

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,

sich auch die im Sommer 2012 von Benedict in der Galerie Andrew Kreps in New York kuratierte Schau *Commercial Psycho* in Erinnerung zu rufen. Diese hatte nämlich ihren Ausgangspunkt in der Auseinandersetzung Reitmaiers mit dem Verhältnis von kommerzieller und künstlerischer Arbeit und mündete letztlich in dem Auftrag an William Wegman, seine eleganten Weimaraner Hunde in einem Outfit von Franz Erhard Walther zu fotografieren.

Amelie von Wulffen

February–March 2013
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 616)

Text
Anette Freudenberger

Ein Löwe und ein Tiger verbeißen sich in einer tödlichen Umarmung ineinander. Es ist eine spektakuläre paragonale Szene nach einer Zeichnung von Delacroix, die Amelie von Wulffen in einen abstrakten Farbraum setzt, den man ähnlich auch auf einem schönen Seidentuch finden könnte. In den Bildern der Berliner Künstlerin treffen disparate Sprachformen der Malerei, z. B. Figuration und Abstraktion, gleichzeitig und mit ungeheurer Dichte aufeinander, wobei die Repräsentation immer wieder abbricht und in einen abstrakten, psychisch aufgeladenen Raum übergeht.

Amelie von Wulffen ist für ihre collagierten Bilder bekannt, die Fotografie über den Ausschnitt hinaus malerisch erweitern und die Malerei über den Rahmen, über die Grenzen der Darstellung hinaus in den realen Raum auf Wänden oder auf Möbeln weiter führen. In ihren neueren Arbeiten, von denen einige schon im Aspen Art Museum zu sehen waren, gibt es keine fotografischen Selbstporträts oder Erinnerungsstücke aus ihrer familiären Umgebung, kein direktes Pendant mehr in der Realität. Vielmehr zeigt Amelie von Wulffen Malerei als höchst artifizielles Konstrukt, pflügt Schichten älterer Ölmalerei der Vor- und Frühmoderne um, zerstückelt sie und zoomt einzelne Sujets heraus. In der Ausstellung sind Anleihen bei Stillleben von Goya, Courbet und bei niederländischen Stillleben zu sehen, sowie Landschaften und Selbstporträts nach Marées, Caillebotte, van Gogh und wieder Goya, die wie eigene Kapitel vorgestellt werden, in denen man sich aufhalten kann. Aber neben diesen bekannten Motiven der Kunstgeschichte greift die Künstlerin auch visuelle Elemente anderer kreativer Gestaltungen auf: Lüftelmalerei, dekorative Ausmalungen in Restaurants oder Basteltechniken wie Tauchlack und Batik.

Die Stillleben von toten Tieren, toten Blumen und Früchten, isolierten, zerschnittenen Objekten, die als Waren ausgelegt werden, interessieren Amelie von Wulffen als historischer Moment einer Malerei, die sich ihrer selbst bewusst wird und die perfekte Illusion als solche vorführt. In ihrer Ausstellung dreht eine überdimensional mutierte Schmeißfliege, die von den makabren Tieren aufgestiegen sein mag, als Trompe-l'Œil im Treppenaufgang ihre Kreise und malt so mit ihren Science-Fiction-haften Insektenbeinen abstrakte Schlieren auf die Leinwand.

Bei den Selbstporträts ist die Aneignung im aktiven Nachvollzug der Malbewegung der anwesend Abwesenden, die sich im Spiegel gesehen haben und die Betrachter/innen aus einer anderen Zeit heraus anschauen, noch direkter und näher. Das Selbstporträt ist der Moment der maximalen Selbstbezüglichkeit, in den sich Amelie von Wulffen nachfolgend hineinschreibt, um so etwas wie einen gemalten Starschnitt der von ihr verehrten Künstler herzustellen.

