



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.

Invitation, 2011

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. (...)

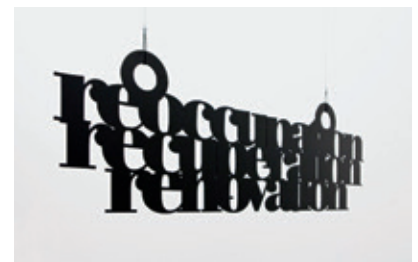
Kritzeln-Aquarelle illustrieren, wie man mit selbstgebastelter Holzboje, Nylonschnur und Speckköder eine Fischfalle bastelt. Die leider nicht funktioniert. Eine Bastelanleitung für einen leidlich tauglichen Katamaran gibt es auch, für die Flucht von der Insel allerdings ist er ungeeignet. Übrigens kann 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

Bild versucht anhand dreier signifikanter Positionen – Liam Gillick, Siggi Hofer und Stefan Sandner – ein Update der künstlerischen Möglichkeiten, die in einer Verbindung von bildender Kunst und Sprache begründet liegen. Die Text-Bilder Cy Twomblys eröffneten richtungsweisende Wege aus dem Dilemma einer potenziell strukturellen Bedeutungsarmut des gegenstandslosen Bildes. Die entscheidende Innovation von Twomblys piktorialen Nominalismus lag darin, dass er sich weder in formalen Experimenten noch in den Kategorien der Analogie (mimesis, representation, likeness) erschöpfte, sondern dass er sich im Feld des „Performativen“ bewegt. I mark you, I name you, I call you 'painting'.

Boltenstern.Raum

Verena Dengler

Führt ja wieder die 40-Stunden-Woche ein! 35 Stunden Schlaf sind einfach zu wenig!

January–February 2012

Location Eschenbachgasse

(ill. p. 592)

Review

Patricia Grzonka, Texte zur Kunst, Nr. 86, Juni 2012

Arbeitslose werden Künstler

Recht säuberlich und akkurat präsentieren sich Verena Denglers Arbeiten bei ihrer zweiten Einzelausstellung in der Wiener Galerie Meyer Kainer: als Zusammenstellung präzise platzierter Assemblagen unterschiedlichster Materialien und Werkformen, teils auf eine durchgehende Konsole rechts in den Raum gestellt, teils direkt auf dem Boden stehend. Allem voran fällt der großzügige und gleichzeitig kontrollierte Einsatz von allen möglichen Drucksorten, Stoffen, Applikationen und Verarbeitungstechniken auf. Denglers fragil wirkende Raumobjekte sind in einem Akt des freundlich-feindlichen „Dazugesellens“ collagenartig aus teils vorgefundenen, teils selbst bearbeiteten Stücken komponiert: nicht als homogene Gebilde, sondern lose aneinandergelehnt, umwickelt, behängt.

Verabschiedet hat sich hier offensichtlich ein einheitlicher Werkbegriff, fast melancholisch wird befragt und zitiert, von der Retro-Soul-Sängerin Amy Winehouse bis zum blumigen Laura Ashley-Landhauschic, von SPÖ-Parteiprüchen bis zu den legendären, surreal-antikommerziell gestalteten künstlerischen TV-Werbespots für die österreichische Schuhmarke Humanic aus den 1970er Jahren, von gehäkelten Disteln (der schottischen Nationalpflanze) bis zu Stickereivorlagen für Art-deco-Bezüge. Die hybriden Versatzstücke entstammen einem Zitatencolage aus populär-popularem Massengeschmack mit Wiener Lokalkolorit, internationalen Avantgardedikaten, aber auch autobiografischen Reminiszenzen. Ausgediente Musterstoffe und Dekors werden selbst wieder zu aktiven Bildträgern, verweisen auf Aneignungspraktiken und führen die etablierte Kunst- und Kulturgeschichte als einen kuriosen Selbstbedienungsladen vor. Authentizität wird zum Persönlichkeitsfaktor. Verarbeitungstechniken, in denen Textilien in allen möglichen Varianten – Stoffe, Gehäkeltes, Stickerei – Verwendung finden, werden dabei in Relation zu traditionellen Praktiken der bildenden Kunst wie Malerei und Bildhauerei gesetzt. Über sie wird ein Diskurs zur Mode, zur „Low Art“, zum Design aufgespannt.

Ein auf dem Flohmarkt gefundener Papierkorb in einer rührenden Basteltechnik aus den 1970er Jahren, bei der Kartonpäckchen verschiedener Zigarettensorten zu Behältern verflochten wurden, steht beispielsweise im Zentrum der Objektcollage „Johnny / Hobby Cigarette Bucket“ (2011). Weitere Komponenten sind eine Laura-Ashley-Tapete mit einem Siebdruck, die über eine Konsole auf den Boden fällt, eine Pressspanplatte und ein bemaltes Stuckelement.

