

Ausstellungsbeschreibungen

Inhalt

Galerie Raum mit Licht_curated by Alexander Streitberger	2
Galerie Krinzinger_curated by Katya García-Antón	3
Galerie Hubert Winter_curated by Suzy M. Halajian und Marlies Wirth	4
Knoll Galerie Wien_curated by Simina Neagu	5
Galerie Mezzanin_curated by José Luis Blondet.....	6
Krobath Wien_curated by Karel Císař	10
Galerie Martin Janda_curated by Thomas D. Trummer.....	11
Galerie Meyer Kainer_curated by Will Benedict	12
Galerie Steinek_curated by Julien Robson	13
Georg Kargl Fine Arts_curated by Thomas Locher	14
Kerstin Engholm Galerie_created by Christoph Doswald	15
Galerie Andreas Huber_created by Adam Carr	16
Christine König Galerie_curated by Marius Babias	17
Gabriele Senn Galerie_curated by Margrit Brehm.....	18
Charim Galerie Wien_curated by Felicitas Thun-Hohenstein.....	19
Galerie Hilger Contemporary_curated by Claire Breukel	20
Lukas Feichtner Galerie_curated by David Harper und Martha Kirszenbaum	21
Galerie Krinzinger_curated by Katya García-Antón	22
Galerie Elisabeth & Klaus Thoman_curated by Michael Scott Hall	23
Galerie Mario Mauroner_curated by Lóránd Hegyi.....	24
Galerie nächst St. Stephan_curated by Agata Jastrzabek und Dirk Snauwaert.....	25
Galerie Emanuel Layr_curated by Florence Derieux	26
Projektraum Viktor Bucher_curated by Niekolaas Johannes Lekkerkerk	27

Galerie Raum mit Licht_curated by Alexander Streitberger

Aliki Braine (*1976 | FR/GB), **Käthe Hager von Strobele** (* 1981 | IT), **John Hilliard** (* 1945 | GB), **Markus Hofer** (* 1977 | AT), **Ernst Koslitsch** (* 1977 | AT), **Edgar Lissel** (* 1965 | DE), **Michael Mastrototaro [MACHFELD]** (* 1970 | AT), **Anna Mossman** (* 1963 | GB), **Gregor Neuerer** (* 1970 | AT), **Klaus Pamminger** (* 1967 | AT), **Roman Pfeffer** (* 1972 | AT), **Rini Tandon** (* 1956 | IN/AT)

Prozesse

„... so nur hervorheben
Sollt ihr den Augenblick und nicht verbergen dabei
Das, aus was ihr ihn da hervorhebt. Eurem Spiel verleiht
Jenes Hintereinanderweg, jenes Gehabe des
Aufarbeitens des Vorgenommenen. So
Zeigt ihr den Fluß des Geschehens zugleich mit dem Ablauf
Eurer Arbeit und gestattet dem Zuschauer
Dieses Jetzt vielfältig zu erleben ...“
(Bertolt Brecht: *Darstellung von Vergangenheit und Gegenwart in einem*)

Bertolt Brechts Konzeption eines Theaters, in dem das Gegenwärtige nicht isoliert, sondern innerhalb seines Entstehungsprozesses zu verstehen ist, soll als Ausgangspunkt der Ausstellung *Prozesse* dienen. In diesem Sinne wird das Bild nicht als Resultat, als das Werk abschließende künstlerische Setzung verstanden, sondern als Teil einer Praxis, in der prozessuale Offenheit und das Ungewisse und noch nicht Konkrete im Zentrum stehen. Die Konfrontation der Kunstwerke mit Spuren ihrer Konzeption – Dokumenten, Texten, Entwürfen etc. – wie auch mit Arbeiten anderer Künstlerinnen und Künstler soll die Betrachterin und den Betrachter dazu einladen, das einzelne Werk im Sinne Brechts als ein im „Fluss des Geschehens“ stehendes „vielfältig zu erleben“. Verstanden als strukturverändernde Vorgänge werden Prozesse dabei in doppeltem Sinne reflektiert. So werden in den Werken repräsentierte soziale, mentale und ästhetische Entwicklungen mit den Bedingungen der Kunstproduktion selbst konfrontiert. Lebensspuren, Denk- bzw. Erinnerungsräume und mediale Schnittstellen sind die drei Achsen, entlang deren das Wechselverhältnis von Kunst und Leben als offen, transitorisch und dynamisch präsentiert wird.