Der Blick aus dem Bild heraus geht mit anderen Techniken, den malerischen Raum zu öffnen, einher. Die raumillusionierenden Nischen, Fenster und Türen in der Stilllebenmalerei verbinden das greifbar nahe mit dem Fernen. Amelie von Wulffen vollzieht die Öffnung auf ein Außen in der abstrakten Lüftelmalerei auf den Wänden der Galerieräume, aber vor allem entlang der Bruchlinien in ihren Bildern, in der traumähnlichen, konfrontativen Kopplung sehr verschiedener Bildfragmente, die analytisch nachvollziehend, aber manchmal auch in der Farbe schwelgend ausgeführt sind. In der Fokussierung auf die Möglichkeiten und Bedingungen des Mediums, zeigt

sie Malerei als eigenen, extrem künstlichen Raum, der dennoch permanent mit anderen Erfahrungshorizonten abgeglichen wird. Verlässt man die Ausstellung mit dem Gefühl, man habe soeben ein Buch beendet oder käme aus dem Kino nach draußen, wo es vielleicht noch hell ist, und schaut man sich dann noch einmal um, begegnet einem erneut Goyas Blick mit Amelie von Wulffens Augen, und den nimmt man mit in die Wirklichkeit.

Boltenstern.Raum

Stefan Sandner
February–March 2013
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 618)

Text
Anette Freudenberger

Kann die Hand stottern? Kann sie stottern, wenn sie gestisch informell versucht, die Figur von Buchstaben zu malen, malerisch ihre Konturen und Grenzen zu figurieren, dabei aber immer wieder abrutscht, ausrutscht, abgleitet, sich in der Leere einer Fläche verliert? BLA BLA. BLA BLA steht auf einem der neuen Bilder des Wiener Künstlers Stefan Sandner, die nicht mehr, wie frühere Arbeiten auf handschriftlichen Aufzeichnungen gefundener Notizzettel basieren, sondern vermehrt auch auf eigenem Text.

Was wird hier gesprochen, wer spricht hier wen? Spricht der Gestus die Figur der Buchstaben und Worte oder ist die Figur der Worte und Buchstaben nur eine vakante Grenze, an der sich das Gestische artikuliert und aufbricht? Stefan Sandner malt die wortsprachlichen Partikel auf einen monochromen Untergrund, manchmal direkt auf die grundierte Leinwand. Er benutzt sie einerseits als strukturelle Momente, als Formen, um die leere Fläche zu artikulieren oder zu akzentuieren. Andererseits werden die so entstandenen Bild- und Wortfragmente wieder der Irritation, dem Scheitern dieser Abbildungsfunktion ausgesetzt: Sie werden übermalt, gestisch verformt, durchgestrichen. Das Misstrauen, der Zweifel an der eindeutigen Abbildungsfunktion des Bildhaften wie des wortsprachlich Artikulierten wird gestalterischer Antrieb und Motivation.

BLA BLA. Die Sprache gerät auf all ihren Ebenen in den Sog des Missgesagten, des Ungesagten, in den Zweifel der Abbildbarkeit von Realität. Diese Skepsis wird direkt auf den gestalterischen Vorgang selbst übertragen, wenn einzelne Worte, wie z. B. „a single word almost“, direkt und wortwörtlich ausgesprochen und gemalt, dem Vorgang der Auslöschung ausgesetzt werden, dem der Durchstreichung und Übermalung. Was zeigt sich, wenn der Gestus der Hand im Anblick der Worte unfähig zur Abbildung wird, wenn die Figur der abzubildenden Worte im Gestus der Hand sich bis zur Unkenntlichkeit verliert? Welche Kluft, welche Differenz und Uneinholbarkeit dominiert dann das eigentliche Bild. Zeigt das noch irgendetwas außer dieser Kluft und diesem Scheitern?

Eine mögliche Antwort gibt ein anderer, äußerst radikaler Sprachskeptiker, nämlich Konrad Bayer in seinem Romanfragment „der sechste sinn“ (1966): „la la la', sang goldenberg. ‚bla bla bla', antwortete braunschweiger. hierauf waren beide, braunschweiger und goldenberg, minutenlang glücklich.“



A Young Sales Assistant in Graz, 2013
archival pigmented print, acrylic, gouache, and
oil on canvas
160×127×3.8 cm

Rachel Harrison

Villeperdue
April–June 2013
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 620)

Text
Anette Freudenberger

What would an archaeologist, or rather someone, let’s say like Lara Croft in a future video game or action movie, think about Rachel Harrison’s compilation of obscure objects of civilization, if they were to dig out an exhibition of the American artist in two thousand years? Clothing, food, tools, containers of various kinds, or the representation of these things, would come to light. But would they also add up to form a coherent narrative?