2011 beteiligte sich Verena Dengler an einer von der schottischen Künstlerin Lucy McKenzie kuratierten Gruppenausstellung in der Kunsthalle Zürich, die damals vorübergehend im historischen Museum Bäregasse untergebracht war („Town–Gown Conflict“). Dengler zeigte hier unter anderem eine zweiteilige „Skulptur“: zwei

unterschiedlich hohe Sockelelemente, auf zwei weiblich konnotierte Styroporköpfe mit Strickturbanen, an die Sockel angelehnt zwei Stickbilder mit abstraktem Kringelgeflecht, die auf je einer billigen Stuckkonsole stehen („Germany vs. Austria/German – Austrian Lovers“, 2010) – eine Arbeit, die bei Meyer Kainer frei im Raum stand. Das „vs.“ im Titel deutet auf den Fight, der zwischen diesen merkwürdigen Figuren wohl stattgefunden hat; die Gesichter sind verunstaltet, alles zeugt von einem destruktiven Verhältnis zwischen eigentlich gleichen Partnern (Frauen?). Verena Dengler lässt hier offen, ob die nationalen Zuschreibungen als Allegorisierungen weiblicher Stereotype zu lesen sind (etwa als Miss Austria oder Miss Germany) oder ob sie ganz allgemein ein Konkurrenzverhältnis abbilden sollen. Während beide Figuren dieselbe Sockelhöhe aufweisen, unterscheiden sich die Arrangements subtil voneinander und heben sich in ihren objektiven Qualitäten wieder auf: So verfügt die eine über einen etwas beleibteren „Körper“ in Form eines Stickbildes, die andere jedoch über einen breiteren Stucksockel. Insgesamt scheint das Ensemble darauf zu verweisen, dass Konkurrenz viel häufiger eine Frage des Geschmacks als eine der notwendigen Differenz ist.

Neben diesen skulpturenartigen Objekten waren aber in Wien auch neuere Wandarbeiten zu sehen, einige davon „freie“ Malereien oder Aquarelle („Nicht Autonomie, sondern Bastel-Biographie“, 2011/2012, oder „Das lebende Antidepressivum“, 2011/2012). Verena Denglers Nachfragen nach der Verquickung von Kunstgeschichte im Alltagsdesign – beispielsweise im Informel à la Wols auf einem Sofabezug, der bei Dengler seinerseits wieder in einem Stickbild erscheint – begründet sich nicht zuletzt in einem Interesse für die Transferwege der Hochkultur zum Massengeschmack. Dengler begann ihren Weg als Künstlerin mit einer Ausbildung in Druckgrafik und studierte danach Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien. In diesem spannungsgeladenen Kontext (massentaugliches Medium vs. Elitestudium) lassen sich sowohl eine alte Ansteckplakette der Wiener SPÖ mit Denglers eigenem Mädchenkonterfei als auch eine transformierte Schwarz-Weiß-Radierung („Arbeitslose werden Künstler“, 2003, nach einem Zeitungsartikel über die Wiener Malerin und Volksbildnerin Gerda Matejka-Felden) verstehen. Die alten Handwerkspraktiken wie Sticken, Stricken oder Häkeln wiederum repräsentieren u. a. spezifisch weibliche Kulturtechniken, deren kritischer Impetus von Künstlerinnen wie Rosemarie Trockel und vielen anderen strategisch genutzt wurde, in letzter Zeit aber auch von ehemaligen Malerinnen wie McKenzie als Hinwendung zum postindustriellen „Es gibt sie noch, die guten Dinge“ neu „erfunden“ wurden.

Neben solchen genderorientierten Aspekten zeigt sich jedoch durch die expliziten Werktitel bezüglich künstlerischer Autonomie, Bastelbiografie oder Antidepressivum vor allem auch eine wiederkehrende Beschäftigung mit der Frage, was künstlerische Arbeit denn unter den Bedingungen von „Contemporary Art“ bedeuten könnte – und wie es sich mit deren existenzieller Dimension etwa im Vergleich zum „klassischen“ fordistischen Arbeitertum verhält.

In den zu Wandbildern verarbeiteten Stramin-Stickereivorlagen, eine davon betitelt „Art Deco-Wiener Festwochen-20er Haus-Arena Wien“ (2011), steckt dem entsprechend auch vieles drin: marginalisierte Künstlerinnenbiografien, wie diejenigen von Sophie Täuber-Arp oder Sonia Delaunay, an die das 1920er-Jahre-Textildesign erinnert, aber auch ein ehrliches Interesse am handwerklichen Gestus, dem man die eigene Kreativität getrost übereignen kann – als tiefes Misstrauen gegenüber jeglichen künstlerischen Essenzialisierungstendenzen.

