



Invitation, 2017

Julia Haller

November–December 2017
Location Eschenbachgasse
Publication
(ill. p. 708)

Review

Melanie Ohnemus, Texte zur Kunst, Nr. 109, März 2018

Oberflächenrauschen*

Die neuen Arbeiten von Julia Haller lassen sich nicht sehr einfach entziffern. Zum einen erscheinen sie sehr stark gestisch, fast figurativ zeichnerisch und damit expressiver als frühere Arbeiten, zum anderen formen malereiinterne Setzungen die Werke auch stark konzeptuell. Die Verwendung von unterschiedlichen malerischen Mitteln und Übersetzungen scheint in beiden Bereichen jeweils eine entscheidende Rolle zu spielen. Hallers Ausstellung besteht aus fünf Gemälden. Eines davon empfängt den Besucher im ersten Raum der Galerie. Drei weitere hängen im Hauptraum, und eins befindet sich im Ausstellungsraum des Zwischenstocks. Die Bilder lassen serielle Zusammenhänge vermuten, sind sie doch alle in der gleichen Größe (155×200 cm) gehalten, in derselben Technik gearbeitet und in einem ähnlichen Farbspektrum angelegt. Auch kompositorisch gibt es sich wiederholende Setzungen zu entdecken. So wird etwa die klassische weiße Grundierung bei allen als unterschiedlich große Fläche gesetzt, wie ein Fleck, auf dem sich dann fast alles Weitere gestisch abspielt. Meist nimmt diese Fläche jeweils nur etwa die Hälfte der Leinwand ein. Der Farbauftrag ist relativ dicht und eher von rechts nach links und von oben nach unten geführt, als würde man eben eine gesamte Fläche grundieren, es aber dann nicht tun. Die Ränder laufen weich aus, während weitere Flächen, eher lasierend aufgetragen, die Farbe der Leinwand in der jeweilig verwendeten Lasurqualität durchscheinen lassen. Sie wurden mit je verschiedenen Mischungen an Grundierungen hergestellt: Leim, Kreide, Gips, Gesso und Silikonharz, Acryl, Dispersion. Diese Flächen scheinen, betrachtet man die Bilder gleichzeitig, proportional hin und her zu springen, sodass sie auf den ansonsten rohen Leinwänden eine Art eigene Welt oder zumindest eine weitere Ebene kreieren, die sich der Begrenzung der Leinwand entzieht.

Die Zeichnungen, die auf den so bereiteten Flächen sitzen, wurden offensichtlich am Computer in Photoshop gezeichnet und später als Direktdrucke (Lackfarbe gesprüht) auf den Träger aufgebracht. In Anbetracht von früheren Setzungen und Medienwechseln in Hallers Malerei versteht man das als ein Befragen des Malprozesses selbst, bei dem sie möglicherweise das Vor-der-Leinwand-Stehen negiert oder ihm ausweicht. Die Werkangaben „Untitled, 2017, mixed media on canvas“ geben den einzigen Hinweis auf diese konzeptuelle Entscheidung. Dazu wird erst mal wenig angeboten auf den herkömmlichen Vermittlungsebenen; es gibt keinen Presstext, und selbst die Auskunft der Galeristen bleibt ziemlich vage. Natürlich erzeugen der Sprühlack-Print auf Leinwand und das Verwenden des spezifischen Photoshop-Farbspektrums einen gewissen Effekt. Aber naheliegende, die Malerei intern betreffende medienkritische Fragestellungen werden nicht expliziert, was eher auf ein wohlbedachtes Vermeiden eines solchen Anliegens hindeutet. Vielmehr scheint die Interpretation des Effekts nur als Finte mitzuschwingen. Und es bleibt den besonders Aufnahmefähigen und den mit Vorwissen Ausgestatteten überlassen, so die Interpretation selbst als mögliches Problem zu hinterfragen. Haller sucht wohl einfach nach Übertragungsformen des Zeichnerischen auf die Leinwand, die von den Atmosphären des unmittelbaren Auftrags befreit sind, und danach, ihre eigenen Regeln, in diesem Fall die spezifischen Farben und Strichvolumen, mit in das Zeichnen einzubringen. Zumal man sich vorstellen könnte, dass das Zeichnen am Computer, möglicherweise im Bett sitzend, etwas anderes einbringt, als würde man vor der Leinwand stehend malen. Haller erschafft auf diese Weise einen Bildraum, der das etwas Linkische und Traurige, dass das Zeichnen am Computer in sich trägt, mit auf die Leinwand bringt.

