu sein.

## Sarah Morris

It's All True  
March–April 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 548)

Review  
Anne Katrin Feßler, Der Standard, 22.4.2010

*Urbanes Kribbeln in Knoten: Die amerikanische Künstlerin Sarah Morris zeigt in der Galerie Meyer Kainer die jüngsten Beispiele ihrer abstrakten Farbfeldmalerei. Dichte und dynamische Kompositionen, die im Dialog mit ihrem Film Beijing, 2009 stehen.*

„Ich versuche zu verdeutlichen, wie Architektur in der Gesellschaft funktioniert und auf die Menschen wirkt. Ähnlich sollen auch meine Gemälde wirken“, sagte Sarah Morris einmal im Hinblick auf ihre leuchtenden, farbstarken, geometrisch-abstrakten Malereien. Allerdings blitzten zunächst (in den 1990ern) noch sehr konkret Architekturen aus Glas und Stahl aus den Bildern hervor; lugten in jüngeren Jahren zumindest da und dort noch erkennbare Hinweise auf Zivilisatorisches zwischen den scharfkantigen Rastern und Mustern hervor.

Aber Sarah Morris (geb. 1967) hat das System ihrer Malerei, wie aktuelle Beispiele aus dem Jahr 2010 in der Galerie Meyer Kainer beweisen, weiterentwickelt, es zunehmend abstrahiert. Eine Entwicklung, mit der Morris sich möglicherweise ganz in die amerikanische Tradition stellt, die Abstraktion als Hinwendung zum „reinen“ Bild, also als höchsten Kunstgriff überhaupt anzusehen. Es sind dynamische Muster, von Morris als „Knots“ und „Clips“ kategorisiert, die in ihren Formen tatsächlich bisweilen an textile Knoten und Flechten sowie Büroklammern erinnern.

Ihre in der Ausstellung It's all true präsentierten jüngsten Malereien erscheinen im Grad ihrer Abstraktion entkontextualisiert: Es gibt also keine Bezugsrahmen der Wirklichkeit mehr, die verstehen helfen. Der Betrachter ist auf die Wahrnehmung zurückgeworfen, auf Oberflächen und Muster, ohne räumliche Hinweise.

Sarah Morris selbst hat auf die Parallelität von Malerei und Film in ihrem Werk hingewiesen, und tatsächlich findet sich der Schlüssel zu den aktuellsten Kompositionen in ihrem im Obergeschoß präsentierten Porträt der Olympiastadt Beijing (2008). Die Bilder werden durch die Filmbetrachtung verständlicher, gewinnen an Intensität. Rhythmus und Farbigkeit der chinesischen Metropole werden nun in den Bildern sichtbar. Morris' filmische Stadtporträts offenbaren ihr Interesse an der Psychologie und den politischen Codes des Urbanen. Wie ihre Filme über New York und Los Angeles ist auch Beijing stark ästhetisiert und von einer geradezu künstlichen Farbigkeit. Oft verflacht das irrealen Leuchten der Farben die nahsichtigen Szenen zu Mustern. Ins Fließen bringen die Stadtbilder, die sich ohne zwingende Logik aneinanderreihen, die elektronischen Soundteppiche von Morris' Ehemann Liam Gillick. Erlebenswert.

## Boltenstern.Raum

Isa Schmidlehner  
April 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 550)