Und ganz ähnlich wie zu Beginn des Jahrhunderts traditionalistische Innungen wie die Wiener Werkstätte oder die Arts-and-Crafts-Bewegung eines William Morris sich mit sozialreformerischen Ideen paarten, lassen sich auch bei Verena Denglers anarcho-witziger Mixtur immer wieder politische Botschaften herauslesen: schöne Empörungen auf Occupy Art. Aber was geschieht, wenn Arbeitslose tatsächlich Künstler werden – und was wäre eigentlich ein „arbeitsloser“ Künstler?

Annette Kelm / Michaela Meise

March–May 2012
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 594)

Review
Anne Katrin Feßler, Der Standard, 15.3.2012

Wenn Erbsen lächeln und Eisenspäne tanzen

Ein gut gelaunter künstlerischer Dialog zwischen Michaela Meise und Annette Kelm: Es geht nicht nur um Humor, sondern sehr stark um das Wesen des Bildes und die Bewegung in der Skulptur.

Erbse heißt die Arbeit. Und tatsächlich: In dem hölzernen Halbrund, das Ähnlichkeit mit einer Schote aufweist, sitzen ein paar runde „Gemüse“. Sogar eine Kichererbse ist unter den vier farbigen Scheiben mit den aufgemalten Gesichtern. Die anderen drei sind nicht so gut drauf. Macht nichts. Michaela Meises Arbeiten verbreiten trotzdem gute Laune. Von ihrer violetten Traube könnte man drei Früchtchen pflücken ...

Die Objekte der 35-jährigen Künstlerin sind verspielt, aber gleichzeitig unaufgeregt und nüchtern. Ihr Interesse für den Minimalismus übersetzt sie in etwas Alltägliches. Knallige Farben, Gebrauchsspuren und einfache Materialien – die Hölzer sind etwa mit Schuhwachs behandelt – holen die Arbeiten in die „Dingwelt“. Anja Casser (Badischer Kunstverein) brachte das mit Heidegger in Verbindung. Der zählte die Kunstwerke zu den „Dingen“. Meise macht das ebenso.

Einige ihrer Variationen zum „Lachen in der Skulptur“ wirken wie zahnlose Grinser. Die auf ihrer schaukelnden Basis stehenden Objekte weisen aber weit über ihre Nettigkeit hinaus. Sie verknüpfen sich mit dem Interesse der Künstlerin für Balance, für das Veränderliche, das Performative, für das Körperliche im Ding. Das fügt sich zu früheren Objekten, die Meise als eine Art Sockel oder Präsentationsrahmen für Fotos von Tänzern (etwa Vaslav Nijinsky) und bewegenden Körpern erdachte. Darunter ist auch ein Valie Export-cube (2002), eine Referenz auf deren Körperkonfigurationen – Körperanpassungen an urbane architektonische Formen. Aber auch Meise selbst brachte in Performances ihren Körper ins Verhältnis zu gebauten Strukturen, etwa in Den Markusplatz tanzen.

Dieses gedankliche In-Bewegung-Setzen der Materie verknüpft sich mit den Fotos von Annette Kelm, die stets den Status des Bildes, seine Darstellungskraft untersucht. Wahlberlinerin Meise und die fast gleichaltrige Berlinerin Kelm setzen nun in der Galerie Meyer Kainer einen freundschaftlichen wie künstlerischen Dialog fort, in den sie bereits 2011 im Bonner Kunstverein Einblicke gewährten.

In Wien zeigt Kelm nun Fotos von Eisenspänen, die ein unsichtbarer Magnet in Form bringt. Nur zwischen dem Betätigen des Kameraauslösers führen die balancierenden Metallfäden ihre geheimnisvollen Tänze auf. Kunst, die lebt.

Boltenstern.Raum

Ulla Rossek
Kleinfamilie
March–May 2012
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 596)

Text
Kathrin Jentjens

Eine Kleinfamilie ist – wie das Wort nahelegt – durch eine geringe Anzahl an Familienmitgliedern gekennzeichnet und besteht meist aus zwei Generationen, einem Elternpaar mit ein bis zwei Kindern. Sie ist ein gesellschaftliches Phänomen, das bekannt-

lich eng mit der Industrialisierung und dem aufkommenden Bürgertum in Europa verbunden ist und seither immer noch als die Sozialisierungsinanz und gesellschaftliche Norm gilt. Daher benutzt man auch gerne den Begriff der Kernfamilie, im Englischen „nuclear family“, um sie nicht nur historisch von der Großfamilie abzugrenzen, sondern auch, um sie als hartes, substanzielles und körperliches Zentrum der Gesellschaft zu beschreiben. Dass die kleinste Zelle des Staates nicht nur geschützt, sondern auch hohl ist, wie der französische Begriff „famille-cellule“ (cellule = Zelle, Hohlform) nahelegt, gleicht einer indirekten Pointe. Die Spezies Kleinfamilie scheint bereits ausgiebig theoretisch analysiert und in ihrer traditionellen Form vielleicht überholt zu sein, in unserer alltäglichen Realität hält sie sich jedoch in zahlreichen Facetten.