Die Zeichnungen zeigen, in vornehmlich grünen und braunen Tönen mit manchmal aufblitzendem hellem Rot, abstrakte Varianten von Büschen und Bäumen. Das Bild im ersten Raum der Galerie scheint für die Abfolge motivisch den Ton anzugeben, der sich anschließend in den folgenden Gemälden in Varianten wiedererkennen lässt.

Es zeigt eine Insel mit zwei kahlen Bäumen auf einer weißen Fläche. In den oberen Ästen weht ein feines Gespinnst von Fäden. Am Fuße der Insel ist mit welligen Linien Wasser angedeutet. Es ruft in seiner Verlorenheit all jene Filmbilder von gefundenen und ausgedachten Inseln und den mit ihnen einhergehenden Sehnsüchten und Unnahbarkeiten auf, und noch mehr: von Böcklins „Toteninsel“ bis hin zum im Morast versinkenden Artax – alles rauf und runter. Sehr einnehmend. Gleichzeitig scheint das Bild gar keinen Anlass zu geben, so ergriffen zu sein – die paar Photoshop-Striche ... Die drei Bilder im Hauptraum der Wiener Galerie scheinen bloße Varianten ein und derselben Zeichnung zu sein. Deren einzelne Teile, ein kleiner Busch (oder ein Lagerfeuer), eine Insel mit zwei Bäumen, ein größerer Busch und eine einstielige Pflanze, variieren in der Form, manchmal sind es Palmen statt Bäume, das Gebüsch ist hier weniger dicht als da – zudem treten diverse Scribbles auf wie kleine wütende Ausraster. Im Hintergrund „springt“ die weiße Fläche an verschiedene Stellen und hebt hier und da unterschiedliche Bereiche der Komposition hervor. Es scheint, als ob mehrere Varianten einer Situation durchlaufen werden und mit einer Erinnerung gespielt wird. Die einzelne Insel des ersten Bildes ist hier wieder mit in die Komposition eingebracht. Jedoch erlebt sie nun mehrere Verwüstungen, entweder sind die Äste noch kahler, oder die Palmen werden noch stärker verbogen.

Die Zeichnungen scheinen sich genau in der Mitte zwischen einer berührenden, vielleicht sogar erzählerischen Unmittelbarkeit und distanzierter artifizieller Übertragungsästhetik aufzuhalten. Im Zwischenstock ist das letzte Bild zu sehen. Es zeigt auf einer fast die ganze Leinwand ausfüllenden Grundierungsfläche eine völlig aufgelöste Zeichnung. Die Szenerie scheint nichts mehr mit den vorherigen zu tun zu haben und ist vielleicht auch eine ganz andere. Die zwei Bäume sind noch zu erkennen, ihnen ist aber der Sockel, die Insel, abhandengekommen und sie wurzeln nun im Weiß. Um die erkennbaren Elemente herum tanzen einzelne Striche in verschiedenen Stärken und ergeben eine offene Landschaft.

Waren ihre früheren Zeichnungen weitaus inverser und die Fragestellungen material-interner, nimmt Julia Haller mit diesen neuen Arbeiten mehr Kontakt mit den Betrachtern und Betrachterinnen auf. Man weiß aber nie ganz, ob man diesem Eindruck trauen kann. Vielleicht ist diese expressivere, erzählerische Variante noch schwieriger zu deuten, legt noch reichere Fahrten, da sie nicht mehr nur ausschließlich über konzeptuelle Setzungen kommuniziert, sondern die Psyche mit ins Spiel gebracht hat.

* Der ursprüngliche Titel dieser Ausstellungsbesprechung lautete: Text zur Kunst. Er wurde ohne Rücksprache mit der Autorin durch die Redaktion „Texte zur Kunst“ in Oberflächenrauschen umgewandelt. Die Autorin hätte, wäre sie davon in Kenntnis gesetzt worden, dem Titel niemals zugestimmt, da das Wort „Rauschen“ eines ihrer verhassten Worte ist. (Anmerkung der Autorin)

Lemurenheim

January–March 2018

Eschenbachgasse 9

Curator: Christian Meyer

Location Eschenbachgasse

Publication

Artists: Ei Arakawa, Kerstin Brätsch, KAYA, Katja Novitskova, Sigmar Polke, Franz West

(ill. p. 710)

Text

Christian Meyer

Sigmar Polke's *Tischrücken (Seance)*, Thomas Schütte's *Große Geister (Big Ghosts)*, or Christian Jankowski's *Wahrsagerei (Fortune-Telling)*—motifs of the irrational and scenes of the uncanny appear time and again. The exhibition project is brought to life by the ambivalent, the enigmatic, the dubious, the oscillation between “spirit” and “esprit.”



