

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.



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.“

Demokratie, 2010
coloured pencil on paper
156×244 cm

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
200×200 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.

Seit Herbst 2009 hat der deutsche Modedesigner und Wahlpariser Bernhard Willhelm die vierjährige Professur an der Modeklasse der Universität für angewandte Kunst Wien inne. Er erarbeitet mit seinen Studierenden nicht nur Kollektionen für die seit vielen Jahren renommierte Show *Angewandte*, sondern setzt seit Beginn seiner Gastprofessur frische Akzente bei Themenwahl und Präsentationstechniken. Die Arbeiten der Studierenden aus dem Wintersemester werden bewusst in einen künstlerischen Kontext gesetzt und von Gelitin in Form einer unkonventionellen Mode-Performance in der Galerie Meyer Kainer inszeniert. Auf diese Weise sollen die Studierenden auch einen unkonventionellen Blickwinkel für Materie und Darstellungsmöglichkeiten entwickeln und ein neues, kunstaffines Publikum angezogen werden.

Edition / Non Edition

In Kooperation mit Pro Choice
March 2011
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 572)

Press Release

Die Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit Pro Choice kreiert und zeigt signifikante Editionen von Richard Artschwager, Henning Bohl, Josef Strau und Clegg & Guttmann, Michaela Eichwald, Jos de Gruyter & Harald Thys, gelatin, Tom Humphreys, Lucy Indiana Dodd, Elke Krystufek, Ulla Rossek, Cy Twombly, Franz West, Heimo Zobernig.



FRANZ WEST, Small Lamp, 2010
steel, acrylic glass
190×40×40 cm approx.
© Archiv Franz West, © Estate Franz West

Bernadette Corporation

Stone Soup
April–May 2011
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 574)

Press Release

Meyer Kainer presents “Stone Soup,” an exhibition of new work by Bernadette Corporation (Bernadette van Huy, Antek Walczak, John Kelsey).

From the Wikipedia entry for the *Stone Soup Tale*:

Some travelers come to a village, carrying nothing more than an empty cooking pot. The villagers are unwilling to share any of their food with them. The travelers fill the pot with water, drop a large stone in it, and place it over a fire. One of the villagers becomes curious and asks what they are doing. The travelers answer that they are making “stone soup,” which tastes wonderful although it still needs a little bit of garnish to improve the flavor. The villager does not mind parting with just a little bit of carrot to help them out, so it gets added to the soup. More and more villagers walk by, each adding another ingredient. Finally, a delicious pot of soup is enjoyed by all.

For its first exhibition in Vienna, BC created a photo shoot with photographer Alex Antitch in the style of a typical ad campaign for luxury jewelry. Wearing nothing but diamond, gold, and silver jewelry loaned from Judith Ripka, the model was posed against a seamless backdrop, on a chair, and on a moving blanket in a photo studio



Stone Soup, 2011
professionally retouched c-print,
mounted on aluminum
66×50,2 cm

set-up. These images were subsequently processed in a variety of ways: some were professionally or amateurishly (by BC) retouched to perfect the body image and made into poster-sized prints and large-scale vinyl banners; others were formatted as “model cards” (standard industry promotional cards announcing the model’s name, body measurements, and physical qualities).

Interrupting and embellishing this smooth, campaign-like transmission and repetition of BC’s nudes are the lowly images of scanned potato prints. *Stone Soup* is an image program within which artistic activity is split between the control and management of digital information and the regressive, repetitive stamping of potatoes. The nude is both rich (high tech, expensive, glamorous) and poor (processed, digitized, abstracted, worked like a potato field).

Videos on flat-screen TV monitors present a sequence of “Happy Slap” videos in which young people film each other slapping or kicking unsuspecting members of the public, or each other. In the early 2000s, British teens texted these mini-films to their friends, extending teen violence into the realm of the social image and its shared, networked, communication. The “happy slap” phenomenon presents a street-level, potato-like type of engagement with the mediated body.