Harrison’s works combine various elements that couldn’t be more disparate, into heterogeneous, complex (John Kelsey calls her works “complexes” instead of “combines” in order distance them from Rauschenberg) objects, images, and videos. Her selection, her view on things, draws attention to a broad range of meanings. So a package of soup cubes may be a readymade, but it also refers to the French Renaissance poet and satirist François Rabelais. The speed with which she establishes interrelations between her works is just as quick as her humor. If the mixing of forms, media, and strategies still is a crucial aspect of contemporary art, with Harrison it becomes slapstick. She combines objets trouvés with artist-made elements, abstraction and figuration, and she has a number of representatives of art history, such as Duchamp, Kippenberger, and Matisse, appear alongside figures from the media, like the singer Amy Winehouse or the 5000-year-old alpine mummy from the Ötztal, whose origin as Austrian or Italian was fought about for years.

Footwear appears in various forms, the view on the soles of a pair of modern sneakers, a caveman with fur shoes, a painting of a shoe after Philip Guston and on top of that a fake bronze polyester cast of a well-worn soccer shoe. Might it be possible that the invention of shoes is as relevant for the development of humanity as the upright gait? The upright posture, important for the history of sculpture and especially for the statue, is at least in two of Harrison’s works turned upside down. Here, engaged and free, legs stick up like Dadaist leg-relics or amputations in vases.

And the reclining figure, which is predominantly female in art history, is played by Iceman Ötzi and the aging Kippenberger, who, lying at Amy Winehouse’s feet, makes a drawing, with his green fingernails, with a nonchalant, pretty feminine gesture. What the three of them share is that they are all already dead. The latter two also share a unique position as artists’ artists who owe that role not only to their unquestioned skills but also to their much-discussed extensive lifestyle—and in Harrison’s paintings they have the same green nail polish. The paintings are based on digitally processed crossfadings of different visual sources, including Harrison’s own drawings from 2012, which in this way can be recycled and are available in various sizes and details. The paintings use print and paint on canvas, which makes a clear division of each level even more difficult. It is paradoxical that Rachel Harrison’s work, despite its extroversion and directness, is hard to decipher in the end and that it is precisely the variety of explicit references and intensities that collapses the construction of meaning again. But perhaps it is all quite easy on the other hand, like the meeting of an umbrella and a sewing machine on a dissecting table or like the shortest short story, “Encounter,” by Daniil Kharms, who is also interested in the absurd collision of subject, object and language in such a preeminent way: “So one day this guy was going to work, and on the way he met another guy who having bought a loaf of Polish bread went back home where he came from.

And that’s basically it.”

Marcin Maciejowski

June–July 2013
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 624)

Text
Anette Freudenberger

“An artist doesn’t care about politics and social conflicts” is written on a painting by the Polish painter Marcin Maciejowski. However, if one takes a closer look at his subjects, one can no longer be so sure how serious he is about that (apart from the fact that the sentence is not his, but taken from a text on Picasso). Maybe he is just avoiding an overly constricted perspective on the role of the artist. The subjects of his paintings are taken directly from life: parties, gallery openings, exhibitions, night life, but also historical situations and public figures, such as the November Uprising of 1830 in the Polish-Russian war and the young actress Romy Schneider in a Florentine café. A small painting shows Elly Jones with her daughter Elie, who resulted from a brief relationship with the poet Vladimir Mayakovsky, another shows a performance by the artist Włodzimierz Pawlak. “1986 – 1974 = 12” is written on the painting, which is also the title, which conjuncts Maciejowski’s year of birth with the year of the performance. He treats his figures with a striking equality. The famous actress in *Chanel* is given no more attention than a young student at a bar or the girlfriend of the artist, who looks at the beholder with a thoughtful gaze. For Maciejowski it makes no difference whether the short plot takes place in a small or large format. The sources for his paintings come from his extensive archive that comprises film stills, photos taken by himself or friends, as well as pictures from magazines, history books, and the internet.

Were it not for a few details, such as cell phones, sneakers, or cars, you could hardly locate the paintings in a certain time. Also, the color palette is no evidence in this regard as black and white, and an at-times-melancholic tonality, are not automatically assigned to the past. Marcin Maciejowski decides according to the source image. *Wanda Ryszkowska (Warsaw 1945)* is based on a more recent Polish television series shot in color, about the Polish resistance. The paintings indicate Marcin Maciejowski’s current perspective and how he considers things that surround and occupy him, as the simultaneity of motifs and themes displayed reveal an immediate contemporaneity. Marcin Maciejowski paints from photos and film stills, which is particularly evident in the image frame and spatial composition. The motifs are selected with a keen sense for the right moment, a moment that does not correspond to the camera’s shutter. Herein lies a significant difference to a documentary photo—which marks the distinction between a view through the lens and a way of seeing—that painting points out. Maciejowski shows what he wants to see; he captures a moment that is good for a painting. Good in the sense that a subject is particularly attractive because it reflects the desire to approach a thing, a person, a feeling, through painting because it is also able to present a particular topic, relating the paintings in the exhibition to each other or to historical paintings.