Text  
Annelie Pohlen

Isa Schmidlehner

Auf einem Lager, unter massiven Holzbalken, umgeben von Transportkisten und Bilderstapeln sind einige Werke aus den beiden letzten Jahren ausgebreitet. Ein Kosmos von flirrenden Farben und Formen treibt über die Leinwände. Hier und da treten Figuren deutlicher aus den Farbflächen und chiffrierten Andeutungen heraus, ein Paar, auch ein Pferd, besser sein aufgebäumter Rumpf, ein Mann mit Pickelhaube, eine Karosse, immer wieder Architekturfragmente, vor allem aber leuchtende, bisweilen gar grelle figürliche und abstrakte Chiffren, die sich verstreuen und wieder kondensieren. Eine subtile, unaufdringliche Spannung zwischen poetischen Klängen und aggressiven Setzungen, verführerischen Andeutungen von Schönheit, Liebe, Natur lockt in einen labyrinthischen Kosmos von vieldeutigen Bildern und Leerstellen, um schließlich vor allem in ein Rendezvous mit der Malerei als sich selbst erzeugendem Universum jenseits intellektueller Diskurse über Wirklichkeit und Fiktion zu versetzen. Die seit den 80er Jahren in allen gesellschaftlichen Bereichen anhaltende Revitalisierung vormoderner Epochen als Quelle kultureller Erfahrung und Fundament in der Auseinandersetzung mit dem globalen Ist-Zustand einer anonymisierten Gesellschaft hat die Interaktion zwischen traditionellen und ‚zeitgemäßen‘ Inhalten und Medien ganz selbstverständlich beflügelt. Sicher lässt sich auch Isa Schmidlehners Werk in diesem Kontext verorten. Doch die grassierenden Verweise auf eine Wiederkehr der Romantik und deren irreführende Verortung im Irrationalen oder gar Naiven greifen entschieden zu kurz, um der explosiven Virulenz dieses Werkes gerecht zu werden. Ihre Bildwelt ist zeitgemäß, nicht weil sie sich der Malerei als solcher verschrieben hat, auch nicht weil ihre Zitate aus dem reichen Fundus der historischen Ikonografie eine romantisierende Verklärung der Existenz in einer aus welchen Gründen auch immer zu überwindenden Gegenwart zum Vorschein bringen könnten. Dieses Werk ist zeitgemäß, weil die paradiesischen Konstellationen und aggressiven Kollisionen von Bildern und Abbildern aus der verehrten Tradition und der alltäglichen Bilderflut in der irritierenden Gleichzeitigkeit von Fülle und Leere im Hier und Jetzt der Leinwand ebenso fiktional und wirklich sind wie die gegenwärtige Wirklichkeit selbst ... Nicht ein in der zeitgeistigen Rhetorik geläufiger Eklektizismus von Bildern, Mustern und Stilen trägt diese Malerei, sondern ein skeptisch infizierter Drahtseilakt zwischen Tradition und Moderne, die der Malerei alles zwischen Imagination und Form in ebenso verführerischen wie riskanten und immer konzisen Kapriolen abverlangt. In einer nirgendwo geerdeten ‚Landschaft‘ kniet versunken in die Ferne blickend eine überdimensional gezeichnete Figur. Über dieser schwebt, gleichsam im Frottage- oder Rubbelverfahren, aus einer Wolke hervorgezaubert „tradition or modernity“ als Text.



Beijing, 2009  
film poster, silkscreen print  
172×116 cm

Ob der von Bergen, Architekturen und bedrohlich hineinstürmenden ‚Höllenviechern‘ oder ‚Kampfhunden‘ umgebene asiatisch gepolte ‚Denker‘ über eine Entscheidung nachsinnt, ist eher belanglos. Erst die Nachfahren der frühen Modernen haben sich verstiegen, die Tradition im Rausch der letztgültigen Innovationen zu beerdigen und inzwischen Kaufhausketten mit den verbilligten Varianten ihrer Erblasser zu Wohlfühlöasen für jedermann ausgestattet.

„La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent.“ Charles Baudelaire, der Dichter der „Blumen des Bösen, der dies in „Le Peintre de la vie moderne“ 1863 anmerkt, verehrte Goya, Edgar Allan Poe, verhilft Nietzsche und Wagner in Frankreich zu bis heute andauernder Anerkennung, ist mit Manet befreundet und gilt als ein entscheidender Wegbereiter einer – um ihre Widersprüche wissenden – Moderne.