Just like the association between retouching and the imprint of a potato, one can make associations between the flow and democratization of the social-reality-TV image (“happy slaps”) in the hands of the public and the ever-strengthening influence of the fashion image in everyday life. After Spinoza (“We still don’t know what our bodies can do”), a post-ethical question for these times: “What can be done to a body?” It’s as if we’re speaking about the body from a peripheral position and a fundamental immateriality. Here, the body is something to be modified (violently, idealistically, cybernetically) in terms of an image.

Boltenstern.Raum

Reena Spaulings
Michael
April–May 2011
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 576)

Press Release

In Exhibition Space 4, Galerie Meyer Kainer presents an installation of new paintings by Reena Spaulings. It’s less a lack of ideas than a lack of headspace that led Reena Spaulings to revisit the “living paintbrush” paintings of Yves Klein. With Klein, the bodies of nameless female models functioned simultaneously as subjects and as tools of painting. Spaulings’ *pinceau vivant*, Michael Sanchez, is also a critic, an art historian, an occasional assistant at Reena Spaulings Fine Art, and a friend of the artist. While performing his painterly function here, Sanchez asked Spaulings to help him produce an English translation (forthcoming) of Pierre Klossowski’s “La Monnaie Vivante,” an essay theorizing a voluptuous economy based on the exchange of living bodies.

When the model steps in and out of the painting, we get friendship beside itself, art history beside itself. And when the image organizes a closer-than-usual proximity to the body it depicts and receives, we get “real abstraction.” Real abstraction originates in action, not in the mind. Entering the materiality of production processes, it becomes a reflexive abstraction—both the form and content of the process. Here, the body is, among other things, a kind of painting money addressing the socialized character of abstract knowledge today. This is how abstraction really goes to work in our cities and networks. Abstraction is not the final result of a painting; it is the thing and the business of painting from beginning to end, and the painters too.

Michael I, II, III, and IV are displayed within an installation of painted steel pipes.

Commonly used for plumbing and gas, these pipes were also used for hanging garments in the former dress shop that was the original location of Reena Spaulings’s Fine Art in New York.

Curated by Nicolaus Schafhausen

Casualties
May–June 2011
Location Eschenbachgasse
Artist: Thea Djordjadze
(ill. p. 578)

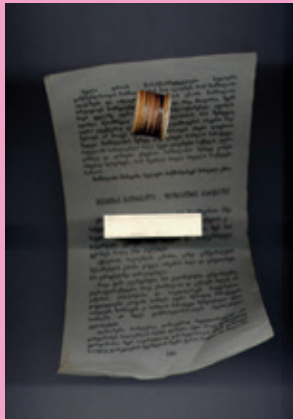
Press Release

A carpet is a versatile piece of furniture used by nomads. A carpet can be taken from one place to another without difficulty. For nomads, it is also a matter of taking a piece of their “homeland” with them. Living in buildings—with or without carpets—but also living within languages, is something that we are all familiar with. Being able to speak several languages also implies being able to lead a nomadic life.

Berlin-based artist Thea Djordjadze, born 1971 in the Georgian capital Tbilisi, switches in a seemingly effortless manner between Georgian, her second language Russian, German, and also English. Therefore it is not surprising that carpet-like patterns weave structurally throughout her work.

Djordjadze’s practice deals with the underlying meanings of Minimalism and the materials she uses are inspired by modernism, postmodernism, and their attributions. She deconstructs her materials into their ideological components in order to highlight the social utility that was rendered invisible by architecture and design.

Djordjadze’s fascination for functionalism and formalism is distinctive in her installations. She is interested in identifying the symbiosis of the “assumed” contradiction between conceptual and intuitive action in her work: how function and form can be read beyond their utility. Thea Djordjadze’s objects, sculptures, and installations are a poetic analysis of our everyday life.



