



Untitled, 2015
oil, charcoal, pencil on canvas
200×300 cm

Christian Rosa

Now it's over
January–February 2016
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 678)

Review
Mathias Dusini, Falter, April 2016

Cool & the Gang

Wenn Kunst auf Pop trifft, kracht's. „Was soll das, man kommt nicht rein, ihr Wichsfressen? Ich hoffe ihr krepierst an Aids und Krebs, ihr schwulen Hurenkinder“, kommentierte ein Facebook-Gast den Auftritt von Mobb Deep im Palais Palfy. Der Künstler Christian Rosa hatte am 19. Jänner zu einer Afterparty geladen und im Internet vorher die Nachricht verbreitet, dass die New Yorker Hip-Hop-Legenden bei freiem Eintritt spielen würden. Nur ein Teil der Fans hatte in der kleinen Disco Platz, was draußen zu milieutypischen Hassreden führte.

Der 33-jährige, in Los Angeles lebende Maler, dessen Markenzeichen eine rote Mütze und Ringelsocken sind, ist das Gesprächsthema der Wiener Kunstszene. Innerhalb von nur zwei Jahren ist er vom unbekanntem Akademiestudenten zum Celebrity-Künstler aufgestiegen, der mit Leonardo di Caprio und Heidi-Klum-Lover Vito Schnabel herumhängt. Die einen halten ihn für einen Scharlatan, der es mit coolem Gangstergetue in die Schlagzeilen schafft. Die anderen schätzen ihn als Vertreter einer jungen Malerei, die das Erbe moderner Kunst mit Popkultur auflädt.

Nun kam er nach Hause, um in der Galerie Meyer Kainer, die Größen wie Heimo Zobernig vertritt, seine erste Einzelausstellung in Wien zu eröffnen. Was für andere Künstler den Ritterschlag bedeuten würde, ist für Rosa lediglich eine Zwischenstation. Zu sehen sind in „Now it's over“ großformatige, locker bemalte Leinwände, deren Bildgrund von den schwarzen Linien eines Notenblattes beherrscht wird.

Da ein Strich und ein paar Tupfer, dort ein Kringel oder eine monochrom schwarze Fläche. Einmal ist die Farbe mit Sprühlack aufgetragen und ergibt so ein Wölkchen, an anderer Stelle ist sie dick draufgepatzt, als wäre ein Äderchen geplatzt. Feine Linien sind mit Kohle auf den Stoff schraffiert.

Die Werke wirken wie Notationen einer freien Komposition oder Zitate von Klecks- und Kringelmeistern wie Cy Twombly oder Joan Mitchell. Nicht ein Stinkefinger-B-Boy, sondern ein Fan lyrischer Fifties-Abstraktionen führte hier den Pinsel. Mit ästhetischen Kriterien allein lässt sich die Popularität dieser heiteren, dekorativen Kunst nicht erklären. Rosa gehört zu der während des Kunstbooms der Jahrtausenderwende sozialisierten Alterskohorte. Die Akademien und Museen wurden international, der Kunstmarkt verlagerte sich von den lokalen Galerien zu Messen und Auktionen. Das Publikum informiert sich über das Kunstgeschehen nicht mehr nur in Zeitschriften, sondern auf Facebook und Instagram. Hedgefondsmanager mit ihren rasch verdienten Millionen traten an die Stelle des gebildeten Geldadels und missbrauchen die Kunst als Investition.

In Rio de Janeiro geboren, wuchs Rosa in Wien als Christian Weinberger in einer bürgerlichen Familie auf, die Mutter ist Brasilianerin, der Stiefvater Österreicher. Er studierte an der Akademie der bildenden Künste in der Klasse des Malers Daniel Richter. Die Richter-Klasse war berüchtigt für ein rabaukenhaftes Verhalten, das sich vom politisch korrekten Mainstream der Institution abhob. Rosa & Co zogen pöbelnd durch die Klassen und Clubs und fielen durch aggressives Verhalten auf. Der Kurator Stefan Bidner war einer der wenigen, die künstlerisches Potenzial hinter dem Machogehabe vermuteten, und gab Rosa und seiner Gang im Kunstverein Art Foundation einen Auftritt. „Chris hat eine tolle Rezeptur gefunden zwischen seiner Person und einer präzise ausformulierten Kunst“, erklärt Bidner. Er sieht in dessen Gastspiel in einer renommierten Wiener Galerie die längst fällige Anerkennung für eine junge Szene, die von den Kunsthallen und Museen ignoriert wird.