## Curated by Mathias Poledna

1991  
May–June 2010  
Location Eschenbachgasse  
Artists: Mathias Poledna, Karthik Pandian  
(ill. p. 552)

Press Release

1991

*It’s not nostalgia for the past, but for the eternal present which lies on the other side of the past.*—Pierre Schneider, *US Vogue*, September 1976

For his contribution to curated by\_vienna, Mathias Poledna has invited Los Angeles-based artist Karthik Pandian to collaborate on an installation at Galerie Meyer Kainer. Drawing on their shared background in moving images, the artists have created a new work, *1991*, that occupies the main space of the gallery, engaging histories of exhibition design, portraiture, and commercial image production.

*1991* is an installation of a suite of 24 slide images projected at a large scale over a period of several weeks with only a single image presented each day. For this work the artists have produced a 35 mm motion picture with a run time of one second. Shot in a studio in Los Angeles, a 35 mm VistaVision camera rotated at an angle of 90° was used to create a high-resolution, vertical format image. Each frame of this film was subsequently isolated and hand-mounted to 35 mm slide. The installation is framed by twin free-standing walls bookending the main gallery and functioning as a projection booth and screen, respectively.

The suite of images could be described as a portrait of a young woman (South Africa-born contemporary runway model Marike Le Roux) confronting the viewer directly in a fashion reminiscent of a screen test or a magazine cover image. The model is wearing a peasant-style blouse from Yves-Saint Laurent’s acclaimed and highly influential 1976 Spring/Summer Opera-Ballet Russes collection. Over the course of the exhibition, the images remain close to identical from day to day with only minor differences indicating their singularity—the glimmer of a sequin, the shift in the model’s posture, the blink of an eye (images # 5–7), or the hint of a smile emerging towards the end of the sequence. The presentation of *1991* in the main exhibition space is complemented by an installation of *Abstract Painting*, 1952, a work on canvas by Ad Reinhardt (1913–1967) in the entrance room of the gallery.

## Boltenstern.Raum

Sara Deraedt  
The Emerging Artist Series curated by Will Benedict  
May 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 554)

Press Release

For the past several years, Sara Deraedt has been working towards building a living archive in which photography is the constant and evident basis. This living or working archive functions both as a typical archive for the absorption of input and reference and as the actual material work itself which continuously questions what is found or seen and how it is transformed by its (re)presentation.

Deraedt initially concentrated her efforts on her immediate surroundings by documenting the empty lobbies of financial institutions in Brussels, where she lives.

Parallel to this, Deraedt photographed and collected images of cars and car interiors, which she exhibited as slides and on rare occasions as framed photographs. In both examples, Deraedt concentrated on spaces that are simultaneously public and private and therefore available to her but at different degrees of built-in distance. These spaces’ mediated dual status as both accessible and off-limits provides a condition in which their appearance could be endlessly construed as perhaps sexual, frightening, emotional or strikingly affectless.

## Boltenstern.Raum

Sébastien de Ganay  
June 4, 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 556)

Text (excerpt)  
Patrick Javault

Another way to put us on trial or test us resides in the use of Braille... Are they titles, quotes, allusions, or misappropriations—misdirections? For who knows or tries to decipher Chanel or Gucci logos as they gleam alongside the evocation of labor camps in Cambodia or the Middle East. It seems that anything can be said or written on the condition that it is addressed to the non-seers among us. Besides luxury labels’ evocation of a certain aristocracy of the abstract (the title of the chosen painting, according to the mood or the day’s impression), the return to a geopolitical reality here is a means of adding the role of megaphone to the works. It is an odd mode of sharing one’s impressions or outrage. As if, in order to dispute the immediacy of the visual, it was first necessary to go through this writing’s filter, which the seeing public receives as a series of abstract motifs. The seer here becomes less of a dominant player and finds himself forced to learn Braille or else.