Publication Lemurenheim, 2018
© Archiv Franz West
© Estate Franz West

The exhibition takes its title, “Lemurenheim,” from a collaboration between Franz West (sculpture) and Rudolf Stingel (housing), organized in 2002 by Galerie Meyer Kainer in the forecourt of the Museum der Moderne in Salzburg. The sculptural head by Franz West stems from a series of bridgeheads created for a bridge in Vienna’s Stadtpark, which was not exhibited in the intended location, but instead at documenta IX. In Roman mythology, lemurs are spirits sprung from water; they are also West’s abstract answer to the formal demand of creating figurative sculptures.

Franz West shares with Sigmar Polke an enthusiastic mistrust, braced with irony, of all that is symbolic. Art was always a serious game for Polke, controlled coincidence and the conjuring of spirits: “It’s wonderful when something happens that you cannot explain with the normal coordinates,” Polke said, referring to spiritualistic sessions where he supposedly received instructions for his work from “higher beings.” His paintings, a jumble of color drops and gradients on luminous backgrounds, seem to almost paint themselves.

Ei Arakawa uses his light sculptures, in which music and spoken words play an important role, to evoke an unreal atmosphere. He groups coarsely pixilated LED paintings, based on images by other artists, within the space, choreographing the luminous and sonorous work into an audiovisual chorus of only partially controllable audiovisual interaction. By furnishing his work with performative potential, he creates a space of collective creativity.

KAYA was developed between Kerstin Brätsch and Debo Eilers not as a collaboration but as a brand. At issue is the construction of a transpersonal artistic entity. The body can no longer be perceived as a discrete unit of identity. They prosecute a degradation of anthropocentric Humanism in favor of a view of a world that defines the contradictions between nature/culture and humanely/non-humanely new in creating an idea of a non-hierarchical but equalized relation between the different species. The effect is based on the new convergence of once differentiated branches of technology as nanotechnology, biotechnology, information technology, and cognitive science. Kerstin Brätsch started in 2012, together with the glass painter Urs Rickenbacker, to transform her paintings into glass. In such a way she gave an element that is conceptually attached to the bodily expression a real material body that seems yet to renounce, in its transparency, proper physicalness.

Using machines, red rubber arrows, clay pots with pictures of Mars, and plastic fauna, Katja Novitskova conducts an archeology of the future. “Spirit, Opportunity, and Curiosity” is the title of an exhibition at Kraupa-Tuskany Zeidler. Building bridges between new technologies and behavioral science, her preferred territory is the fantastic, the uncanny, and the dismaying aspects of the imaginary.

Heimo Zobernig

March–May 2018
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 714)

Text
Christian Meyer

Heimo Zobernig structures the pictorial space of his work in layers of grid-like constructions. In light of this, one can recognize that as he sequentially develops his oeuvre across exhibition series, Zobernig continues to produce new, surprising work ensembles while always remaining true to his fundamental principles. With the picture plane now structured by the word “tHIS,” like a trellis on which the composition finds its support, one could simply count the new work among his text paintings. Yet an early Zobernig looks different from a later one, in which, over the course of time, the increasingly complex relationship between text and image has condensed to the point of their becoming indistinguishable. Zobernig seems to put everything back on the line in every moment of production. Contrary to an intellectual reading, according to which art requires a prior intention—with the result that one is led to expect a meaning and message from the work—it is clear that for Zobernig

every painterly act is constitutive, in the sense of being simultaneously both free and structured. It is structured by the habitus—it is a work by Zobernig, experts will recognize his very particular workmanship. That is the logic of practice, a freedom under structural constraint—under the constraint of habitus, of work already realized—a freedom that would not exist in this form for anyone else.

In Zobernig’s eye and hands, there is a complete set of practical schemata, schemata of perception and action, which lead him to raise practical problems and to find practical solutions to these practical problems, without necessarily taking an approach based on a concept. A practical schema produces references that are not citations, which is why one can say of Zobernig that he always does the same thing, and at the same time always does extremely different things. He appears to begin a painting the way one begins a book, without knowing what he will tell, only discovering it gradually, one step after the other, starting again from the beginning, making corrections, etc. Modernity brings with it a progression toward abstraction, toward the elimination of the subject, in the interest of accentuating formal qualities. Under the circumstances of the reduction to an aesthetic dimension, the ability to understand a work of art is depleted—quite clearly, however, with the intention of thereby liberating art. Zobernig tends to make casual, at times parodic use of outdated representational forms and content. This is a freedom that provokes a little aesthetic shock, yet it is a technical, practical shock. A break with style and subject. His purely technical, pictorial approach, which seeks to avoid any indication of the intimate and subjective, has an ethical component. An aesthetic-political view that tolerates no pictorial hierarchy, thus easily allowing the background to come to the fore.