Dutzende vielversprechende Künstlerinnen und Künstler verlassen jährlich die Akademien ohne Aussicht auf Erfolg. Warum das Glücksrad ausgerechnet bei Rosa anhält, hat weniger mit seiner Begabung zu tun als mit der Fähigkeit, in der veränderten Kunstwelt ein Image aufzubauen. Auf Facebook ließ er seine Follower an dem kalifornischen

Lebensstil zwischen Skateboard, Ferrari und Poolparty teilnehmen. In dem Netzwerk von Künstlern, Stars und Händlern entstehen jene Hypes, die auch auf digitalen Verkaufsplattformen verwertet werden.

Spekulanten wie der Hollywood-Produzent Stefan Simchowicz setzen auf ganz junge Künstler in der Hoffnung, dass der Preis rasch steigt. Als Rosa vor zwei Jahren in mächtigen Galerien in Berlin und London erste Ausstellungen bekam, zeigte der Daumen nach oben. In einem Interview erzählte er, Käufer hätten in der Nacht an sein Hotelzimmer geklopft und ihm 150.000 Dollar in bar für ein Werk geboten. In Wien kosten seine Bilder übrigens 40.000 Euro, eine Summe in der mittleren Preisklasse. In Kalifornien mutierte der Weinberger Christian zu Chris Rosa (Rosa ist der Nachname der Mutter), der Wiener Rotzbub zum südamerikanischen Ghetto Boy. Auch die neuen Oligarchen in Mexiko und Brasilien haben die Kunst als Statussymbol entdeckt und fördern Latino-Talente wie Oscar Murillo oder eben Rosa. In dieser Umgebung ließ sich dessen Kunst nun anders interpretieren, nämlich als Hommage an den verspielten, brasilianischen Modernismus der 1950er-Jahre. In der Architektur und Malerei Brasiliens hatten sich tropische Farbtöne in die strengen Raster des Bauhaus-Funktionalismus gemischt.

Mit dem jung verstorbenen New Yorker Künstler Jean-Michel Basquiat verbindet Rosa nicht nur ein exzessiver Lebensstil, sondern auch die Skater- und Sprayerpose, die der Malerei die Aura des authentisch Räumigen gibt. Wie die befreundete Wiener Künstlergruppe gelatin betreibt Christian Rosa ein offenes Atelier, in dem Produktion, Party und Performance ineinander übergehen.

Wie es sich für eine Skandalnudel gehört, ließ der Künstler den Interviewtermin platzen. Ein Star würde ja seine Aura verlieren, wenn er sich in Fleisch und Blut verwandelte. Über Nacht hatte ein Unbekannter einen rosa Strich auf die Fenster der Galerie gesprayt, dazu den Slogan SHIT ROSA. Drinnen der brave Salonartist, draußen der unberechenbare Hooligan. Erst durch den Beitrag des anonymen Haters wird die Marke Rosa wieder komplett.

Anita Leisz

March–April 2016
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 680)

Review
Brigitte Huck, Artforum International, Summer 2016

Visitors were greeted with an open view, free of dividing walls. Anita Leisz had even covered the large gallery's single window to turn the chamber into a blind white cube: high ceilings, volume, pure space. It had been a long time since Galerie Meyer Kainer presented itself full-width and so maximally receptive. The gallery pulled out all the stops for this solo show by perhaps the most rigorous and unrelenting among its artists. And she rewarded them with an unprecedented mise-en-scène, tempestuous and suspenseful, sparse and unsparing. Sculpture has rarely been thematized with more self-reflexive wit, more earnest urgency.