Thus the girl who is selling drinks at an opening, slightly brings to mind Manet’s *Suzon at the Folies-Bergère*, except that the crowd in the Parisian bar have long migrated to other canvases in Maciejewski’s work. There you’ll see him with a girl on his lap. “The artist indicates a crucial problem,” he adds. Yes, desire is a crucial problem, both in art—Maciejowski free-associates this painting with Ruben’s *Satyr and Bacchante*—as in life. Therefore it is not only the short sentences that appear in his paintings, but also his way of seeing and painting that comments on the world and the social contexts the artist inhabits.



There should be something disturbing here,
2013
oil on canvas
170×130 cm



Untitled, 2013
acrylic on canvas
100×100 cm

Heimo Zobernig

September–October 2013
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 626)

Text
Anette Freudenberger

Heimo Zobernig zeigt in der Galerie Meyer Kainer neue Arbeiten. Was liegt vor? Leider keine Skulptur, so ein zunächst angedachter Ausstellungstitel. Bei Zobernig ist es immer auch interessant zu sehen, was er alles weglässt, selbst bei seiner überraschend vielgestaltigen Produktion für diese Ausstellung, die am Ende doch ohne Titel bleibt. Eine weitere Inspiration war eine Fehlübersetzung (gefunden in einem Einladungsfolder) von Ton Skulptur in sound sculpture statt clay sculpture, die sich nun auf die Motive beziehen lässt. Auf 12 1×1 Meter großen Leinwänden sind unter anderem Variationen auf Picassos Gemälde mit Gitarre zu sehen. Die Gitarre ist ein Objekt, das nicht zuletzt für seine skulpturale Qualität geschätzt wurde, nicht nur von Picasso oder Braque und nicht nur in der Malereigeschichte. Auch der kürzliche Tod des Gitarristen J. J. Cale mag den Zyklus thematisch beeinflusst haben. Seit einiger Zeit tauchen in Heimo Zobernigs Arbeiten kurvige Linien auf, die uns unser Wahrnehmungsapparat fast zwangsläufig als Fragmente einer Figuration lesen lässt. Die Linien, die aus darunter liegenden Schichten hervortreten, sind mit Klebeband, das später wieder abgezogen wurde, scharfkantig gesetzt – fast Demarkationslinien zum gestischen Farbauftrag. Sie fallen mal virtuos, mal ungelenk gekrümmt, verknödelt sich kreuzend oder nebeneinander schwingend aus, bisweilen sogar kokett. Sie bilden Saiten, Loch und Körper auf abstraktem Grund, seltener ein Raster, eher Spielarten davon. Die Entwicklung von der Abstraktion zum Raster zur Auflösung des Rasters in Zobernigs Arbeiten erfährt hier eine neue Wendung. Wenige zusätzliche bildsprachliche Elemente lassen die Variabilität der Zobernig’schen Syntax noch einmal exponentiell ansteigen, was in der jetzigen Ausstellung zu einer hochkomplexen Textur der einzelnen Bilder führt. Die früher erprobten Verfahrensweisen werden weniger in der seriellen Reihung, als auf bildimmanente Strukturen angewendet. Austragungsort ist die quadratische Bildfläche, in der sich die einzelnen syntaktischen Module zueinander in Beziehung setzen, wie in einer experimentellen Anordnung mit ambivalentem Ausgang. Ist die Picasso Paraphrase die Kopie einer Kopie einer Kopie, die immer flacher wird, eine Reinszenierung oder eher eine strukturelle Untersuchung am Objekt der „gelungenen“ Komposition? Ergänzend muss gesagt werden, dass nicht nur Picasso aufgerufen wird, sondern insgesamt die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts und ihre Dispute, manchmal mit vorsätzlichen Referenzen, aber auch als ähnliche Neuerfindung. Heimo Zobernig entwickelt seine Kompositionen nicht aus dem Malprozess heraus. Sie stehen von vornherein mehr oder weniger fest. Abstraktion, Figuration, Geste, Linie, Positiv-Negativformen, Struktur und Auflösung. Es ist fast so, als mische er seine Bildelemente in einer Petrischale, um zu beobachten, wie sie miteinander reagieren, wobei er meist Kunst auf Kunst treffen lässt. Aus der analytischen und emphatischen Betrachtung von Malerei resultiert seine messerscharfe, visuelle Sprache.