Using the “cut and paste” method, it can be inserted into the pictorial space like a backdrop or tapestry. Zobernig uses sketches and adds these to the compositions on the basis of his competence and practical intelligence—they have a structural function. An intelligence of a different order, however, than thinking thought, knowing knowledge, theoretical theory.

In the “tHIS” series, Zobernig uses the background like a canonical and classical subject, referencing the painterly coherence of traditional sfumato painting—yet the paint is applied by palette knife, not by brush. Throughout the entire picture plane, the radiant, transparent atmosphere of the background merges with the trellis of characters and even seems to assume some of its texture and firmness while the contours of the lettering become absorbed. A play of light and color. As a modernist, Zobernig’s practice is a formal one that serves as its own reference point, yet is generated in conscious relation to other artists. To exist in an artistic field means to produce in relation to producer peers, for that is the lesson of structuralism: a sound exists only in relation to a range of possible sounds. Pierre Bourdieu¹ emphasizes the *fait social total*, by which he means that every social fact, including art, contains the entire system of relations that constitutes the society in question. It is upon this insight that members of the Painting 2.0² generation base their production, by explicitly including in their work the logic of the existence of an artistic field as a social field.

1 – Pierre Bourdieu, *Manet. Eine symbolische Ordnung (Manet. A Symbolic Revolution)*, Suhrkamp, 2015, p. 168 ff.
2 – *Painting 2.0: Malerei im Informationszeitalter (Expression in the Information Age)*, Museum Brandhorst, Munich / mumok, Vienna, Prestel, 2016



Invitation, 2018



Invitation, 2018

Lucie Stahl

The Simple Life

June–September 2018

Location Eschenbachgasse

(ill. p. 716)

Review

Carlos D. Kong, Flash Art, no. 32, September 2018

A hovering oil barrel rotates in the center of a rectangular steel frame. *Prayer Wheel (Total) (2018)*, a sculptural contraption standing in the entry room of Galerie Meyer Kainer, performs the deifying function of its title, baptizing viewers upon entry as if petroleum were its holy water. As the first work in Lucie Stahl's exhibition "The Simple Life," its initial encounter stages the theological power of the commodity's mastery over nature—a nature branded, packaged, and sold back to its unwitting disciples. In the photographs that follow, Stahl visualizes cultural myths of aspiration by deploying nostalgic Americana clichés. To produce these works, she placed objects on a flatbed scanner, blew up the unedited scans, and glazed their inkjet-print surface with epoxy resin. This digital photogram-like process highlights both the photographs' constructedness and the artificial fantasies they each evoke, disorienting relations of depth and scale. A cactus in *The Simple Life (2018)* towers over the sunrise-pink horizon, while sacks of "100% natural" flour and sugar press up against the frame, nearly spilling into the space of the viewer. In *The Longest Ride (2018)*, the backside of a wagon plunges into a dark abyss. Stahl's photographs continue the playful critique of *Prayer Wheel* by conjuring the notion of "manifest destiny," the nineteenth-century exceptionalist agenda that justified the spatial and economic expansion of America westward as a divine mission. The photographs' lustrous sheen reflects the viewer, capturing our complicit belief in fictions of freedom that surreptitiously operate on the basis of territorial control and commodification.

Amarillo Quality Beef 2015 (2018), a series of documentary photographs on the mezzanine level, shows images of fenced-in cows on the titular Texan cattle farm and the hazy blur of farm lights in the dark night. The shift of genre, from the constructed scans to documentary photographs, compounds the affective force of the American dream's dystopian underside: the effacement of life under the marketable slogan of "quality." Stahl's exhibition does not propose an alternative to the cultural narrative that it critiques. But it nonetheless maintains that the fantasy of the good life is, like the oil it runs on and worships—crude.

Curated by Melanie Ohnemus

September–October 2018

Location Eschenbachgasse

Artists: Mathis Altmann, Bonnie Camplin, Salvo, Lucie Stahl, Amelie von Wulffen

(ill. p. 718)

Review

Kristian Vistrup Madsen, Artforum International, January 2019

Arguing against reductive reason, the German-Jewish art historian, poet, and anti-fascist of the interwar period Carl Einstein wrote, "Every structuring is a complex function." Whether that structuring takes the form of a city or a group show, his statement (included in the press release to this exhibition) continues to ring true. Since 2009, as part of the curated by_vienna initiative, Viennese galleries have invited guest curators to mount exhibitions under a given theme—last year's was the somewhat unwieldy "Viennaline." In response, Melanie Ohnemus assembled an international five-artist lineup as eclectic as the Austrian capital itself.