Leisz works with industrially manufactured gypsum fiberboard produced for interior construction applications. The boards are made entirely of gypsum reinforced with cellulose fiber and measure 50 × 108 inches. They spend a long time in the artist's studio and while the work is in progress someone is sure to walk across the material wearing a pair of sturdy shoes, or at some point, Leisz might drop her screwdriver, or a nail might scratch the surface. The boards are accidentally relieved of their flawlessness, but Leisz uses them to create incredibly beautiful, severe sculptures. She paints their surfaces with tinting color, then washes it off so that some pigment remains in the depressions where the surface coating has been compromised by ordinary occurrences during transport and storage, leaving behind dark crevices and scrapes



Untitled, 2016
gypsum fiberboard, wood, tin, glass
107×90×8 cm

in the dull gray expanse. They evoke the body and its handicaps, cuts, abrasions, and wounds. The marks of tire treads or shoe soles, on the other hand, introduce notions of the urban, of civilization.

The works in this show, all untitled and, with one exception from 2016, were constructed with the utmost care and precision. Leisz's method of joining together the individual boards, the frame constructions made of wooden slats, the mitered corner treatments, the seamless transitions, all reveal masterful craftsmanship and know-how. Leisz's working process is to be read in the finished object, even if the artist occasionally allows herself a bonus aesthetic effect: Screws are submerged in spray paint, emerging when the paint is removed; a blowtorch is brought in to fill corners with soot, creating dramatic depths.

Material, form, and proportion are traditional concepts in sculpture. Yet Leisz is more interested in formats and their relationships to one another, to the viewer, and to the surrounding space. Her fixed archetype is a shallow cuboid, closed at the top, always open at the bottom, the front edge either closed or open. She operates from that starting point using scale and opposition: inside/outside, surface/volume, open/closed, large/small. Decisively distributed around the room, the pieces had the presence of actors onstage. An imaginary vertical led through the white cube of the ground floor up to the mezzanine and on to the gallery's secret center on the second floor. It's a bar. The architect Erich Boltensstern, a Viennese postwar modernist, built it in the 1950s for the Austrian Association of Engineers and Architects. The original interiors have been preserved down to the details. After openings, people meet here for a drink and conversation. Leisz is also thinking about social spaces and the role works of art play in them: if two sculptures hang vertically, they are behaving socially, the artist told me. One might speak of character studies, of psychologically differentiated figures in an art milieu.

For years now, viewers have thought of Leisz as a belated Minimalist. This exhibition clearly showed that her eccentricity and humor put her in a different category. If you need to cite a precursor, think instead of Franz Erhard Walther. His Sculpture as a Form of Action has become her "sculptural action."

Lucy McKenzie & Laurent Dupont

Cukrovarnická 39, Prag
April–June 2016
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 682)

Press Release

Laurent Dupont and Lucy McKenzie are artists based in Brussels, showing together for the first time in Vienna at Galerie Meyer Kainer with the exhibition "Cukrovarnická 39, Prag." In this, they present a series of collaborative works in which they link their different approaches to uniting painting, sculpture, and the applied arts. The title refers to the address of SVIT, the gallery in Prague in which the works were made and exhibited in early 2015. Located at that time in a suburban villa, the artists designed a series of ornamental features for the gallery. Applying their painted "skins" to mundane objects and improvised MDF structures, they transformed the domestic space into an architectural folly. Reinstalled in Vienna, the group of decorative elements is stripped of its original context. But the elements are reactivated by the monumentality of the Meyer Kainer gallery rooms; their configuration here is close in atmosphere to an applied arts museum or showroom. The display in form of a catwalk creates an experimental zone that both elevates and detaches, and their dislocation from the original narrative generates new meaning. This, it should be remembered, is in a city where historic design is both venerated and expected to perform the demanding task of ventriloquizing a lost milieu.

Laurent Dupont initiated his series of "Objects" in 2012 and since then the expanding project has been shown in many cities, including Los Angeles, Brussels, Vienna, and Vilnius. Inexpensive ornaments and household items are bought from places like flea