Boltenstern.Raum Baden

Landpartie
September–October 2013
Location Grabengasse, Baden bei Wien
Artists: Ei Arakawa/Nikolas Gambaroff, Will Benedict, John Bock, Henning Bohl, Wolfgang Breuer, Olaf Breuning, Verena Dengler, Peter Friedl, gelatin, Dan Graham, Sigggi Hofer, Elke Silvia Krystufek, Anita Leisz, Raymond Pettibon, Gedi Sibony, Lucie Stahl, Franz West, Heimo Zobernig
(ill. p. 628)

Press Release

Landpartie, *Une partie de campagne*, das erinnert an den atmosphärischen Film von Jean Renoir (nach einem Buch von Guy de Maupassant), an flirrendes Licht auf einer Wasseroberfläche, an impressionistische Landschaftsmalerei. Aber eine Landpartie geht auch ganz anders, eher wie die tschechowschen Scheinidyllen. In seinem Nachruf auf Franz West, der in Baden ein Landhaus hatte, schreibt Ferdinand Schmatz über Wests Verhältnis zu den Dingen, pardon den „Dingern“, der Sprache, dem Körper und zum Diskurs: „Irgendetwas stimmt für ihn – darin, und, überhaupt – nicht. Eine Art Aufbruch setzte sich nach der für Wien typischen radikalen Skepsis den Erscheinungen und Dingen gegenüber in Gang, aber ohne jedes Pathos der Utopie – es war mehr eine Landpartie, wie sie im Wien der Zeit Schuberts stattgefunden hätte. Eine Fahrt ins scheinbar Bekannte, in dem sich aber das Unbewusste mehr als nur heimlich Platz verschaffen sollte, verwoben aus Lust und Melancholie. Wer so und was so zurückkehrte, war oft mit dem Hauch des Vergehens ja, mit dem Hauch des immer präsenten Todes versehen. Neurotisch vielleicht, ja, allemal. Aber stets war auch das eine Art Form. Also: Eine Lebensform, die in sich selber zu verharren schien, aber dennoch Wirkung zeigte.“

Curated by Ei Arakawa

Why Painting Now?
October–November 2013
Location Eschenbachgasse
Artists: Henning Bohl & Sergei Tcherepnin, Kerstin Brätsch, Nikolas Gambaroff, Jutta Koether, Shimon Minamikawa, Silke Otto-Knapp, Amy Sillman
Videos: DAS INSTITUT & UNITED BROTHERS / The Dialogue / Grand Openings
(ill. p. 630)

Text
Ei Arakawa

I am a performance artist based in New York and have collaborated, and am collaborating, with all the artists here in recent years. Many of them are painters, except Sergei Tcherepnin, who is a composer. Each collaboration occurs and develops on its own reasons and necessities. There is absolutely no formula for how to work with a painting. How could this painting be performed? How could I engage with this painting? Many works here are a proposition for the future. When one stares onto Kerstin Brätsch’s glass paintings, one sees LIGHT in there. It could be natural light or artificial light. She created a new video after the Hawaiian volcanic goddess Pele, where I was also present with her. In our collaboration, her material is now an important mediator of a social and abstract situation between here and Fukushima, Japan.



Invitation, 2013

Jutta Koether gave me a new proposal. As I am responsible for this space situation, I have to handle the strip of paintings to negotiate with their surroundings. For me, strips are devices to make a decision, draw an idea, and exert a movement. I want the visitor to go over it at least once during the exhibition. When I made a performance called “Concrete Escort I. II. III. IV.” at the Gutai exhibition in New York, I asked Amy Sillman to participate. She created fifty costumes out of two thick, full-color exhibition catalogs. They became the uniform of various painterly activities. Shimon Minamikawa created a new fabric work, which quietly observes this space from above. This is the third in its series. All have the same specific proportions of four squares, and often a performance happens in front of it or behind it. Silke Otto-Knapp created a new landscape painting, which took a seat next to a Trisha Brown painting. With permission from the artist, I installed it this way to evoke a construction of theater that continues to other parts of this exhibition. The sound installation by Henning Bohl, Sergei Tcherepnin, and myself, is two years old. However, as long as the sound is distributed through bike helmet paintings, using transducers, all comes to the present. Sports helmets are in quite dynamic orientations in the video. Nikolas Gambaroff made masks for the corner. This is a self-portrait of the artist as Georgian. Some artists in this show traveled to Tbilisi, Georgia, in recent years. I am planning to go there again next summer and this mask might come with us to perform.