A political art for the blind reeks a bit of cheap fortune-cookie wisdom, unless it’s a definition without illusions of militant art. The Braille texts contradict the formalist aim or the confusion of codes as if the artist were gagged by a relatively formal treatment of problems. The evocation of human drama alternating with chic logos, make looking for a clear discourse or a clear denunciation a vain effort. Political art clearly finds its limits here and the words barely read by skillful hands or decoded by methodological minds rush back to the sound and the fury. All in all, there’s something quite romantic in this slipping of coded messages (in the manner of a saboteur) embedded in a chain of production running full tilt. This particular romanticism seems gnawed at by doubt.



Tête, 2010  
oil on canvas  
180x140 cm

## Martina Steckholzer

June–July 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 558)

Text (excerpt)  
Stephen Zepke

Steckholzer's work is "conceptually abstract," utilizing—and perhaps inventing—a method of "abstraction" that encompasses both the sensation produced by abstract painting and an intellectual process. This conceptual abstraction locates the paintings within a wider economy of images through the technology of their production, a technology of the digital image. This technology of mechanical reproduction modulates the image as it moves through ever-new series of connections and contexts, opening it onto the world inasmuch as its conditions of existence are now shared with every other image (this is the insight of conceptual art Steckholzer embraces). But as we have seen, the abstract paintings that result obscure their original in the production of something new and in this production of a sensation they return the circulating image to "art" in perhaps its most traditional sense. This is finally the meaning of the déjà vu Steckholzer's paintings produce; they are a memory (or copy) of an artwork that has not, until now, existed.

## Boltenstern.Raum

Frank Stella  
The Emerging Artist Series curated by Will Benedict  
June–July 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 560)

Press Release

The most obvious and startling aspect of Stella's fifty-year career has been his ability to reinvent himself and his art. Since 1960, when he completed his renowned series of "Black" paintings he has continually attempted to redefine the concerns of painting and extend its boundaries.

By 1973, with the completion of his "Polish Village" pictures (taking titles and shapes from the wooden synagogues destroyed by the Nazis), Stella seemed to have abandoned the anti-illusionist flat surfaces of his earlier paintings and moved toward a projective, enveloping three-dimensional pictorial space based on loaded historical conditions, exotic locations, and spacey sci-fi effects.

In the 1980s series "Circuits, Shards, South African Mines, Malta and Cones and Pillars" the paintings grew even denser, with overlapping, cutout patterns that twisted into sinuous curves as the pictures moved forward into high relief. From 1998 until 2002 Stella worked on a series, based on the 19th-century writer Heinrich von Kleist, which attempts to meld Kleist's metaphysical notion of developing one's mind in infinity while never reaching any absolute condition. Inversely, his recent work, the painted sand-cast pieces of the "Near East" series, invoke an object from outer space set on a collision course with current limits of technological innovation.

## Anita Leisz

September–November 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 562)

Review  
Christa Benzer, Der Standard, 23.9. 2010

Balanceakt mit schweren Objekten

*Abstrakt, architektonisch oder doch figurativ.*

*Im Umfeld einer Baustelle könnte man glauben, die Skulpturen von Anita Leisz seien zur Weiterverwendung bestimmt: Sie erinnern an unterschiedlich hohe rechteckige Wand- oder Raumelemente, die man nur noch ihrer architektonischen Funktion zuführen muss.*

*In der Galerie Meyer Kainer sind die oberflächlich betrachtet sehr rohen Objekte jedoch als Skulpturen in Stellung gebracht, die auf sich selbst, aber auch auf den Raum und den Kontext verweisen. Von der Künstlerin aus Rigips, Holzpaneelen und Pressspanplatten gefertigt, werden beim näheren Hinsehen zudem die verschiedenen Maße und Konstruktionen der modulartigen Körper sichtbar, die auch mit Spuren ihrer eigenen Herstellung – mit Dellen, Schlieren und Kratzern – übersät sind. Nicht zufällig denkt man an Robert Morris und das minimalistische Kunstwerk, das unter dem Titel Box with the Sound of its own Making selbstreferenziell auf sich selbst verweist. Anita Leisz, die in der Klasse von Pawel Althamer an der Akademie der bildenden Künste unterrichtet, geht mit ihren Skulpturen jedoch insofern einen Schritt weiter, als dass zwar auch sie die Spuren der Herstellung nicht verdeckt, darüber hinaus aber sehr subjektive formale Entscheidungen trifft: Das beginnt bei den Maßen der bildhauerischen Objekte, geht über die präzise gesetzten Schnitte und reicht bis hin zu den schwarzen Streifen, die die Künstlerin auf einigen ihrer Objekte von oben nach unten zieht. Da Leisz sehr strikt auf narrative Verweise verzichtet, wird die ganze Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen Objekt, Raum und Betrachter gelenkt. Dass sich Letzterer aber auch laufend entscheiden muss, ob es sich um abstrakte Objekte, architektonische Elemente oder doch um Figuren mit „Kopf und Arsch“ (Will Benedict) handelt, macht einen wesentlichen Reiz der Ausstellung aus.*