markets and second-hand shops then altered and exhibited in the cities in which they are found. The multiple layers of acrylic paint with which they are transformed act as a cultural envelope, turning the objects into artworks. The singular materiality of each object disappears in favour of visual standardization, often looking misleadingly like casts or 3D digital prints. By being covered, the original objects lose their utility and become all surface presence and it is circulation and context that now determine their value. Their reflective quality meant that their placement in the villa in Prague enabled them to loop back to the domestic world for which many of them were originally manufactured. Here in Vienna, they respond to the specific consumer and design culture of the city. Lucy McKenzie studied at a private school for decorative painting in Brussels in 2007–2008, and the commercial techniques she learned there have been central to her work ever since. With its traditional mode of production, and its alignment of skill with value, trompe l'oeil is an innately conservative idiom, but it is precisely this conservatism that facilitates a tense relationship between form and content. Decorative painting has its own history, one that remains independent of the prevailing art discourse. Marble can symbolise authority, evoking interiors constructed in an age when those in power had limitless means at their disposal. It also represents the prized status of natural resources. This, for McKenzie, has parallels with the contemporary cult of the authentic, mimicking the way political and ecological alternatives, subcultures, and the historic avant-garde are often embraced as mere content to be mined and polished, instrumentalized through appropriation into works of contemporary art.

Boltensstern.Raum

IOT II Collection
April–June 2016
Location Eschenbachgasse
Artists: Atelier E.B (Lucy McKenzie & Beca Lipscombe)
(ill. p. 684)

Review
Hans Ulrich Obrist, dasmagazin.ch, No. 22/23, Juni 2016

Gut gestrickt

Neulich in Wien komme ich an der Galerie Meyer Kainer vorbei und sehe, dass sie dort Stelen, Vasen und andere Gefässe zeigen, die aussehen, als wären sie von Ettore Sottsass, dem grossen italienischen Architekten und Designer. Eine richtige Renaissancefigur war der, ein Alleskönner – von der Olivetti-Schreibmaschine bis zum Mailänder Flughafen Malpensa schuf er ein ikonisches Werk nach dem anderen. Eine Treppe führt in den ersten Stock der Galerie. Da ist eine Bar. Und, interessant, ausserdem eine Art Verkaufsraum für Mode. Obwohl in einer Kunstgalerie das Berühren der Objekte sonst streng verboten ist, kann man hier die Stücke anfassen und sogar anprobieren. Denn ausgestellt werden Jogginghosen und Trikots, aber aus wunderbaren Materialien wie Kaschmir und Schafswolle und fühlbar gut verarbeitet. Hinter den Trainingsanzügen wie auch den Objekten im Erdgeschoss stecken die schottischen Künstlerinnen und Designerinnen Lucy McKenzie und Beca Lipscombe, die sich den Namen „Atelier E.B“ gegeben haben. Ich kannte McKenzie. Vor einigen Jahren hatte ich ein paar Künstler gefragt, Tilda Swinton zum Beispiel oder Douglas Gordon, ob sie mit mir Pullover für eine schottische Strickwarenmanufaktur entwerfen wollten. McKenzie wollte nicht, stattdessen hat sie ihr eigenes Label gegründet – und verkauft es an Orten der Kunst.

Das Konzept ist ziemlich grossartig. Denn zum einen arbeitet Atelier E.B mit Materialien und Verfahren, die in der schottischen Textilindustrie entweder vom Aussterben bedroht sind oder längst nicht mehr eingesetzt werden; damit bewahrt es ein Stück Kultur, ein Kunsthandwerk, vor dem Vergessen. Zum anderen aber wird



Staircase & 1 Prague Object, 2015
oil on canvas mounted on wood, object and acrylic paint
181.5×140.5×110 cm

so die Welt der Kunst – deren institutionelle und ökonomische Strukturen deutlich robuster sind als der globale Textilmarkt – zur Retterin. Die horrend teuer, weil aufwendig hergestellten Kleider würden sich im Detailhandel, selbst im Luxussegment, niemals rentieren. In der geschützten Sphäre einer Kunstausstellung aber können sie sich behaupten und wenigstens zum Selbstkostenpreis verkauft werden. In dieser Ausstellung begreift man, wie flexibel und stabil das Ökosystem der Kunst ist, dass in ihm auch Dinge zirkulieren können, die aus einem ganz anderen Kontext stammen. Und noch etwas erkennt man: Grosses Design lässt sich von Kunst kaum unterscheiden. Das beweist McKenzie. Und Ettore Sottsass sowieso.