Invitation, 2011

Lucie Stahl

June–July 2011
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 580)

Review

Anette Freudenberger, Texte zur Kunst, September 2011

Sachen und Sachverhalte

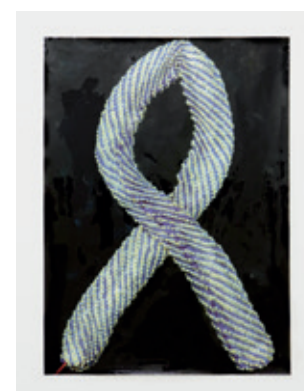
Plastik sei wesentlich eine alchimistische Substanz, schreibt Roland Barthes in Mythen des Alltags. „Angesichts jeder Endform [...] stellt die Materie sich dem Geist unablässig als ein Bilderrätsel dar. Das beruht darauf, dass die Wandlungsfähigkeit des Plastiks total ist, es kann ebenso gut Eimer wie Schmuckstücke bilden.“¹ Diese Flexibilität in Form und Bedeutung macht Plastik zu einem bevorzugten Material der in Wien lebenden Künstlerin Lucie Stahl, die ihre Inkjet-Print-Poster in Polyurethan gießt. Unter der dünnen Schicht sieht man trashige Objekte, unter anderem billige Ohrringe, Schlüsselanhänger, Stifte, auch ein Mülleimer ist darunter, Pfeffermühlen, Hundehaare oder Zettel mit eigenen Texten und Notizen, angeordnet zwischen abjekten schmierigen oder pulvrigen Substanzen wie Glibber, Öl, Schaum und Puderzucker, die unter der Plastikschrift surreal schimmern.

Die Poster entstehen, indem Stahl all diese Dinge frei auf einen Scanner legt. Nur für einen kurzen Moment durch das Licht abgetastet und digital fixiert, kehren sie später wieder in die alltägliche Umgebung zurück. Bei diesem Verfahren spielt der Zufall mit in die Komposition hinein, weil sich das Ergebnis nicht präzise vorhersehen lässt. Die

Gegenstände und Substanzen ordnen sich teilweise selbsttätig auf der Glasscheibe des Geräts an, auf der ihre Gestalt von unten erfasst wird. Das heißt, sie sind nicht einfach tote Materie, die die Künstlerin zum Stillleben, zum Nature morte, arrangiert hätte. Die Inkjet-Prints erscheinen ähnlich frappierend real wie Quodlibets. Bei den Prints ist es die transparente Plastikschrift, die eine Art Drei-D-Effekt erzeugt. Es ist kaum auseinanderzuhalten, ob die Objekte und Papiere nun eingegossen oder abgelichtet wurden oder auf welcher bildlichen Ebene sie sich befinden, zumal sowohl die Gegenstände selbst als auch ihre Reproduktionen gescannt wurden. Die Poster können einerseits in Analogie zum Fotogramm als digitaler „Abdruck“ aufgefasst werden, andererseits haben sie etwas sehr Malerisches, das ironisch zu gestischer und geometrischer Abstraktion oder aber auch konkret zum Manierismus eines Giuseppe Arcimboldo in Bezug gesetzt werden kann, wenn Stahl z. B. Hundehaare und Traumfänger-Ohrringe zu einem Porträt des eigenen Hundes formt (Untitled, 2011). Die verblüffend haptische Präsenz erfährt durch die Größenverhältnisse eine Irritation. Ministifte liegen etwa bei Pre-History (2010) neben ungewöhnlich großen Schreibutensilien und werden dann insgesamt noch einmal vergrößert. Lucie Stahl verwendet Dinge, die an sich schon Zeichen ihrer selbst sind und eine vagabundierende Existenz zwischen verschiedenen Zuständen führen. Fäulnissekrete aus Horrorfilmen werden zum Spielzeugglibber „Slime“, das sie auf das Glas des Scanners aufträgt, unter anderem in I could be your son (2010) und Vulgar Sentiments (2011). Handschellen und Werkzeuge haben über ihren eigentlichen Verwendungszweck hinaus unterschwellig sexuelle Bedeutungen, die bereits so sehr im Mainstream angekommen sind, dass auch die verspielteren Varianten als Schmuck- oder Schlüsselanhänger noch auf ihren Fetischcharakter verweisen (Waste Obsession, 2009). So können sie bei Lucie Stahl wiederauftauchen, die diese Seite der Dinge noch einmal expliziter beleuchtet.