In the text accompanying her display, Ohnemus cited Einstein as a riposte to congealing and streamlining identities, advocating instead for using such structures to enable internal difference, uncertainty, and open-endedness. The exhibition was designed as a sequence of pairs, most including an example from Bonnie Camplin's extraordinarily varied oeuvre. This was no slick bourgeois cotillion with smiling couples making their entrance two by two at the top of the stairs, but a collection of duos that was variously gory, uncanny, kitschy, and trashy. Vienna is Freud country, after all, and each work had its own dark subconscious: irreducible, but not for that reason hermetic.

The late Italian painter Salvo's escapist and unpeopled land- and cityscapes are like paintings afflicted with tuberculosis—moribund but seductive, in line with the nineteenth-century belief that the disease was a sort of aphrodisiac, rendering its victims more beautiful as they withered. *Paesaggio (Landscape) (1983)*, showed trees blushing in the feverish light of a setting sun, while another work, *Lampioni (Street Lamps) (1980)*, took us to an empty gray street fantastically bathed in colored light. The latter was paired with Camplin's *Marcus Brown (1988)*, two identical black-and-white photographs of a young person cradling a pineapple while smoking a cigarette. Despite the evident ridiculousness of its subject matter, and in tandem with Salvo's wistful swan song, there was a sad profundity to the very triviality of the images and their implicit intimacy. A sense of loss emerged in this pairing, but still, together the works conveyed something like the stuff of life.

There was a certain melancholy to Amelie von Wulffen's strange paintings as well, even if it was persistently undercut by the artist's predilection for cliché. Hers is a fairy-tale world of gloomy children and unhappy endings so farcical as to be almost silly—but only almost, and that almost is everything. The hazy woman in a graveyard in von Wulffen's *Untitled (2014)* kept company with Camplin's full-on silly gouache drawing of a caveman with a club and an Ikea-style chair, *Cerne Abbas Giant! (2018)*. But her Wednesday Addams eyes were evidently not drawn to the troglodyte's primordial erection. Rather, she seemed to gaze at Mathis Altmann's haunted-house sculptures on the floor nearby. Altmann's works here amounted to a show within the show, a dramatization of the penchant for fantasy, theatricality, and alternate realities that characterized most of the works on display. *The Bleeding Edge (2018)* was a wrecked dollhouse propped up on wooden sticks, complete with lightning-bolt wallpaper and red Christmas lights. It made for a cartoonish variant of what the glass box full of mundane mess titled *Retail, Restaurant, Gallery, Living (2018)* staged with dry realism: urban life's unglamorous clutter. Altmann's contributions were the only ones that were not presented alongside Camplin; they evoked a pair of freaky twins—two gnarly brains, opened up and placed on plinths.

Inside the various worlds Ohnemus set up for us, a different kind of time seemed to be at work: When was the time of von Wulffen's eerie domesticity, or Salvo's eternal sunset? The beauty of the show's tight, repetitive structure was that it created a non-linear, non-progressive temporality. Its pairings like waves hitting the shore—each one both the same and different—the exhibition did not move forward but simply went on, expanding temporally. This rhythmic simplicity allowed space for the complex functions named by Einstein to develop between the works: dark, jagged, and genuinely bizarre.



BONNIE CAMPLIN
The Pixelated Man, 2018
c-print, collage
91×70 cm

Boltenstern.Raum

Siggi Hofer
reduzierte Lösung
September–October 2018
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 720)

Text (Exzerpt)
Margareta Sandhofer

Die Vorgehensweise ist konsequent, das Ausgangsmaterial elementar, im Arbeitsprozess puristisch und modular eingesetzt. Seit Jahren verwendet Siggi Hofer ein kleines Türschild aus Metall, welches das Maß seiner Schriftbilder ist, es dient als Schablone, mit deren Hilfe er seine Buchstaben konstruiert. Deren Rundungen sind in derselben Methode mit einem beiläufig gefundenen Trinkgefäß gefertigt, in *reduzierte Lösung* ist es zufällig passenderweise eine Kaffeetasse von Austrian Airlines. Denn die elf Gemälde in Pastellölkreide auf Leinwand mit den Schriftzügen von SOLUTION oder TRUTH, und einmal EXERCISE, gruppieren sich um eine am Boden liegende Bretterfläche, auf der Siggi Hofer flügellose, farbig gefasste Modellflugzeuge positioniert hat, auf ihren Bäuchen liegend, in einer orthogonalen Dichte angeordnet. Die Bretter bilden ein niedriges, schräg in den Raum gestelltes Podest und sind offensichtlich auf der rückwärtigen Seite farbig bemalt, die Farbspuren an den Kanten beleben die karge Klarheit.