Heimo Zobernig

June–July 2016
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 686)

Text
Margareta Sandhofer

Die Ausstellung von Heimo Zobernig in der Galerie Meyer Kainer war in anderer Form unter dem Titel *wood painting* schon in der Kunsthalle Malmö (Schweden) zu sehen. In Malmö war Zobernig auf die Architektur und Historizität der Kunsthalle eingegangen: Seine neue skulpturale Serie reflektierte die ikonische bauliche Struktur der Kunsthalle und inkludierte die umgelegten temporären Einbauten der vorangegangenen Ausstellung von Joan Jonas; mit dem Titel zitierte Zobernig ein Theaterstück, *Trämålning* (Wood Painting), von Ingmar Bergman für dessen Studenten im Malmö-Stadttheater, welches er 1957 unter dem deutschen Titel *Das siebente Siegel* verfilmte, in dem ein Ritter mit dem Tod im Schachspiel um den Aufschub seines Sterbens spielt. Heimo Zobernig stellte paarweise Scherenpodeste in den Raum, auf deren Holzplatten er Decken mit schwarz-weißem Schachbrettmuster auflegte. Der durchgestrichene Schriftzug des Titels *wood painting* war nicht nur Hinweis darauf, dass es sich nicht um vermeintliche „wood paintings“ (dt. Holzschnitte) handelte, sondern sollte vor allem auf die Intention deuten, dass die gemusterten Decken auf den Holzplatten einer Malerei auf Holzgrund gleich kommen. Die Exponate sollten zum Verweilen einladen und als Sitz- oder Lagerplätze dienen, den Betrachter selbst ins Bild setzen. In der Galerie Meyer Kainer erscheint die Ausstellung in einem anderen Licht. Losgelöst vom sehr spezifischen lokalen Kontext in Schweden präsentiert sie sich nun in der Neutralität des White Cube.

Die dem Schachbrettmuster zugrunde liegende Rasterstruktur gilt in der bildwissenschaftlichen Theorie als emblematische Absage an die figürliche und illusionistische Malerei im 20. Jahrhundert, denn in ihr sind die Kriterien, die spätestens seit der Renaissance die vorherrschenden der Malerei waren, die Prinzipien von Figur auf Grund, Vorder- und Hintergrund, aufgehoben. Das quadrierte Bildfeld steht für eine radikale Rationalisierung des Raums, in dem narrative Komponenten durch mathematische, rein abstrakte ersetzt sind. Der ikonische Logos ist entmythologisiert. Zobernig beschäftigt sich seit 2000 kontinuierlich und intensiviert mit dem Raster, aktiviert und aktualisiert in seinem Werk den theoretischen Diskurs um diesen immer wieder aufs Neue mit unterschiedlichen Materialien und Verfahrensweisen. Insbesondere wenn Zobernig Klebebänder einsetzt, erhält die Problematik eine zusätzliche Tragweite. Denn letztlich verweist er darin auf Mondrians Gitterbild *New York City 1* von 1941, bei dem anstelle von Farbe farbiges Klebeband verwendet worden ist und das bis zu dessen Tod unvollendet geblieben war, aber (im K20 in Düsseldorf) dennoch mit den Klebebändern als abgeschlossenes Werk präsentiert wird. Zobernig setzt somit in seinen geklebten Gittern auf flachem oder plastischem Grund die kritische Betrachtung über den „realen“ Raum und das „reale“ Material sowie die Frage nach der Vollendung eines Werks fort. In der Verwendung des Schachbrettmusters verdichtet sich die Thematik. Anlässlich des Grand Prix in Monaco 1994 war eine Zusammenarbeit von Franz West und Heimo Zobernig ausgestellt, eine Assemblage bestehend aus zwei leeren Dispersions-

farbeimern mit Materialresten (ein Abguss in Bronze war intendiert) auf einem von Heimo Zobernig gestalteten schwarz-weiß quadrierten Podest. Die Anspielungen auf den Siegerpokal und die markante karierte Zielflagge des Grand Prix sind zugleich lapidar wie evident und konkretisieren die Problematik des autonomen und abgeschlossenen Kunstwerks.

Eine andere Referenz des Schachbrettmusters weist auf den rationalistischen Geist der Aufklärung, zitiert es doch deren typische schwarz-weiße Fußböden; ein Motiv, das auch dann hervortritt, wenn Zobernig eine solche Musterung am Boden (Artforum Berlin, 2007) oder an den Wänden (David Pestorius Project, Pestorius Sweeney House, Brisbane, Australien, 2015) anbringt und so abstrakte Malerei auf die Raumgrenzen expandiert.