Techniken der Normierung in Industrie und Gesellschaft hat Ulla Rossek (* 1978) in Collagen und Plastiken schon mehrfach zum Thema gemacht. Während ihre Arbeiten grundsätzlich durch extrem verlangsamte Arbeitsprozesse gekennzeichnet sind, ist ihr Produktionsvolumen für die Ausstellung in Wien – entsprechend des großen Vorkommens von Kleinfamilien – extrem angewachsen. In den letzten Monaten hat Rossek zahlreiche Serien verschiedener Arbeiten aus gebranntem Ton gefertigt und in ihnen inhaltliche Recherchen mit formalen Analogien verknüpft. Aus der großen Masse einzelner Tonteile hat Rossek systematisch Gruppen, sogenannte Kleinfamilien, gebildet, wobei sie in Wien dreißig davon zeigt. Analog zur Standardgröße einer Kleinfamilie sind Ensembles entstanden, die jeweils aus drei bis vier kniehohen Elementen bestehen und die lose zu raumgreifenden, vertikalen Objekten aufgebaut oder, bildlich gesprochen, in eine spannungsreiche Stellung zu einander gebracht sind. Die einzelnen Röhren belasten und stützen sich gegenseitig und erhalten durch ihre elastische, durchlässige Stoffhülle temporär Stabilität und Balance. An einigen Stellen hat Rossek die Stoffe mit ein wenig Ton eingefärbt, dort scheinen sie etwas dunkler und damit durchsichtiger und lenken den Blick ins Innere. Man kann sich leicht vorstellen, dass eine Kleinfamilie zusammenklappt, sobald ein Element die vorgegebene Position verlässt – wie beim Mikado hat der verloren, der sich als Erster bewegt oder wie bei einem dreibeinigen Stuhl trägt er nur solange wie keiner der drei Beine einknickt.

Ei Arakawa / Nikolas Gambaroff

Bodycard Testimonials
May–June 2012
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 598)

Press Release

The exhibition “Bodycard Testimonials” by Ei Arakawa and Nikolas Gambaroff circles around a card game consisting of 325 two-alphabet monograms. In their collaboration, which started in 2008, Arakawa and Gambaroff have been working periodically on different instantiations of the *Two-Alphabet Monograms*. Set up as a dysfunctional written and spoken language in 2009, the project stays in constant flux and has found different formal and material existences in performances, sounds, installations, objects, architecture, and speech lessons.

One will pat the 25 randomly drawn cards on four different parts of one's body: Head, Heart, Gut, and Below. The result is your Two-Alphabet Monogram self-portrait, that is, Bodycard Testimonial. With this testimonial being voiced out in different abstract modes, one can consult the cards of and on your past, present and future: any questions and concerns. Two-Alphabet Monograms are tools to ST IR UP AN IN TE RS UB JE CT IV EP OE TR YO CE AN.

At Galerie Meyer Kainer, *Two-Alphabet Monograms* are arranged like dwellings of poets, or quasi MVRDV buildings. Surrounding those sets of buildings are inflatable



Installation view
MICHAELA MEISE
Erbse, 2011
38×74×4 cm



Invitation, 2012

men, us the viewers, the men with holes (i.e., on Gut), and bodycard men interrogating our hearts. A different version, the *Two-Alphabet Monograms* flags, is currently exhibited at “Ecstatic Alphabets/Heaps of Language” at the Museum of Modern Art, New York. Although Arakawa always works in performance, and Gambaroff, on the other hand, works mainly within painting, both share a common interest in the interrogation of language, its social, psychological, and formal structures.

How to do the Bodycard Reading: Play with two people. One as the reader, the other one as the one to be read.

Person 1 (the one to be read) picks up 25 cards.

Person 1 places each of them on different spots on the board after using them to touch the corresponding part of his/her body: Head, Heart, Gut, Below.

Person 1 places the last card (25th card), the Emphasizing Bodycard, on any outer line that he/she feels like. (Head, Heart, Gut, Below, Pre-Past, Post-Past, Pre-Present, Post-Present, Pre-Future, Post-Future).

Let the last card touch all bodyparts.