Garden Felsenvilla Baden

September 2018
Location Baden
Artists: Dan Graham, Gerwald Rockenschau, Franz West
(ill. p. 722)

Letter
Franz West to Robert Storr, 1999
Franz West schrieb, Hrsg. von Hans Ulrich Obrist und Ines Turian, Köln 2011, p. 149

*Lieber Rob Storr,
für meine ersten Außenskulpturen war ich – es ist (vielleicht) eine Schande – inspiriert von Henry Moore, besonders in Münster. Es gibt dort Arbeiten, wie Du vielleicht weißt, von Judd, Rückriem, Oldenburg und Moore (in der Nähe des Aasees). Der Moore ist, soweit ich mich erinnere, eine polierte Bronze, die entsprechend schimmert und eine mehr oder weniger amorphe Form hat. Es scheint so, daß ich eine andere Richtung bevorzuge. Einige Zeit später – ich erinnere mich nicht mehr wo – sah ich ein Schwarzweißfoto von Moores Atelier, wo diese Form als Abguss in Ton lag, und das gefiel mir sehr gut. Gebeten, eine Außenskulptur herzustellen, arbeitete ich an diesem Eindruck, vermischt mit meinen Reliefs aus den Siebzigern, die ich gerne als Außenformen realisiert hätte, aber dreidimensional. Ich dachte, das wäre eine zynische, grobe Mißachtung der fehlerlosen Schönheit der Natur – auch de Sade als „Naturfreund“ wäre aufsässig – die Natur schluckt diesen Gegensatz, was bleibt ist Dekoration. Die Rache der Natur (im Sinne Freuds) gegen die unerwartet freundliche Aufnahme der Skulptur durch die Natur. Man kann das im Antwerpener Katalog sehen. Dagegen protestiere ich mit meinen Novitäten.*

Zusammenfassung: Meine ersten paar Außenskulpturen (Feile, Warum ist etwas und nicht Nichts, Autostat...) sollten die Natur beleidigen, aber die Natur wandelt sie in Liebliches, wendet sich dagegen.

Mit freundlichen Grüßen,
Franz West

Anne Speier

Accrochage
October–November 2018
Location Eschenbachgasse
Publication
(ill. p. 726)

Press Release

Die Ausstellung versammelt Arbeiten, die im Zusammenhang mit den Ausstellungen von Anne Speier für die Wiener Secession 2017 und dem Kunstpreis Böttcherstraße in Bremen 2018 entstanden sind.

Inka Meißner im Katalog der Secession: „Die Arbeiten von Anne Speier dokumentieren häufig, wie sich Objekte und Figuren dehnen und verformen, um einerseits die Grenzen der ihnen zugeschriebenen Bedeutung, ihre Möglichkeiten und Beziehungen zueinander zu verstehen und andererseits über sie hinauszugelangen. Genauso dehnt die Künstlerin aber auch die Medien selbst, mit denen sie arbeitet. Ästhetik ist dabei ein Mittel, bestimmte Erwartungen auszuhebeln, Absurdität und Andersartigkeit sind ein anderes.“

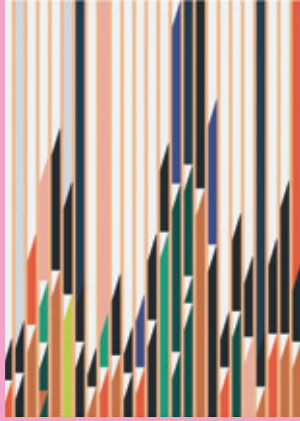
Luisa Ziaja für die Publikation des Kunstpreises Böttcherstraße: „Ähnlich wie die Mischwesen, die Anne Speiers Bild- und Ausstellungsräume bevölkern und sich dabei meist recht unbotmäßig aufzuführen pflegen, ist ihr Werk im besten Sinne hybrid und stets am Sprung: Es bewegt sich in Schleifen vom Analogen ins Digitale und wieder zurück und zeugt von der großen Lust der Künstlerin am hemmungslosen Kombinieren von Motiven und Medien, Materialien, Genres und Stilen, Inhalten und Kontexten. Dieses unwahrscheinliche Aufeinandertreffen der eingesetzten Mittel und Bildelemente produziert fortwährend Brüche und Widersprüche und folgt damit dem Prinzip der Collage, das Speier medial und räumlich in großformatige Gemälde und Plastiken ausdehnt und erweitert. Dabei bringt sie Sozialtechniken, die für unsere gesellschaftliche Wirklichkeit konstitutiv sind, und Bildtechniken, die für ihre Arbeiten konstitutiv sind, in ein dynamisches Austauschverhältnis. (...)“