Wie Richard Hamilton sich in seinen Soft Landscapes der 1970er Jahre (weichgezeichnete Landschaften mit skatologischen Motiven) mit, wie er sagt, zynischer Ehrerbietung der seltsamen Werbesprache einer Toilettenpapiermarke nähert, plündert, besser: scannt Stahl Objekte (bei ihr gibt es schwarze Klopapierrollen neben einer Mickey Mouse als Ronald Reagan) und Darstellungsweisen der Massenkultur wie Kochbuchdesign und Kreativ-Workshops im Fernsehen. Ihre Arbeiten sind jedoch weniger analytisch, und anders als Hamilton geht es ihr auch nicht um die Rückeroberung populärer Bildwelten. Vielmehr zeigen die Poster Stahls eigene teils absurd-komische Verstrickung mit der Welt, die sich auch in ihrer schonungslos offenen Sprache der ebenfalls gescannten Textblätter widerspiegelt. Deren, nun wörtlicher, Gegenstand sind skurrile, bisweilen krasse Begebenheiten und Szenen, die Stahl unter anderem auf Ausstellungseröffnungen und anschließenden Dinner-Partys beobachtet hat. Darin spricht sie über Kindheitserinnerungen ebenso wie über Produktionsbedingungen und ihre Position als Künstlerin in einem immer noch machistischen Kunstbetrieb. In einer mit Dick (2010) betitelten Arbeit wird eine phallische Pfeffermühle zwischen einer derangierten Krawatte mit einem Text über das wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis eines Galeristen zu seiner Assistentin kombiniert. Ob der pointierten Darstellung der Situation in einer Bar würde man sich wünschen, das sexistische Gebaren einfach mit einer nonchalanten Drehbewegung abstellen zu können. Die Texte, knappe „Short Cuts“ (sie nennt Raymond Carver in einem Text), sind keine Kommentare auf das Abgebildete, sondern auf die Gesellschaft, aus der auch die verwendeten Objekte stammen. Zwischen Text und Abbild gibt es keine Hierarchie. Vor dem unparteiischen Licht des Scanners sind alle Elemente gleich. Derselbe seltsam undefinierte Raum umgibt sie, sie werden dem gleichen lakonischen Witz unterworfen, der ohne Umschweife zum Punkt kommt.

Die liquiden Konstellationen von Gegenständen respektive Gesprächsgegenständen können als Thematisierung unterschiedlicher Rollen- und Beziehungsmuster aufgefasst werden, als Diskussionsstoff, der, wenn man so will, auch im Kaffeehaus verhandelt werden könnte. Entsprechend zeigte Lucie Stahl in den beiden vorangegangenen Ausstellungen in der Stadtgalerie Schwaz und im Kölnischen Kunstverein, wo sie beide Male gemeinsam mit der tschechischen Künstlerin Běla Kolářová (1923–2010) vorgestellt wurde, neben Postern und einigen Skulpturen auch von ihr produzierte Kaffeehaustische, deren Füße die Form eines Magens haben. Passend zu den Postern, die manchmal auf Essensreste oder Erbrochenes anspielen, scheinen die Tische dem Gast alles, was dort konsumiert und gesprochen wurde, erneut vorzusetzen. Mehr noch scheint der „Magentisch“ die ewig gleichen Fragen, etwa nach der Warenförmigkeit des



Untitled (Ribbon), 2008
inkjet print, polyurethane
165×120 cm

Kunstobjekts, nach dem Verhältnis von Ästhetik und Politik und von Abstraktion und Figuration, immer wieder aufzustößen und wiederzukäuen.