Energy Levels: 1 Skyblue, 2 White, 3 Purple, 4 Brown, 5 Black, 6 Red White Stripes, 7 Red

The Sum of the line highlighted by the Emphasizing Bodycard ranges from 7 points to 49 point. 25 points are generally considered the most balanced score.

Read out loud, either horizontally (Head, Heart, Gut, Below) or vertically (Pre-Past, Post-Past, Pre-Present, Post-Present, Pre-Future, Post-Future), the line of cards that the Emphasizing Bodycard highlights.

Person 1 can now ask the reader any 1 question of his/her concern.

Reading Tips:

Head/Mind, Heart/Feeling, Gut/Intuition, Below/Desire

Positive Letter/Lack, Negative Letter/Excess

Right way up/Internal, Upside Down/External

Yearly Bodycard Testimonial (Red Bodycard). See the Poster.

Similarity of the monograms on the field.

Symmetry/Asymmetry of the monograms.

Echoing of the shape.

Symmetry of distribution of Bodycards.

Boltenstern.Raum

Will Benedict & Julie Verhoeven

Bread & Butt

May–June 2012

Location Eschenbachgasse

(ill. p. 600)

Press Release

Meyer Kainer presents the first in a series of collaborations by artist/curator Will Benedict and artist/designer Julie Verhoeven, who launched her fashion label, Gibo, in 2002 and has collaborated internationally with Louis Vuitton, Versace, H&M, and Mulberry, as well as musicians Graham Coxon, Primal Scream, and Fischerspooner. Replicating the bones of a restaurant, Benedict and Verhoeven have elaborated upon Benedict’s “Bonjour Tourist” series with illustrative additions by Julie Verhoeven renaming the series “Hello Tourist” due to Verhoeven’s unrepentant Englishness.

Gedi Sibony

As Told By Eons

June–September 2012

Location Eschenbachgasse

(ill. p. 602)

Text (excerpt)

Gedi Sibony

Vienna Writing

The procession of objects through the natural process of use in daily procedure finds its highest rewards in those spatial freeing-up moments that keep growing in the future. This is also called the preparation of tools and resources. Appropriate points in space will be left with these precisely crafted objects to later fulfill unconscious arm reaching. The arm reach and the placement establish each other in unison. This is in the surface of efficient energy expenditure, during which the scatterly thoughts can emerge and recede without consequence.

This is starting as far back as possible.

Our own task is to go from the world of people and interactions to a frozen fictional world.

Through doors and hallways and spirals: this is a forgetting process.

These objects, slightly skewed but not off-balance, generated the expanse: the teetering compact, flattened and filled-in world as the stage.

The energy comes from beyond the horizon and into humankind.

And there is the one to whom meanwhile is occurring around her.

The depiction of the localized revelation of the universe—it is the confirmation of the mystery of life. This seeks the encapsulation of this.

In the epiphany, vistas reveal internally.

Artists choose to remain embedded in the act of depiction and very close to the thing and simultaneously embedded in the escape from it. To articulate it the artist stays localized to refine the method of articulation, synthesizing the escape fantasy.

This is called simulating the “presence of” in physical form.



Invitation, 2012

Curated by Will Benedict

September–October 2012

Location Eschenbachgasse

Artists: Anita Leisz / Nora Schultz

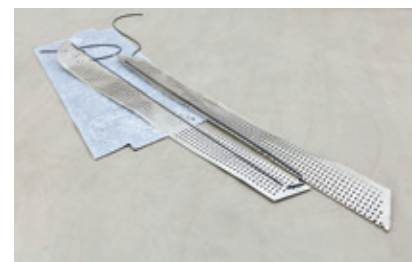
(ill. p. 604)

Review

Anne Katrin Feßler, Der Standard, 28.6.2012

Halbfertig und doch formvollendet

Auf den ersten Blick wirkt die Zusammenstellung der Arbeiten von Nora Schultz und Anita Leisz in der Galerie Meyer Kainer sehr homogen. Beide Künstlerinnen verzichten weitgehend auf Farben, scheuen nicht vor der Besetzung des Raumes zurück. Schultz füllt den Hauptraum mit einer Installation, die an ein Welldach erinnert; Leisz hat ihre nicht weniger präsenten Objekte ebenfalls in Stellung gebracht. In der Auseinandersetzung mit bildhauerischen Verfahren divergieren ihre Ansätze jedoch nicht erst bei der Frage, wann eine Skulptur vollständig ist. Im Eingangsbereich macht eine Arbeit von Schultz einen wesentlichen Unterschied deutlich. Zu sehen



NORA SCHULTZ
Untitled, 2012
foam mat, stainless steel, rubber, seal, paint
16×300×110 cm

ist dort ein zerschlissenes Stück Aluminiumplatte, das die Besucher begrüßt: „Bits of Probabilities Turn Into Realities – Hello Visitor“ heißt das Fundstück, das die Künstlerin mit dem poetischen Titel versehen, ansonsten jedoch nicht bearbeitet hat.