Die Decken auf den Bühnenpodesten in der Galerie Meyer Kainer referieren diese Zusammenhänge um das Schachbrettmuster. Die Platzierung der Decken bewirkt einen theatralisch schwebenden Effekt, der die Komponente geometrische Malerei und ihre theoretische Verweigerung narrativer oder illusionistischer Gesetzmäßigkeit hervorhebt. Die Decke als Textil erinnert zudem an das Kostüm des Harlekins, der sich ebenfalls von Reglements freispielt, nämlich von jenen der gesellschaftlichen Ordnung.

Die stoffliche Materialität der Decken, d. h. ihre haptische Qualität, erlaubt allerdings eine Gegenläufigkeit des rational dominierten Diskurses. Vor allem in den Drapierungen wird das puristische System der orthogonalen Koordinaten gestört, der entrückte Abstraktheitsgrad des Schachbrettmusters wird in den Wölbungen und Höhlungen dem sinnlich Malerischen rückgeführt. Der kühlen Distanz der geometrischen Struktur ist mit subversiver Beiläufigkeit ein aufreizendes Moment zur taktilen Wahrnehmung entgegengesetzt.

Decken und Bühnenpodeste bilden skulpturale Einheiten und damit eine Sprengung der generellen Begrifflichkeit von Malerei sowie deren Verschränkung mit dem Medium Skulptur. Als skulpturale Anordnung bewegen sie sich in einem offenen Feld zwischen Zeichencharakter und Objektcharakter. Der neutrale Galerienraum wandelt sich zu einem vieldeutigen Ort des Geschehens. Nicht nur, dass Malerei, Skulptur und Architektur gleichermaßen ausgestellt sind, sondern in der Ambivalenz zwischen Funktion und Repräsentation wird genauso der Vollzug durch die BetrachterInnen gefordert. Denn Zobernigs Idee der Verwendung von Podesten und schachbrettgemusterten Decken ist, die Figur auf die quadrierte Bildfläche zu holen. In den Personen der BesucherInnen auf den Exponaten ist der malereitheoretische Verlust der Figur aufgehoben und das ursprüngliche Prinzip von Figur auf Grund wiederhergestellt. Insofern hat Zobernig die Frage nach der Vollendung des Werks nicht nur wieder eingebracht, sondern pointiert an die BesucherInnen weitergespielt.



Installation view
Untitled, 2016
stage pedestals, faux fur
dimensions variable

Franz West

Generosity

Organized by Galerie Meyer Kainer

Exhibition on the occasion of the grand opening of the Trade Fair Palace,

National Gallery, Prague

June–August 2016

Location Trade Fair Palace, National Gallery, Prague

(ill. p. 688)

Text (excerpt)

Robert Storr, Art in America, October 2003

The comedy in West's art is [...] associative rather than literal, phenomenological and implicitly corporeal rather than graphic or cartoonish.

The best [...] would be a kind of perpetual sculptural redeployment whereby his sculptures are not permanently sited, and instead, they are moved from place to place, with each work supplanting the next in rotation—in other words, transient sculptures for transient populations. However improbable this fantasy may be, the maladroit, wistful animation of West's work stirs up such thoughts. While these may not be visions of sugarplums, exactly—the artist's forms are altogether too lethargic and visceral, too erotic or scatological, for that—they are intimations of weird, unmistakably human choreography for which they serve as decor, prop and body-aggrandizing, ego-deflating doppelgängers.

Curated by Susanne Titz

Unsere Herkunft haben wir uns selbst ausgedacht

September–November 2016

Location Eschenbachgasse

Artists: Henning Fehr and Philipp Rühr

(ill. p. 690)

Press Release

The work revolves around techno and the history of the culture of the outside, festival production, the aesthetics of escapism and desire in late capitalism since the Beatniks, Monterey, and Land Art. Fehr and Rühr—who are not sculptors but filmmakers—had objects reconstructed that were the creation of others. They present the beauty and happiness of sculptures at festivals, sculptures that are made by artists, construction managers, professionals, and fantasy fans, anonymously or in groups, of shortlived existence, and bound for destruction either by recycling or burning (Burning Man, Nevada). It is Festival Art, previously called Folk Art.