Invitation, 2010

## Boltenstern.Raum

Nadja Athanassowa  
The Emerging Artist Series curated by Will Benedict  
September–November 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 564)

Press Release

Nadja Athanassowa's work takes the issue of work in general as its starting point and how our selves are built in relation to those who employ us or act as our beneficiaries.

For the past couple of years, Athanassowa has transformed her apartment into her work by methodically collecting and throwing her things away. At one point she found her house completely empty and built up a second level because she found her three-meter ceilings to be a tremendous waste of space. In the middle of the kitchen floor, she was keeping the coal ash from her furnace in clear plastic bags. In an exhibition at

WUK Kunsthalle she used these bags simultaneously as pedestals for her paper forms; and as what they were, bags of ash. Athanassowa's work struggles to address the forms immateriality must take to be read and to always reiterate the labor involved in making this legible.



Demokratie, 2010  
coloured pencil on paper  
156x244 cm

## Siggi Hofer

Der gute Verkäufer  
November–December 2010  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 566)

Press Release

Siggi Hofer erinnert an seine persönliche Geschichte – die Lehrlingsausbildung als Verkäufer in einer Gemüsehandlung in Südtirol. In dieser Profession war er gut, sodass ihm gar die Nachfolge des Geschäftes angeboten wurde. Er hat sie also professionell erlernt, die Kunst der Verführung, kennt den Traum und das Trauma, so viel Geld zu verdienen und so erfolgreich zu sein wie irgend möglich. Die Ausstellung dreht sich um Verführung – und Schmerz.

Loman, der Held in Arthur Millers Drama „Tod eines Handlungsreisenden“, beschreibt exemplarisch einen im Alter erfolglosen Verkäufer, der den ausbleibenden Erfolg bis hin zum Verlust seines Arbeitsplatzes durch eine einzige Lebenslüge nach dem Motto „Mehr Schein als Sein“ zu kaschieren sucht. Loman klingt wie „low man“ und legt nahe, es werde damit die gesellschaftliche Position oder psychische Situation der Hauptfigur beschrieben. Arthur Miller: „What the name really meant to me was a terror-stricken man calling into the void for help that will never come.“

Ein zerrissener Mensch, dessen Leben in einer Welt stattfindet, in der sich für ihn Vergangenheit und Gegenwart vermischen. Das Experiment Mensch und Gesellschaft plant die Katastrophe mit ein.

Veit Loers: „Der Mensch ist nicht nur der Erfinder des Schuhkartons, sondern auch des Kubus und der horizontalen, geometrischen Terrassierung, die er der bergigen und gewellten Struktur der Erde aufoktroiert, um mehr zu ernten und ökonomischer zu wohnen. Deshalb kann bei Hofer ein Land auch wie ein Schiff aussehen.“