Dass es Schultz – anders als Leisz – um die Umcodierung von Vorgefundenem geht, legt auch ihre „fliegende“ Installation im Hauptraum eindrucksvoll nahe: Von der Decke hängende Druckerplatten hat die Künstlerin dort auf eine Weise „drapiert“, dass diese im Zusammenhang mit dem Titel „Bird Singing in the Reality Rain“ durchaus neue, materialferne Assoziationen eröffnen.

Im Vergleich mit der exaltierten, schwebenden Konstruktion wirken die reduzierten Skulpturen von Leisz sympathisch in sich gekehrt: Auch sie arbeitet mit industriell vorgefertigtem Material, und auch sie will die Spuren der Produktion nicht vertuschen. Ihre auf dem Boden stehenden Quader und Wandarbeiten basieren auf Pressspanplatten, die sie aneinandermontiert und mit der Schleifmaschine bearbeitet hat. Ihr eigener Körper ist dabei das Maß, mit dem sie das Verhältnis von Volumen, Fläche und Raum, aber auch Abstraktion und Repräsentation oder Innen und Außen vermisst. Um diese für die Bildhauerei nach wie vor wesentlichen Fragen zu stellen, benötigen die meisten Skulpturen von Leisz auch keine weiterführenden Titel. Nur eine Arbeit tanzt aus der Reihe: „Unisex“ heißt ein Wandobjekt mit einem großen Silikonfleck – in Leisz' Œuvre ist es trotzdem nicht das einzige, das die Geschlechter gleichermaßen anspricht.

Henning Bohl

Namenloses Grauen II
November 2012–January 2013
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 608)

Review
Anne Katrin Feßler, Der Standard, 20.12.2012

Formfleisch im Spaghetti-Ornament

Henning Bohl packt das Elend unserer postfordistischen Gesellschaft in Torten: Wer will schon in einem Tortendiagramm aufgehen. Als Zahl in der zähen Masse untergehen, die sich in runden Kuchen mit mehr oder weniger großen prismenförmigen Leerstellen visualisiert. Schon Otto Neurath, Erfinder der Bildsprache Isotype, sah von den Torten zur Darstellung sozialer Verhältnisse ab.

Doch Henning Bohl kehrt zu diesem namenlosen Grauen zwischen pickiger Glasur zurück: Seine Tortendiagramme zu „Jugend, Ruhm oder anderen symbolischen oder realen Vermögen“, verrät der 1975 geborene Künstler, entstanden in Anbetracht des alltäglichen profanen Horrors eines Künstlerlebens: „Mieten, Rechnungen und das allgemeine und unglaubliche Ausmaß von Unannehmlichkeiten, von dem einige Menschen sich genötigt fühlen, es über uns auszubreiten.“

Bohls Filzstift-Tortendiagramme mutieren zu Pacmans, jenen nimmersatten Computertierchen der 1980er-Jahre, die in gewisser Weise auch für die Aufbruchstimmung dieser dekadenten Dekade stehen.

Da war noch viel Platz nach oben; da konnte man sich in der Finanzwirtschaft das Kapital anfressen, von dem viele noch bis heute zehren. Die Tortenwesen mampfen sich ihren Weg, zerkrümeln zur Not auch den Nachbarkuchen, zerfließen am Ende der Serie zu schlickigem Morast, zu Formfleisch. Rundherum sind Knoten im Spaghetti-Ornament-Knoten im System.

Nicht von ungefähr finden Bohls Tortenschlachten auf lachsrosa Zeitungspapier statt: Es sind Seiten des Führungskräfte-Anzeigenblatts Alpha. Der Kadermarkt der Schweiz. Bohl geht es aber um eine ganz andere Klasse, um die Künstler, Bohemiens 2.0 und Paradeexemplare des Postfordismus unserer neoliberalen Gesellschaft. Namenloses Grauen ist auch der Titel der Ausstellung über dieses Unbehagen bei Meyer Kainer, die

spärlich möbliert und mit einem Fake-Baldachin ein Setting im öffentlichen Raum andeutet. Insgesamt bleibt die Oberfläche aber ein bisschen diffus und lädt zu beliebiger Interpretation ein.