Kolářová, die an Methoden des Konstruktivismus, der Pop Art und der konkreten Poesie anknüpft, verwendete ähnlich wie Stahl für ihre Foto- und Röntgenogramme wie für ihre Assemblagen Alltagsobjekte aus ihrem persönlichen Umfeld. Es sind meist „feminine“ Dinge wie Knöpfe, Sicherheitsnadeln, Haare, Lippenstift, Werbefotos etc., denen sie einen Raum in der Kunst gibt. Ihre Materialien haben jedoch einen anderen Status als bei Stahl. Während sich Kolářová ihrer Umgebung versichert, indem sie die Dinge akkurat und systematisch ordnet, wie etwa in ihrem Alphabet of Things (1964), konstatiert Stahl eher eine hingebungsvolle Verunsicherung im Verhältnis zur ausufernden Dingwelt zwischen Begehren und Enttäuschung. „Fuck all the stuff you have already. You want other stuff“, schreibt sie in Anlehnung an den US-amerikanischen Stand-up-Comedian George Carlin in *Stuff* (2008). Fast 60 Jahre nach Barthes' modernistisch-optimistischem Text über Plastik weiß man, dass auch Kunststoff ein Verfallsdatum hat und zerbröseln kann, was den Restauratoren z. B. des Mouse Museum von Claes Oldenburg so einiges zu tun gibt. Die vage Hoffnung, dass sich die stetige Vermehrung der unzähligen Objekte, die mit uns Beziehungen eingehen, irgendwann einmal etwa durch den Tod der alten Objekte eindämmen ließe, wird augenblicklich enttäuscht. Die kapitalistische Produktion – auf Konsum und deshalb Obsoleszenz angelegt – ist schneller.

Konsequent führt Lucie Stahl Ordnungssysteme nur noch ansatzweise ein, die allerdings unter ihrem Humor kollabieren. In ihrer Wiener Präsentation sind die Poster in der hinteren linken Ecke nach Farben angeordnet. Andere sind dagegen thematisch gehängt. Alle haben ein DIN-Format. Auch die eingezogenen Wände richten sich in ihren Abmessungen daran aus. Im gleichen Atemzug zitiert sie allerdings eine Kollegin, die eine Ausstellung mit der Begründung abgesagt hat, ihr erotisches Begehren ließe sich nicht in ein A4-Format zwängen.² Die Sachen und Sachverhalte die Lucie Stahl verarbeitet, mögen expansiv sein, ihre Arbeiten sind umwerfend direkt. “It makes perfect sense to call things by their name, I gushed“, schreibt sie in einem Text über *Metaphorik und Eagle Rock*, der markanten Felsformation in Los Angeles, die einen Schatten in Form eines Vogels wirft – daher der patriotische Name. Auf ihr jüngstes „abstraktes“ Poster, mit diesmal systematisch angeordneten Holzstückchen, hat sie in realiter eine Pfeffermühle aus Holz geklebt. Der Titel lautet *Wood. Wie sonst? „Why do you ask?“*³

Anmerkungen

1 – Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1992, S. 79 f., zuerst 1964, franz. Original: *Mythologies*, Paris 1957

2 – In der im Poster *Erotic Thoughts* beschriebenen Ausstellung ging es, sehr grob gesagt, um sexuelles Begehren. Die Arbeiten der beteiligten Künstler/innen sollten aus budgetären Erwägungen heraus nicht größer als im DIN-A4-Format sein.

3 – „Pro Choice. Why do you ask?“, fragt eine Cartoon-Katze auf einer Plakatinstallation Stahls im öffentlichen Raum im Rahmen der Ausstellung *Urban Signs*, 2008 in Wien. Pro Choice heißt der von Lucie Stahl und Will Benedict seit 2008 gemeinsam in Wien betriebene Ausstellungsraum.