Hofer baut Skulpturen in Form von Modellen, und das Modell eines Bootes verfremdet er zum Bauwerk, zum Tatlin'schen Monument, zum Merz'schen Bau. Formation, Deformation, Detonation. In welche Welt führt der Künstler? Da erinnert ein bunt getäfelter Galerieboden an abstrakte Farbfeldmalereien, wechseln sich große Aquarelle mit Architekturmodellen ab. Schriften lassen aufhorchen. Das Gestern hat ein Heute und ein Morgen. Hofer: „Ich versuche, Nachhers und Vorhers zu erzeugen, weil ich glaube, dass dies ein gutes Lebensmodell sein könnte, momentan wahrscheinlich das einzige, das ich mir vorstellen kann.“

## Heimo Zobernig

January–February 2011  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 568)

Review  
Anne Katrin Feßler, Der Standard, 10.2.2011

Die Träger möglicher Bilder

*Heuer stehen Heimo Zobernig zwei große Einzelausstellungen – in der Kunsthalle Zürich und dem Museum Essl – ins Haus. Die Galerie Meyer Kainer taucht er für den neuesten Bilderzyklus in magisches Blau.*

*Ein beliebiges Bild nachträglich auf einen Träger setzen zu können: nichts anderes ermöglicht das Chromakeying, auch Bluescreen-Technik genannt. Blau, genauer Chromblau, ist das Ganze nur deswegen, weil es jene Farbe ist, die am menschlichen Körper am seltensten vorkommt. Das Freistellen der Figur, die den neuen, repräsentablen Hintergrund erhält, ist daher ganz leicht. In der Malerei geschieht im Grunde nicht viel anderes: Leinwände können sich mit was auch immer füllen, sind Träger von Weltbildern, Moden, Mystifikationen und obendrein perfekte Kulisse für Inszenierungen aller Art.*

*Dass Heimo Zobernig (geb. 1958) große Teile der Galerie für seine aktuelle Ausstellung mit chromblauen Papierrollen ausgeschlagen hat, ist also nicht nur mit seinen frühen Erfahrungen als Bühnenbildner zu erklären. Es ist auch ein Hinweis auf die Architektur von TV-Studios und in weiterer Folge auf die Gemachtheit, die Inszenierung von Kunst und fügt sich damit logisch in sein die Produktion und Rezeption von Kunst hinterfragendes Œuvre.*

*Seit seinen Anfängen, als er den mystisch aufgeladenen Bildern der Jungen Wilden Reduziertes, Versachlichtes entgegengesetzte, verweigert er sich der Darstellung. Das, womit er den Bildträger füllt, sind klare, monochrome Farben, wie Schwarz und das immaterielle Blau sowie Buchstaben: Wie und ob die Arbeiten inhaltlich interpretiert werden, bleibt Sache des Betrachters: Ton in Ton variiert Zobernig die Worte „Fuck“, „Painting“, „Sculpture“ oder auch den zuletzt oft gehörten Begriff der „Financetransactiontax“.*

*Interessant auch die Technik, die er auch 2005 für eine Leinwandserie anwendete. Sie variierten, in Bezugnahme auf Piet Mondrians Bilder Composition with Grid (1918/19), ein abstraktes Raster. Teilweise nutzte er dazu auch Klebebänder, überstrich die farbigen Leinwände weiß und zog die Streifen wieder ab. Traditionell weiße Bildträger und aufgetragenes Kolorit – dieses Prinzip wird damit einfach umgedreht.*



Untitled, 2010  
acrylic on canvas  
200x200 cm

## gelatin / gelitin

Mode statt Hode  
Gelitin defilieren Mode der Klasse von Bernhard Willhelm, in Kooperation mit der Universität für Angewandte Kunst, Wien  
8.3.2011  
Location Eschenbachgasse  
(ill. p. 570)

Press Release

Gelitin und die Modeklasse unter der Leitung von Bernhard Willhelm präsentieren MODE STATT HODE.

Die Wiener Künstlergruppe Gelitin inszeniert im Rahmen einer Performance am Dienstag, den 8. März 2011 um 19:30 Uhr in der Galerie Meyer Kainer Arbeiten der Studierenden der Modeklasse der Universität für angewandte Kunst Wien, die im Wintersemester unter der Leitung des Gastprofessors Bernhard Willhelm entstanden sind.