Nach einem wild an einem Tau von der Decke hängenden Orang-Utan mit roter Mähne und expressiver Gestik (*Funky Monkey, What Are You Afraid Of*, 2017) hält sich auch der neueste Zuwachs im Park der Mischwesen der Künstlerin nicht an die Etikette: Gierig taucht der Roboterhund (...) seinen Kopf in den Boden, der ihn gleichsam zu verschlingen droht oder andersherum: den er voller Ignoranz für physische Raumgrenzen zu durchstoßen versucht. Bedrohlich verweist das technoid-Kreatürliche auf das Unbewusste des Raums und die in ihn eingeschriebenen Hierarchien und Machtverhältnisse und deutet eine Krise dieser sozialen Ordnung an. (...) Die aktuellsten Gemälde schließen hier an: Verbindendes Element ist ein perspektivisch verzerrter Raum im Bildraum, der ein Innen und Außen markiert. Den Moment des sozialen Ein- bzw. Ausschlusses hält etwa *Teacher – Raum von innen betrachtet* (2018) anhand von drei Figuren fest, die durch ihre Position, ihre Gestik und insbesondere durch den Grad ihrer Dreidimensionalität als mit Macht bzw. Ohnmacht ausgestattet, identifizierbar sind. Während hier die Machtverhältnisse also eindeutig sind, zeugt *Offnbch Pst – Raum als Information* (2018) von einem Gerangel mit offenem Ausgang: In postfaktischen Zeiten ist die Institution der Tageszeitung unter Beschuss, meint Gegeninformation nicht mehr einen emanzipatorischen Kampf um die Demokratisierung der Deutungshoheit, sondern das genaue Gegenteil: die kämpferisch-greifende Faust der 1920er-Jahre wurde reaktionär kooptiert, die Rückeroberung steht in den Sternen. Und diese wurden für die Bewertung von Dienstleistungen auf sozialen Plattformen bereits längststens vom Firmament geholt.“

1 – Vgl. Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge/Mass., Lenden 2000, und Eric L. Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago 2006



Untitled (Cheese), 2017
oil, inkjet print, watercolor on canvas
120×130 cm



Invitation, 2018

Sarah Morris

Your Words Become Mine
November–December 2018
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 728)

Sarah Morris shows seven paintings from the series *Sound Graph* and a sound installation based on the phonetic recording of a talk with German filmmaker and philosopher Alexander Kluge.

Interview (excerpt)

Hans Ulrich Obrist in conversation with Sarah Morris on the occasion of the exhibition *Odysseus Factor* at the UCCA in Beijing, 2018

Hans Ulrich Obrist: [T]he most recent film [Your Words Become Mine, 2018] brings us... to Herzog & de Meuron, and the Alexander Kluge story, which was initially meant to be Werner Herzog. Can you first tell us about the epiphany and then the genesis?

Sarah Morris: The epiphany is that he [Alexander Kluge] is like a sprite. He has this sort of sprite-like quality that is very intriguing and very magical.

*We're talking about this German public intellectual who's in the film. His name is Alexander Kluge: he's a lawyer, he's a poet, he's an artist, he's a filmmaker, he's a sprite, he's just a lovely character. I wrote a script that we cobbled together—Tala helped me—we made a script based off of a book that actually another assistant of mine had given me that I always loved, called *Finite and Infinite Games* by a guy named James [P.] Carse, which is about game theory and human behavior, which I'm obviously really interested in. So we wrote the script, cobbled it together, and I asked him to read it. He said, "Well I'm not an actor." That's the one thing he is not: an actor. And I said, "Well I don't want you to act anything. I want you to read this script to me, I'll be there." I'm telling him this in a New York taxi; I've never met him before except for when you introduced me.*

We get there and I say, "And of course you can go off-piste, you can talk back to the script, you can ask me questions."

*Basically it's in three categories: it's the script, it's the questions, and it's the dialogue. You can't tell the difference between the three. That's really interesting and I love that about that film, and also that experience of having a dialogue with somebody from the past. He was also Adorno's and Horkheimer's lawyer at the Frankfurt School, he did reparations for the Frankfurt School, he worked for Fritz Lang... This guy is sort of the *Forrest Gump* of Germany, and basically of the 20th century; he's just a fantastic character.*

So I thank you very much for introducing me to him because you always introduce me to a lot of people—sometimes it works, sometimes it doesn't—but that one was really a direct...