Boltenstern.Raum

Screens
November 2012–January 2013
Location Eschenbachgasse
Artists: Liam Gillick, Renée Green, Heimo Zobernig
(ill. p. 610)

Five space-related works:
Renée Green, Installation, 1993
Liam Gillick, Three Perspectives and Short Scenario Wall Modules, 2008
Liam Gillick, Transferred Projection, 2009
Heimo Zobernig, Untitled, 1998 (3 paravents)
Heimo Zobernig, Untitled, 2010 (lamp)

Text
Pia-Maria Remmers, A Piece of Furniture
www.apieceoffurniture.com, May 2020

Boltenstern Bar

A slit in the wall of Meyer Kainer's upstairs viewing room reveals itself as a papered door with a narrow spiral stairway behind, from which one arrives in the Boltenstern Bar. Since 2007 the bar with an adjoining room for exhibitions, the Boltenstern Raum, serves the gallery as a supplementary space to their main premises. But the history of the venue began much earlier on.

The building in which the gallery and the Boltenstern Bar are located was once a part of the Austrian Association of Engineers and Architects. It was given to the Association by Kaiser Franz Joseph I in 1872, in gratitude for the members' work on the major building project of the Ringstraße, a route that circles the historical center of Vienna and is equipped with a variety of palaces, museums, the Burgtheater, and the famous Operahouse.

In the process of the installment of the Ringstraße, the participating architects of the Association were commissioned to undertake the far-reaching standardization of the Austrian building industry. Everything, from step height to brick size, was standardized. From then on, the determined dimensions had to be applied to every new construction project from then on. Thus, the architects became powerful men and the Association's building in the Eschenbachgasse was constructed under the most modern and luxurious standards. When the Nazis seized power in Austria, they revoked the Association's ownership of the building and license to standardize and handed it over to state officials. Since then, the Association uses some parts of the building as its clubrooms, but there are no further rights extended to the group that overtime has lost its influence.

In the 1950s, many rooms underwent renovations, and Association member Erich Boltenstern was commissioned to set up a bar on the first floor of the building. Bars were pretty trendy in the '50s and everyone needed one: at home, in the office, or as a hangout spot in a restaurant. In Italy, bars likely originated, and took hold, to satisfy the fashion and long history of a quick caffè espresso. Despite its proximity to Italy, the trend could not be maintained in Austria. This may have been due to the local coffee house culture, in which functional processes are hidden from the guests, in the kitchen. In Italy, conversely, the bar opens to the outside. This contrast could also have something to do with the respective way of life in these countries. Boltenstern,



Great Old One -20%, 2012
marker on paper
47.4x35.1 cm

who was born in 1896, never cooperated with the Nazis and enjoyed high popularity in the postwar years in Vienna. He built the Ringturm, the second high-rise building in Vienna (the tower is 73 meters high), and the Café Restaurant Cobenzl. He was also involved in the reconstruction of the Operahouse at the Ringstraße after its destruction during the World War II. His style, labeled as “gemäßigte Moderne” (“moderate modernism”) developed out of the Wiener Werkstätte, an artist collective founded in 1903 to produce jewelry, furniture, textiles and ceramics. Like the Bauhaus in Weimar a few years later, it was based on the principles of William Morris and the British Arts and Crafts movement. The style of gemäßigte Moderne was accompanied by a certain purism. This simplicity was reflected in the use of Resopal (high pressure laminate), as seen in the tables and the counter of the Boltenstern Bar, and new technical tricks such as moveable ceiling spots. At the same time, it was characterized by pseudo-functionalism. For example, apparently practical tubes in the Boltenstern Bar turn out to retain none of their original function, but rather, only serve to support a glass vitrine. This deception particularly evokes the slapstick classic *Mon Oncle* (1958) by Jaques Tati.

Wallpapers have also played a major role within this style. Similar to the Renaissance view, it was thought that they would open up the room, whereas the white wall appeared silent: a commercial and ideological wall. For the Association’s bar, Boltenstern chose a print of the so-called “Canaletto View.” The view, immortalized by its namesake, painter Canaletto (Bernardo Bellotto) in 1759, depicts downtown Vienna from the Upper Belvedere. For a long time now, the Austrian government has petitioned to have the view placed on the list of Unesco World Cultural Heritage Sites, as it is repeatedly put at risk by Viennese property developers. Shortly after the gallery took over the premises, the green, red, and yellow armchairs, which originally belonged to the interior of the bar, were replaced to avoid giving a nostalgic impression. In return, white chairs by Franz West were placed around the tables.