Boltenstern.Raum

Amelie von Wulffen
This is how it happened II
Curator: Anette Freudenberger
October–November 2013
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 632)

Text
Alex Zachary, in: *This is how it happened*, exhibition catalogue, published by Distanz Verlag on the occasion of the exhibition Amelie von Wulffen at Greene Naftali and Alex Zachary, New York, March 2011

Dreams Errors Symptoms Jokes

In July this year, a large art-world crowd assembled to celebrate the thirtieth birthday of the artist Nick Mauss. The party was at a gay bar in West Berlin, a place that caters to a small clientele of show queens and didn't seem happy for a surge in business. Not wanting to exclude anyone, Mauss had invited everyone including lots of people who don't like each other, some even less friendly than that. Someone remarked, "The whole Berlin art-world firmament is here," and threw his head back laughing wildly. Among the birthday gifts for Mauss was a cartoon from Amelie von Wulffen. The picture is a summer scene: a day spent at the beach by a sausage and her two children, a boy and a girl, possibly twins. Their mother has gone to buy two large, identical ice cream cones but as she returns she's approached by a small figure. He's clearly a stranger, maybe even from another cartoon altogether. Strictly he's not so much a figure as a doodle with arms and legs, wearing a mustache and make-up and a top hat that he tips politely. As her children look on in confusion, the sausage seems unsure what to do. There's no sign of this creature's intentions or of what he wants. (Sex? The children? The ice cream?) Panic sets in. Nothing much is funny about von Wulffen's cartoon, nor about the forty-six that followed after, which now comprise This is How it Happened (2011), a title taken from Goya's Desastres de la Guerra. If there is a joke to this first cartoon maybe it's that the family is terrified by the doodle in the top hat, forgetting that they themselves are mutant sausages. It's a joke about drawing, sort of, but also a sadder joke that divulges our most private and incurable fear of other people and what they might do to us. Von Wulffen's series is an illustrated compendium of our worst nightmares, parables

of isolation and violence, discipline and failure, trauma and humiliation. Why was the orange alone? Because the banana split. Why did the tomato blush? Because he saw the salad dressing. What's it like to be a cherry? It's the pits.

Boltenstern.Raum Baden

Punctum
November 2013–March 2014
Artists: Vanessa Beecroft, Will Benedict, Bernadette Corporation, Andrea Fraser, gelatin, Liam Gillick/Henry Bond, Dan Graham, Christian Jankowski, Annette Kelm, Mathias Poledna, Ed Ruscha, Beat Streuli, Wolfgang Tillmans, William Wegman
Location Grabengasse, Baden
(ill. p. 634)

Press Release

Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation

Das optisch Unbewusste (Walter Benjamin) ist das, was sich nicht herstellen lässt. Sein Charakteristikum ist die Abwesenheit von Intention. Ähnlich verhält es sich mit Überlegungen von Roland Barthes zum so genannten „Punctum“. Nach Barthes ist das Punctum einer Fotografie jenes Zufällige an ihr, das den Betrachter unvermutet trifft. Das Punctum kann ein Detail sein, ein Teil des Abgebildeten, der ohne Zutun des Fotografen mit ins Bild geraten ist und die routinierte Betrachtung in Unruhe versetzt. Wenn frühe Theoretiker einer inszenierten Fotografie wie Bazon Brock und A. D. Coleman noch keinen positiven Begriff der Inszenierung entwickeln wollten, so hat erst Jeff Wall Texte geschrieben, die sich für eine positive Bestimmung der Fotografie als Kunst produktiv machen lassen, und so das Verhältnis von Fotografie und Fotografischem neu definieren. Walls Arbeiten erlaubten es in der Folge vielen KünstlerInnen die Polarität von Dokumentation und Inszenierung zu durchkreuzen.