Hans Ulrich Obrist: It clearly worked...

*Sarah Morris: Yes and also I had breakfast with you in New York and we were talking, and I was like, "I was in a dialogue with Werner Herzog" because I had to have a German voice because I was filming it in the new *Elbphilharmonie* in Hamburg, which was like an 800-million euro project by then.*

*It's a bit like a wasp's nest or a void; Hamburg doesn't really have a *Philharmonic* of note yet. It's like a future wish or an anticipated moment and I wanted to make a performance in that space, a fictional performance, or let's say not a performance, like a warning, a poem for the future, and that's why I ended up with Kluge as opposed to Herzog. Herzog would have been too calming...*

*Hans Ulrich Obrist: I wanted to bring it back to painting because...you mentioned *Society Is Abstract, Culture Is Concrete*, the amazing new work of...*

Sarah Morris: "Sound Graph"

Hans Ulrich Obrist: Yes, the richness of "Sound Graph," and there is also a big painting, which is another "Sound Graph," and these are connected to this Kluge moment.

Can you tell us about the invention of these new paintings? It's the first time I've seen them...

Sarah Morris: ..."Sound Graphs." Well I was thinking so much about this:

*I really do think art is actually a conversation, it is a dialogue, it's constantly moving; that's why we're in it. It is about images but it's also about a conversation, it's about speech ... actually a flow; it's not just you, it's not just me, it's somewhere in between. Kluge says this really beautifully in the *Finite and Infinite Games* film.*

I'm also aware that we're being recorded all the time. Literally right now, in this room, the speech memo, the voice recognition patterning, N.S.A., the Snowden thing, I just started to think about making industrial poems using speech, but using them as compositions for the paintings. So I started looking at different program software to use for my own speech and also for Kluge's speech.

Hans Ulrich Obrist: It's interesting also because it's very much aligned with your entire work, this idea of industrial poems, because you said from the very get-go—I think it was in our first conversation—you told me that you wanted to erase the hand.

We spoke a lot about this with our friend Philippe Parreno ... Of course he is interested in automation, he's interested in the automatic processes and this idea that you set up systems, which then evolve and indexes...

Can you maybe talk a little bit about that, because it seems to be part of the umbilical cord that binds together the entire practice?

Sarah Morris: It is and it's a difficult one to articulate, but I think it's basically all around us. This automated network of decision-makings, recordings, movements, patterns, whether it's voice recognition—

I mean look how many devices we have on the table—but this is the future, this is how aesthetics are actually being shaped and I just think that it is the most subjective thing.

I think if you divide art history into the subjective and the objective, I am more interested in this seeming objectivity, but of course, when I look at the work, obviously I don't feel like it's been done before, so it's obviously an expression, somehow, of me. But I definitely feel like this idea of setting up a system and letting it run, like a rhizome, like a structure that you begin, that reproduces itself, like you're not even in control anymore. I like this...the fun part of making art is actually the loss of control.

gelatin

Beyond Hard
January–March 2019
Location Eschenbachgasse
Publication
(ill. p. 730)

Text
Christian Meyer

Partition

Penetrations, interstices, and holes have always been important themes for the artist group *gelatin* (Wolfgang Gantner, Ali Janka, Florian Reither, Tobias Urban). In 2007, as part of a festival in Coney Island, New York, they spent day after day digging their way down into the sandy beach, only to backfill the resulting cavity at the end of every day. In 2013, *gelatin* continued this rigorous artistic exploration in the exhibition *Loch* at Belvedere's 21er Haus in Vienna. Within the glass exhibition hall stood an enormous Styrofoam cube measuring eight by eight by eight meters. *gelatin* and assistants spent five days working over the monumental material. They dug holes with homemade hot-wire loops, shovels, and hands. The resulting cavities were used as molds; various stands and pedestals were inserted into the still-wet plaster, and the resulting sculptures were pulled out like giant lollipops.

For the exhibition *Beyond Hard* at Galerie Meyer Kainer *gelatin* created a group of sculptural "portraits," carving negative back-of-the-head forms into two blocks of Styrofoam. After putting them together, they applied a casting process with plaster. The resulting bust derives its formal tension from the feel of the casting material, depicts a "mirrored," faceless double head, submerged in a surface that appears to



Untitled (detail), 2019
synthetic plaster, styrofoam
225×70×100 cm