In 2012, a trio of international artists was invited to take part in an exhibition at Boltenstern Raum. “Screens” presented works by Liam Gillick, Renée Green, and Heimo Zobernig. It remains to this day the only exhibition in which works were not limited solely to the exhibition area but were actively engaged with the interior of the Boltenstern Bar. Liam Gillick built a rack system right in front of the counter, which exceeded it in both height and length. The shelves looked like the slats of a Venetian blind or, taken as a whole, like a multi-part pass-through to entertain thirsty onlookers. Nearby, Renée Green installed armchairs in front of wallpaper of the same pattern in the usually empty corner behind the bar. She modified the so-called “toile” pattern that was created in France in the 17th century by replacing the peaceful scenes of rural life with a violent tableau of European colonialism. The inviting, bourgeois sitting area thus became a reference to a violent and racist European history, which, against all attempts to conceal it, still permeates everything. Heimo Zobernig presented mirroring paravents, which didn’t make it to the bar and were only installed in the exhibition room. Set up in a circle, some of them closed themselves off completely, others allowed a glimpse through a thin gap, and yet others unfolded revealingly. In Zobernig’s practice, however, there are a large number of bars to discover. He often used these bars, constructed from pressboard, MDF or cardboard and given pragmatic forms, to examine the relationship between utility object and autonomous work.

Shortly after this exhibition, due to the rising market value of Franz West’s chairs, they were brought back to the gallery’s storage and replaced by simple wooden chairs. However, West didn’t miss the opportunity to exchange the bar lamps’ light bulbs for colorful ones to give the establishment a little more of a “ghost train character.” This is how the Boltenstern Bar still appears today.

When Christian Meyer and Renate Kainer saw the gallery-plus-bar concept at Gavin Brown in New York for the first time in the mid-2000s, they decided to open their own version in Vienna, including a room for more experimental programming. As Austria doesn’t have a system of institutions, like the German Kunstvereine, that push younger artists onto the institutional stage, the Boltenstern Raum was at times conceived as just such an initiative. It provides artists with a professional background, yet leaves room for them to experiment. Especially in the early 2010s, this attracted many students from the nearby Academy of Fine Arts, some of who had their first solo exhibitions there or would just hang out at the Boltenstern Bar to drink a few Weiße Spritzer.

Today the interior of the bar is under a preservation order. Exhibition installations in the bar are hardly possible, but references to the premises can be found in the gallery’s exhibiting artists’ works from time to time. In 2019, for example, artist

Min Yoon imagined a new fictional building on the basis of the spatial structures of the Boltenstern Raum. The exhibition referred to the fragility of the concepts of architecture and exhibiting, which we should always approach with a certain kind of skepticism.

Will Benedict

Black Friday Sample Sale
January–February 2013
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 612)

Text
Nicolas Ceccaldi

For his third exhibition at Meyer Kainer, Will Benedict has been engaged in taking photographs of news broadcast anchors and couples sitting to dinner, whose minutely fluctuating poses punctuate the strangely moving pictures you are about to see. The other works proceed from a collaboration with Sabine Reitmaier from whom Benedict borrows pictures she took for the covers of the magazine *Psychologie Heute*. While Reitmaier’s models appear to be moulded by a spleen that silently contaminates and destroys human resources day after day, the broadcasters are captured in vulnerable and candid moments: off-camera, perhaps incapacitated by some technical difficulty, or taking a break from relaying the destructive agendas of the lamestream media. Meanwhile, the paintings persist in the background as thumbnailed inserts held in place or rather strangled to death in the grip of casual chatter and anecdote. Will Benedict gives us faces because this is something we can still hold onto while outside, nation-states are no longer able to hide the grotesquery of their bubos.



Murdoch Returns, 2013
gouache on foamcore and canvas, photo,
aluminum frame with glass and tape
108×155 cm

Boltenstern.Raum

Commercial Psychology
Curator: Will Benedict
January–February 2013
Location Eschenbachgasse
Artists: Sabine Reitmaier, William Wegman
(ill. p. 614)

Press Release

Im Boltenstern.Raum werden die Fotos der Cover-Serie von Sabine Reitmaier zusammen mit Arbeiten von William Wegman gezeigt. Als Fotografin hat Reitmaier für *Psychologie Heute* gearbeitet und professionelle Fotos für die Titelbilder der Zeitschrift aufgenommen. Im Kontext einer Ausstellung in der Berliner Galerie Cinzia Friedländer hat sie die gedruckte und gelesene Zeitschrift erneut fotografiert. Die künstlerische und kuratorische Arbeit von Will Benedict lässt sich nicht voneinander trennen. So greift seine Ausstellung in den Galerieräumen im Erdgeschoß mit der Präsentation im Bolterstern.Raum ineinander. Einmal mehr zeigt sich hier Benedicts Interesse, Dinge aufeinander treffen zu lassen, um zu sehen, was diese miteinander und was sie mit dem Betrachter machen. Das bedeutet auch, ein Stück weit die Kontrolle über die eigene Produktion in andere, von der Person des Künstlers unabhängige, Zusammenhänge zu verlagern. Insofern ist es ergiebig,