Stefan Sandner

Die gegenstandslose Welt
November 2013–January 2014
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 636)

Text
Anette Freudenberger

The Non-Objective World

Stefan Sandner is known for his shaped canvases and above all for his pictures that transfer handwritten notes onto paintings. In his textual paintings he articulates a basic distrust of a clear representational function of painting as well as of what is articulated linguistically. But the transfer of small notes to very large canvases also marks a dividing line when the notations are not writing but contain figurative and abstract elements. The translation from small to large, from drawing to painting—more or less



Untitled, 2013
acrylic on canvas
280×200 cm

a consciously controlled articulation for the re-presentation of a thought process that has taken place previously—is neither an illusionistic nor expressive one, in spite of the obvious traces of working, such as drips of paint or overpainted areas that open up a difference from the original note. The paintings in the exhibition, titled after a book by Malevich, are not merely monumentally enlarged trompe l’œil of a note and they are not related to the expressive painting style of Cy Twombly. Rather, they are quite concrete.

In his works, Stefan Sandner shows us an exciting moment of the redefinition of painting. It is not just a representation, but also a venue of an operation in which he brings particles of reality from existing sign systems into the painting in a form that also causes the binary opposition of abstraction-figuration to implode. Stefan Sandner’s works make clear that the differentiation of a drawing by hand to a large painterly gesture is less relevant than the question of whether the drawn line or the brushstroke is a direct expression or conscious recreation. In addition to text, the large formats also display pre-linguistic scribbles that fill and articulate fields and show paths that a felt-tip or ballpoint pen has taken on a sheet of paper (usually one folded several times over, sometimes numbered, A4-piece of paper carried around in a pocket), as well as figurative drawings of body fragments or gestures. A few of the sheets could be read as the expressions of somebody drawing unconsciously, others are clearly by several authors who have scribbled on a piece of paper from various angles to clarify something or demonstrate something to one another. They are reminiscent of the cadavre exquis, collectively produced drawings and texts of the surrealists. The corpse—this thing, turned over again and again, between representation and abstract line—finds its way into Sandner’s pictorial worlds, but the meaning is not clearly decoded. Clear is only that the choice of models is specific: they circle around questions of authorship. On one painting, we see a longish autograph by Jonathan Meese: “Lieber / HERBERT / ich bin / nicht / Jonathan / Meese / 28. 11 2012 / Meese” (Dear Herbert, I am not Jonathan Meese 28.11.2012 Meese). Meese’s characteristic handwriting has often been seen as a sign of his supposedly manic compulsion to produce. Another of the works in the exhibition thumbs its nose at us beholders and probably also at the artist Stefan Sandner. It is a drawing from James Joyce’s *Finnegan’s Wake*, which itself is an enormous untranslatable riddle because, with its unorthodox language of newly assembled word fragments and its incoherent plot lines, it eludes all translation and all attempts to make it readable.



Untitled, 2014
plasticine, paraffin on wood
140×115×15 cm

gelatin / gelitin

Die Winter Show
January–March 2014
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 638)

Text
Anette Freudenberger

Die gelitin-Ausstellung in New York im Herbst 2012 firmierte unter dem Titel *The Fall Show*. (Gemeint war hier weniger die Jahreszeit als ein kinetischer Vorgang: Die Skulpturen waren so aufgestellt, dass sie bei Betätigung eines von Mülleimern her bekannten Hebemechanismus’ von ihren Sockeln fielen.) Die gegenwärtige Ausstellung zu Jahresbeginn heißt *Die Winter Show* und folgerichtig sind nur weiße Bilder in einem weißen Raum mit abgerundeten Ecken, in denen sich das generische Licht des White Cube nicht mehr zu einer scharfkantigen Schattenlinie verdichten kann, zu sehen. Umso deutlicher konturieren Licht und Schatten die Topographie der weißen Reliefbilder. Sie changieren zwischen vielen Weißtönen von schneeweiß bis elfenbeinfarben, ähnlich dem fleckigen, weißen Kleid, das Gudmundur Halgrimsson in der Ausstellung *Loch* im 21er Haus in Wien 2013 in Jack-Smith-Manier getragen hat.