Franz West

Epiphanien
September–November 2011
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 582)


Press Release


Zu der von ihr kuratierten Biennale von Venedig 2011 hat Bice Curiger Franz West gebeten, einen Para-Pavillon für das Arsenal zu gestalten, der nichts anderes war als eine Reproduktion seiner Wiener Küche. Darin stellte er Werke von zwanzig befreundeten KünstlerInnen aus, renommierten, wie unbekannt. Das verrät viel über die demokratische Verfasstheit seiner Kunstpraxis. Er schenkt anderen KünstlerInnen in seinem Pavillon Beachtung, stellt sie im internationalen Beitrag aus. Seit jeher bezieht West eine soziale Ebene in seine Kunst ein, was die Produktion aber auch Rezeption

seiner Kunstwerke betrifft. Nicholas Serota: „Wenn sie an Joseph Beuys denken und an das Ideal der sozialen Skulptur, dann ist es das, was Franz West auf ein anderes Level gebracht hat.“



Schon früh wendet sich West von der Malerei ab, da er, wie er meint, in einer zwei-dimensionalen Welt nicht vorhanden sein kann. Selbst ein Teil seiner Kunst zu sein, das war sein Anliegen, in einem dreidimensionalen Raum durch seine Anwesenheit eine vierte Dimension einzuziehen – so entstanden Mitte der 1970er-Jahre die Passstücke; Skulpturen mit Gebrauchswert, die jeder seinem Belieben entsprechend in Relation zum eigenen Körper bringen sollte.


Die Ausstellung bei Meyer Kainer trägt den Titel *Epiphanien*. Im Eingangsraum der Galerie zeigt West die Installation *Epiphanie* an Stühlen: Eine sputnikartige Papiermaché-Skulptur, die wie eine biblische Erscheinung über zwei Stühlen schwebt, die ihrerseits eine kontemplative Betrachtung aus verschiedenen Blickwinkeln ermöglichen. Doch Pathos liegt West wenig – eher das Unvollkommene, das Unfertige und die Widersprüchlichkeit. Seit den späten 1970er-Jahren verfolgt er konsequent den Spagat zwischen philosophischem Ernst und feiner Ironie auf hohem Niveau. In der Ausstellung *Epiphanien* entwirft er ein Gegenkonzept zum bürgerliche Glück, indem er einen völlig neuen Glückstypus ins Spiel bringt, ein Moment augenblickhaften Zusammenfallens von Glück und Erkenntnis, das James Joyce als Epiphanie bezeichnet hat. Prousts berühmte Madeleine-Episode, wo Raum und Zeit zusammenfließen in einem Augenblick, in dem ein Sandgebäck in eine Tasse Lindenblütentee getaucht wird und alle Bilder, die jemals in diesem Madeleine-Törtchen gespeichert waren, freigesetzt werden.

Den Hauptraum der Galerie teilen sich vier Skulpturen *Epiphan*, *Ebbe*, *Securità* und , die West zu einem gartenartigen Ensemble verknüpft, das in seiner Dichte an das Pariser Atelier Brancusi erinnert.

Die Skulptur , die nur ein Symbol anstatt eines Titels trägt, setzt West langjährige Auseinandersetzung mit dem Philosophen Ludwig Wittgenstein fort. Schon 1985 hatte West ein Modell mit dem Titel *Wittgensteinzitat* entworfen, welches einen Kritzel, den er in den Vorlesungen über Ästhetik gefunden hatte und der dort als Beispiel für Sinnlosigkeit und Beliebigkeit aufgeführt wird, im dreidimensionalen Raum als Schleife zu realisieren sucht. Die Lesbarkeit dieser neuen Arbeiten ist vielfältig, wie der Philosoph Peter Keicher ausführt: Die Skulpturen mögen wieder, ganz wie die Passstücke, vom Betrachter vereinnahmt werden, sei es als Sitzgelegenheit, sei es als Gedankenspiel.

Auch kann nämlich die Idee, ob man einen Satz an sich versteht oder ob der Satz erst ein Satz wird dadurch, dass man ihn versteht, ideal auf die Arbeiten von Franz West angewendet werden, indem eben ein Passstück als solches gebraucht wird oder aber erst ein Passstück wird, dadurch dass es gebraucht wird.