The titles originate from a list of exceptional human experiences, the branded phrases from the book *Idols of the Tribe. Group Identity and Political Change* by Harold R. Isaacs, the geometric shapes from mathematical systems whose idealist aesthetics probably also mean social structures and individual psychological processes.



Invitation, 2016

Stefan Sandner

October–November 2016

Location Eschenbachgasse

(ill. p. 692)

Text

Christian Egger

In his third solo exhibition at Galerie Meyer Kainer, Stefan Sandner presents a selection of eleven painterly works describing his consistent, medium-defining path—works in which the artist again insulates, decontextualizes handwritten records (handwritten transcriptions, daily newspaper headlines, found footage...) and transfers them onto canvas. Transposed on canvas and into the picture, these images quickly address the viewer with the meaning of its text elements. On the one hand, they refer to their media familiarity, on the other hand, they draw attention to fundamental problems of painting today with regard to its expressiveness and medial placing. In this *ut pictura poesis*, Sandner takes the written word out of the horizontality of writing and script in a ghostly way, and leads the rapid, unconscious and accidental gestures of general everyday messages into complex brush strokes daring to mark an utopian-like point where the visual and textual offer finally once stopped. The more the handwritten is staged here, the more likely it is that the handwriting is mistaken to be the artist's own. That the viewer is more inclined to graphological psycho-diagnostics and the search for correlation between handwriting and personality traits than to picture analysis is just as remarkable as Frank Stella's observation that painting is generally a kind of handwriting itself. Transfers of headline sequences of an Austrian daily newspaper from the artist's iPhone onto an oversized canvas in bright yellow, or the extension of the gallery's graphic concept by Liam Gillick, who is also represented by Galerie Meyer Kainer, with its specifically selected green tone and the gallery's artist list, which Sandner puts into the rhetoric of a painterly gesture. He thus reacts to an art-immersive audience situation, which Gillick himself estimated as follows: "This critical community is simultaneously subject and audience. Therefore, we have a situation in which an artist proposes a problem and will then position it precisely out of reach in order to test the potential of an autonomy of practice." Sandner's practice deals exclusively with painting and faces the expectations of highly networked artists of a post-post-studio world, devoting himself meticulously to the difficulties and contradictions of material and format problems and visual construction.

Particularly through the interplay between the display of reference-rich overpaintings, inverted portraits, shaped canvases, and thick-belly diptychs represented in this exhibition, he highlights the unlimited potential of painting for the production of meaning and action. The calmness and calculus that the works radiate in the ghostly presence of their absent author may also be owed to the circumstances of those moments in which attention, perception, and fleeting brushstroke can still be reorganized¹ within social-media and wild raging attention economies are hard-earned.

¹ – John Kelsey, "Das Sextleben der Malerei," in *Painting 2.0 Malerei im Informationszeitalter*, Prestel Verlag, Munich, 2015, p. 270



Untitled, 2015
acrylic on canvas
280×200 cm

Boltenstern.Raum

Flora Hauser
Die vier Jahreszeiten
October–November 2016
Location Eschenbachgasse
invited by Julian Inić
(ill. p. 694)

Text (Exzerpt)
Flora Hauser

Man vergisst manchmal, dass sich nicht alle die Dinge gleich vorstellen, wie man sie sich selbst. Vor allem, wenn es um nicht angreifbare Sachen geht. Die Zeit geht in meiner Vorstellung nach oben, wie der Stand eines Thermometers. Zahlen gehen, von null bis zehn, leicht diagonal nach rechts oben, bis zur zwanzig gerade nach oben und machen danach eine relativ weiche Kurve nach links, bis zur 24, um dann diagonal, aber gerade, wieder bis zu dreißig nach links oben zu gehen, und so wachsen die Zahlen rauf, wie in einer Rallye. Der Kalender ist ein Kreis, mit einem abgeflachten Boden, der höchste Punkt ist der 28. Dezember. Von dort geht es im Bogen bis zum letzten Junitag, ab dort dann flach bis zum Ende vom August und ab dort wieder Bogen, bis es sich schließt. Die Monate vergehen dabei nicht wirklich in regelmäßigen Längen. Wir befinden uns gerade bei dem schwarzen Dreieck. Das ist auch der Punkt, an dem wir den Raum betreten. Gegen den Uhrzeigersinn gliedern sich die vier Jahreszeiten im Kreis der Wiederholung ein.