Die detailreichen Bilder sind dennoch elegant und mondän wie weiße Filminterieurs, cremeweiße Kleidung oder die weiße Architektur des International Style. Konterkariert wird dieser Eindruck nur von weißen Sitzpolstern auf einigen gelatin-Möbeln, die bei Benutzung zärtliche Flatulenzgeräusche von sich geben.

gelatins Einsatz der unbunten Farbe ist weit entfernt vom Farbauftrag Robert Rymans. Manzonis Achrome wären da schon eher anzuführen – wenn überhaupt, denn es fällt nicht leicht, diese wirklich außergewöhnlichen, kraftvollen Arbeiten zu verorten. gelatin bauen die pastose Bildoberfläche aus weißem Paraffin und Plastilin unterschiedlicher Konsistenz und Tonigkeit mehr auf, als dass sie sie malen. Die abstrakten Bilder erinnern nicht so sehr an Schnee- wie an Meereslandschaften, Korallen und Algen, auch an den Auswurf sich durch Sand fressender Wattwürmer, obwohl sie weitaus abstrakter sind als frühere Plastilarbeiten. Seltener identifiziert man in den Öffnungen Münder, Augen, Löcher oder Lavablasen. Aber das Pulsierende bleibt. Die Bilder erscheinen organisch und nicht abschließend verfestigt. Nach Bataille, der die Vorstellung einer essenziellen oder substanziellen Form verwirft, ist das Formlose, das Informe performativ. Es existiert operational, nicht als einfache Negation der Form, sondern als fortwährender Unfall bzw. Zufall.

gelatin arbeiten kollektiv, aber nicht unbedingt gemeinsam, zu unregelmäßigen Zeiten an den haptischen Bildobjekten. Sie formen das Material auf jede erdenkliche Art und Weise zu Löchern, Wülsten, Abdrücken und Tropfen. Es wird mit den Händen oder Werkzeugen von verschiedenen Richtungen aus geknetet, gedrückt, gespachtelt, geschüttet, geworfen usw., wobei Formen und Handhabung bei jedem Detail möglichst variieren. Im Rückgriff auf den kreativen Urimpuls, der jedermann von klein auf oder wenigsten vom Kochen und Backen vertraut ist, erfährt die antiautoritäre Binnenorganisation der Bilder eine fast slapstickhafte Ausdifferenzierung ursprünglicher Gestaltungsmöglichkeiten. Über die gesamte Fläche verteilt sich ein Universum einzelner Mikropsychogramme individuell verschiedener Formen und Ereignisse. Entscheidungen werden verworfen, Plastilin heruntergenommen und wieder neu ins Spiel gebracht. Es ist ein Prozess, der potenziell immer weiter sisyphusiert werden könnte.

Ein eher impressionistisches, abstraktes und ein von Struktur und Aufbau vergleichbares, aber schwarzes Bild, das die Künstler unter dem Label Gelitin im Boltens Stern. Raum ausstellen, erzeugt eine Variation zur Reihe der weißen. In Schwarz entfaltet letzteres eine völlig andere Wirkung, die nicht einfach als Umkehrung beschrieben werden kann. Gleich einem schwarzen Loch, das Materie schluckt, verdichten sich hier Oberfläche und Intensität. Auch hier brechen die Furzkissen die Erfahrung des perfekten Tafelbildes. gelatin/gelitin begegnen dem Dilemma der korrumpierten Form, dass auch die Antiform immer wieder selbst zum Formalismus wird, mit vitalem, hemmungslosem Humor.

Elke Silvia Krystufek

Harmonie 19
March–April 2014
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 640)

Text
Anette Freudenberger

Seit ihrer ersten großen Einzelausstellung in der Wiener Secession 1997 arbeitet Elke Silvia Krystufek zum Thema Archiv. Ihr dort ausgestellter Bilderatlas von postkartengroßen Fotografien mit dem Titel *I am your mirror* nahm Anleihen bei Nan Goldin und Gerhard Richter. Die Ausstellung *Harmonie 19* in der Galerie Meyer Kainer setzt diese rückblickende Auseinandersetzung mit dem Fundus älterer Werke fort und widmet sich, wie schon die von Krystufek im Autocenter in Berlin kuratierte Schau *Heb*, dem Phänomen des Schleiers in seinen vielfältigen Erscheinungen und Bedeutungen in ihrem Werk. Ausgangspunkt der Ausstellung *Harmonie 19* sind zwei verschleierte Arbeiten von Cindy Sherman, aus der Serie *Disasters*, die Elke Silvia



Bossy Burger, 1998
acrylic on fabric
170×140 cm