Die in  zitierte Linie stammt aus dem noch kaum bekannten Notizbuch MS 127 aus Wittgensteins Nachlass. In diesem Manuskript besteht die Pointe darin, dass eine scheinbar beliebige oder ‚unsinnige‘ Linie unter bestimmten Umständen tatsächlich „in irgend einem wichtigen Sinne“ einer musikalischen Komposition entsprechen könnte. Die Skulptur  unterscheidet sich von älteren Sitzskulpturen unter anderem dadurch, dass sich die Sitzgelegenheiten nicht jeweils am Ende der plastischen ‚Linien‘ befinden. Die Betrachter, Benutzer oder Gesprächspartner der Skulptur können sich stattdessen auf den ‚linearen‘ Verlauf der plastischen Form selbst setzen, die an zwei Stellen auf Sitzhöhe erweitert wurde.

Die Skulptur  ist eine scheinbar schlichte Form, die sich jedoch nicht nur plastisch sondern auch pragmatisch, philosophisch und musikalisch interpretieren lässt.

Im Boltenstern.Raum verweist West in fünf kleinen Modell-Landschaften auf den situativen Kontext seiner Skulpturen.



FRANZ WEST working on *Ebbe*, 2011
epoxy, paint
150×150×150 cm



Invitation, 2011

Wolfgang Breuer

What is this? It has been done before
November 2011–January 2012
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 586)

Review

Anne Katrin Feßler, Der Standard, 1.12.2011

Farbwolken und Fadenlandschaften im Urbanen

Die Galerie Meyer Kainer verrät über Wolfgang Breuer nicht recht viel – eine Indizien-suche.

Als das universelle Wissen noch nicht auf Knopfdruck aus digitalen Archiven gespuckt wurde und man Stunden in diversen universitären Kopierstraßen zubrachte, hätte man nicht zu träumen gewagt, dass diese giftigen Vervielfältigungsmonster einmal zur Kunstproduktion taugen würden. Schon gar nicht, dass jemand freiwillig und ohne Papierstau in den Reproduktionsvorgang eingreifen würde, so wie Wolfgang Breuer. Der immer wieder als heißer Tipp gehandelte, in London lebende Künstler (45) druckt seine Kompositionen (Kandinskyeskes auf urbanen Fotografien) nicht einfach am Farbkopierer aus, sondern entreißt dem Gerät das Papier vor dem Fixieren. Dann wird die Farbe punktuell zu Farbnebeln und -bäuschen vermalt und zum Schluss wieder in den Kopierer gestopft, um die Farbe zu binden.

Für sich allein stehend, sind die formal auf Alltagstechniken zurückgreifenden Blätter also keine große Kunst. Genauso wie die Wollfädenbilder, mit denen die Kompositionen in trauter Gemeinsamkeit in der Galerie Meyer Kainer präsentiert werden. Ganz bewusst erinnern diese – motivisch an Abstraktes oder Landschaften angelehnt – an kindliche Bastelarbeiten. Lichter wird das ganze – wie so oft – durch den Kontext. Etwa das Wissen darum, dass Breuer sich Erwartungshaltungen bezüglich Nachvollziehbarkeit, schneller Erfassbarkeit und Kunstfertigkeit völlig entzieht. Hinweise geben auch die galeriewandfüllenden Graffiti-Hieroglyphen, die auf widerständige Kunstpraxen und den urbanen Raum hinweisen. Auch das Eingreifen in den Vorgang des Kopierens kann als ein Zuwiderhandeln, als ein Gegen-das-System- und Neben-der-Norm-Agieren verstanden werden.

Breuers Kopien zeigen Londoner Wohnviertel, wo jedes Eingreifen oder eigenverantwortliche Gestalten unterbunden ist. Steht ein Haus leer, wird es mit sogenannten Safety-Screens verschlossen. Die Metallgitter hat der Künstler in anderen Arbeiten als Material verwendet: eine logischere, aber Breuer vielleicht allzu offensichtliche Koppelung zwischen Thema und Material.