Galerie Krinzinger _curated by Katya García-Antón

Ulrike Lienbacher (* 1963 | AT)

Interieurs, Modelle

Brief an Ulrike

Zürich, 15. Juli 2012

Liebe Ulrike,

gibt es den optimalen Sex? Meine Frage bezieht sich auf deine neue Serie von Zeichnungen, die du in der nächsten Ausstellung *Interieurs, Modelle* zeigen wirst. Die Zeichnungen nehmen Motive aus einem Sexhandbuch für junge Paare aus dem Jahr 1965 auf. Ist es nicht ein diabolischer Gedanke, dass wir alle Sex auf eine einzige, die effizienteste Art haben könnten?

In den Werken davor hast du das Eindringen von Wertvorstellungen aus dem Geschäftsleben – z. B. des Leistungsgedankens – in den Leistungssport und unsere Ich-Vorstellungen behandelt. Und du hast Strategien gesucht, wie man dagegen rebellieren könnte, zum Beispiel indem man sich nicht wäscht. An deiner neuen Ausstellung fällt auf, dass du nun eine introspektive Sicht des Körpers und seiner Funktionsweise einbringst.

Im Video *Run* laufen Zwillinge so nebeneinander, dass sie als Schatten voneinander gesehen werden können. Damit ist die Bühne für den im Ausstellungstitel angedeuteten Denkraum bereitet. Die Zeichnungen zur individuellen sexuellen Beschränkung werden neben Objekten hängen, die an die Stangen von Go-go-Tänzerinnen erinnern. Normalerweise finden Go-go-Aufführungen ja im halbprivaten Raum von Clubs statt. Die Besucherinnen und Besucher dort suchen gesunde Körper, die perfekt funktionieren. Von ihren Sexfantasien abgesehen ist das Go-go-Tanzen nicht weniger strikt geregelt als Sportarten.

Sexualität und Erotik sind vielleicht die letzten Freiräume für individuelle Experimente. Sind sie bereits beseitigt?

Herzlich deine
Katya

Galerie Hubert Winter _curated by Suzy M. Halajian und Marlies Wirth

Lawrence Weiner (* 1942 | US)

Impeded Time

Betrachtet man die Frage, wie sich Kunst und Leben zueinander verhalten, vor dem Hintergrund von Weiners Arbeit, wird offenbar, was er selbst in seiner Bezugnahme auf Wittgenstein zitiert: „Ein Ausdruck hat nur im Strome des Lebens Bedeutung.“ Die Verknüpfung von Kunst und Leben ist in Lawrence Weiners Arbeit eingeschrieben. Seinen Skulpturen begegnen wir, oft unerwartet, auch außerhalb von Galerien und Museen, im öffentlichen Raum, an den Orten, wo das Leben und die Kunst aufeinandertreffen. In seinen Statements zeigt er, immer anspruchsvoll, aber nie belehrend, Fragestellungen, die wir selbst anhand unserer Erfahrungen und unserer Wahrnehmung von Arbeit, Kultur und Lebenswelt interpretieren können; er bietet Möglichkeiten an, nicht Meinungen. Die Bedeutung bleibt immer im Fluss; sie wird niemals statisch oder eindimensional, sondern eröffnet zu jeder Zeit neue Wege, die materielle Realität und die aktuelle soziale und politische Umgebung zu begreifen und zu hinterfragen. Weiner lebt seine Kunst und erlaubt zugleich den Betrachterinnen und Betrachtern, seine Arbeit zu beleben; die Sprache ist sein Material, ebenso das Leben. Seine Arbeiten tragen eine selbst verliehene Ambiguität in sich und setzen sich einer endgültigen Bestimmtheit entgegen, indem sie einen subjektiven Zugang zu ihrer Bedeutung, ihren Bezügen und dem Umfeld schaffen, in dem sie wahrgenommen werden. Durch die Zeitlichkeit der Sprache, und in ihren wechselnden Erscheinungsformen, rekontextualisiert sich auch die Zeit: Sie eröffnet denen, die schauen und wahrnehmen, eine Vielzahl unterschiedlicher Zugangsweisen und Blickwinkel; in ihrer poetischen Aktualität wird Weiners Sprache immer wieder gegenwärtig und macht uns den Aspekt der Zeitlichkeit seines Konzepts und des Lebens an sich bewusst.