Die vier Bilder fügen sich in die Kurven des Kalenders. Sie sind der Zeichnung in der Mitte des Raumes entsprechend, schwebend, in einem Quadrat gehängt. In einigen Elementen kann man figurative Andeutungen erkennen, andere Stellen lösen sich ganz in rhythmischen Zeichen auf.

Ei Arakawa / Nikolas Gambaroff

Auction of Souls
November 2016–January 2017
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 696)

Review
Max Henry, Spike Art Magazine, Winter 2017

Most of the action in the video takes place around conversation over meals. It's a bare-bones tale of recollection on an endless loop. Entering the main space of the exhibition, material connections emerge in the guise of rows of standard dinner plates arranged across the massive floor space. A long corridor in the center enables you to walk up and down its length; some of the plates are intervened with paint and text (a set of six spells out "TISCHE," German for "tables"). A few oversize plates are wall-mounted and embellished with image or text, such as the one that says "SELFIE." It all seems to be a pretty banal reductive ad hoc sculptural installation, thin on content. Instead of heightening the drama of the narrative, it dissipates until you reach wall-mounted flat panels with videos dissecting Plates of Getashen into three acts. Each monitor isolates one aspect of the Plates of Getashen story as the narrative once again is remembered through "interviews"—here with individual actors from each of the respective casts. At one point, a long exterior shot appears of a monolithic concrete structure. Finding out that the location is the site of the Armenian Genocide Memorial in Yerevan turns the whole exhibition from a cold fish to a hot potato. The political

implications of the plates come into view, as they suddenly become representative of individual and collective lives shattered. Empty plates suggest starvation and a vicious circle. One oversized plate has the outline of an arm painted on it, as if a limb has been cut off. After careful viewing, denouement sneaks up on you as the slipshod artifice of the whole exhibition structure of Auction of Souls turns from indifference to epiphany. Those souls were many and indeed sold out by tyrants; art needs to remember the savagery in order to prevent it from happening again, on any shore.

Martina Steckholzer

Clarice
March–April 2017
Location Eschenbachgasse
(ill. p. 698)

Text
Stephen Zepke

Style is not the point, or rather, style not being the point *is the point* because it renders the painting's conceptual frame in the negative. The frame seems to frame its own absence. As a result, the idea does not determine its object, while remaining its condition. Most simply the conceptual frame is technical—digital photography. Photography was originally supposed to replace (and significantly improve) the representational function of painting, thereby pushing painting towards abstraction. In fact, however, photography's "mechanical eye" has become integral to contemporary art, painting included, because it does not recognise art, or even beauty, and offers an aesthetic indifference art uses in its perpetual quest to escape itself, to become "non-art." Steckholzer's work, however, seems to move in exactly the opposite direction, using photography to fragment, isolate, and distort its original, and making it part of the process of modern painting. The paintings do not try to "represent" their objects, even though their "concept" employs representational technology, because this element is erased through its actualization. The conceptual frame of the work (i.e., the digital reproduction of existing artworks) seems to directly contradict the visual content of the paintings (various painting codes), making the latter negate the former. The paintings are therefore liberated copies, free of their conceptual frame, but reliant upon it. They embody a dialectical logic of "de-figuration," reproducing their objects in a way that denies the representational function of their mechanism. As a result, Steckholzer's paintings pass through the technological apparatus or "format" that conditions them (not to mention the "format" of contemporary art, but that's another story) while negating its representational veracity in favor of its distortions, its mutational potentials. But they do so within the semantic limits of the modernist styles they inhabit, which supply the conditions of these transformations. These categorical restrictions of pre-existing modernist styles allow Steckholzer to affirm "painting," while avoiding any utopian or naive dreams of its absolute "freedom," or of it as a pure "outside."



Composition D with Blue, 2017
pigment on canvas
140×160 cm



Auction of Souls, 2016
oil on acrylic resin
100×100×7 cm