Boltenstern.Raum

gelatin / gelitin
Junggesellenboot
November 2011–January 2012
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 588)

Parallel zur Plastilin-Arbeit *Life comes from boredom*, ist im Verlag der Buchhandlung Walther König das Kinderbuch *Fade Insel* (Boring island) erschienen.

Text (Exzerpt)

Marianne Wellershof, www.spiegel.de › Kultur

Urlaub auf der Mini-Insel

Die österreichische Künstlergruppe Gelitin hat vom 25. Juni bis 24. Juli 2009 ihre Ferien auf einer schwedischen Insel verbracht – was natürlich kein echter Urlaub war, sondern ein Kunstprojekt. Und wenn Gelitin Kunst macht, dann wird es sehr lustig, denn da werden Nasenabdrücke für riesige Skulpturen genommen, oder Körper wie dekorative Pflanzen in einem Kiesgarten arrangiert.

Deshalb ist die schwedische Insel nicht klein, sondern winzig. Völlig ohne Bäume ragt sie wie ein steingewordener Buckelwal beim Atemholen aus dem Wasser. Und sie ist extrem langweilig. Mit einem Kubikmeter Birkenholz, einer Gasflasche, Udonnudeln, Karotten und Handtüchern und ein paar Werkzeugen wurden die vier Künstler dort ausgesetzt. Um die Zeit ein wenig lustiger zu gestalten, trugen Ali Janka, Tobias Urban, Florian Reither und Wolfgang Gantner weiße Hochzeitskleider, denn sie heirateten zwischendurch.

Was in diesem Monat geschah, ist nachzulesen in Gelitins ziemlich lustigem Kinderbuch „Fade Insel“, dessen Titel schon alles sagt – es geschah nämlich eigentlich gar nichts. (...)

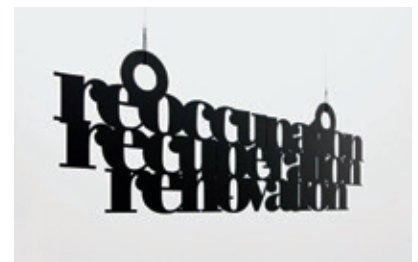
Kritzeln-Aquarelle illustrieren, wie man mit selbstgebastelter Holzboje, Nylonschnur und Speckköder eine Fischfalle bastelt. Die leider nicht funktioniert. Eine Bastelanleitung für einen leidlich tauglichen Katamaran gibt es auch, für die Flucht von der Insel allerdings ist er ungeeignet. Übrigens kann man auch nicht schwimmend aus der Langeweile entkommen, dafür ist nämlich das Wasser zu kalt. Weil so wenig passiert, ist das Werk vielleicht nicht so ganz geeignet für Kinder, denen viel an einer Story liegt und denen es in Schweden immer ein wenig zu langweilig war. Eltern und allen, denen Ironie, Selbstironie und Nonsense liegen, wird „Fade Insel“ Spaß machen.

Schrift Bild

January–February 2012
Location Eschenbachgasse
Artists: Liam Gillick, Siggı Hofer, Stefan Sandner
(ill. p. 590)

Press Release

Die Hereinnahme von Text in die Collagen der Kubisten hatte eine Tendenz zur Annäherung von bildender Kunst und Literatur zur Folge und führte zur Herausbildung symptomatischer Mischformen: Idéogrammes lyriques von Guillaume Apollinaire, Merz-Collagen, Alphabet-Texte von Kurt Schwitters, Konkrete Poesie, und letztendlich wurden die Collagierungen Jiří Koláfs zu unentschlüsselbaren Bildern aus Sprachpartikeln. Bilder sind nicht mehr nur als zweidimensionale künstlerische Werke zu verstehen, sondern unterliegen einer Prozessualität. Künstler konzentrieren sich auf die materiellen Qualitäten von Sprache und beziehen sich explizit auf eine spezifische Geschichte von Gedicht/Objekten und Sprachexperimenten. Die Ausstellung *Schrift*



LIAM GILLICK
Closure, 2008
powder-coated aluminum
86×186×0.5 cm