SOME. THING. DOES NOT LOSE VALUE JUST BECAUSE THERE SEEMS TO BE
LOT OF IT. N'EST-CE-PAS? VALUE & PRICE ARE NOT RELATED.
XXXXXXXXLAWRENCE
(Lawrence Weiner)

[Etwas verliert nicht an Wert, nur weil es den Anschein hat, dass genug davon da ist,
nicht wahr? Wert und Preis stehen in keinem Zusammenhang.]

Knoll Galerie Wien_curated by Simina Neagu

Anca Benera (* 1977 | RO) / **Arnold Estefan** (* 1978 | RO), **Olga Chernysheva** (* 1962 | RU),
Berry Patten (* 1986 | GB), **Antje Peters** (* 1979 | DE)

Täglich Arbeit, nächtlich Freizeit Kunst als Unterbrechung des Alltags

Wie könnte man mit der endlosen Abfolge von Arbeit und Freizeit, die unseren Alltag prägt, brechen? Können wir im scheinbar undurchdringbaren Kreislauf unserer täglichen Existenz so etwas wie Fluchtwege festlegen? Und schließlich: Können wir der „Verkümmern der Erfahrung“ in der Moderne, wie es Walter Benjamin nannte, überhaupt entkommen? Zeitgenössische Kunstpraxen können dann ein Gegenmittel für unser verarmtes Alltagserleben sein, wenn sie nicht nur den Strom von Arbeit und Freizeit, sondern auch die etablierten Blickregimes zu brechen vermögen. Der Alltag ist zugleich banal und profund, authentisch und unauthentisch, und gerade durch dieses Doppelwesen birgt er ein Potenzial, eine Spontaneität und einen Spielraum, den die Kunst dem Gewöhnlichen abzuringen helfen kann. Mit Michel de Certeau erkennen wir die entscheidende Rolle spielerischer und subversiver Aneignungsmodi. Diese zielen zwar nicht unbedingt auf eine neue Ordnung, weisen aber neue Wege, wie man zu leben und mit dem Gegebenen umzugehen vermag. Spielerische Aneignung ist auch die Methode, die die meisten Künstlerinnen und Künstler in der Ausstellung zur Spiegelung und Aufhebung des Alltagserlebens verwenden. Die Kunst fungiert dabei als Zerrspiegel, der unsere Körper und Verhaltensweisen verfremdet. Dadurch entsteht ein Reflexionsraum – ein Terrain, auf dem neue Ausdrucksmittel getestet und verifiziert werden können. Die übrigen teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler nutzen die Kunst als Plattform, um die latenten Konflikte und Widersprüche des Alltags zu untersuchen. Dadurch kommen jene tief verwurzelten Unvereinbarkeiten erst ans Tageslicht, die aufgelöst werden müssten. Anstatt der üblichen Formeln „Kunst = Leben“ oder „Kunst + Leben“ entsteht eine Praxis oder besser gesagt eine Neuformulierung des Gewöhnlichen. Es geht um die Kunst des Lebens.

Galerie Mezzanin_curated by José Luis Blondet
Stephen Prina (* 1942 | US)

Sobre la hierba

Un picnic nocturno
 sobre la cama.
 Arriba del mantel
 la computadora encendida.
 La he traído
 para leerte un poema
 La luz malvada de la pantalla
 vela la lectura.
 Titubeo.
 Parecemos un cuadro
 de tu amigo George de Latour
 en esta penumbra pixelada.
 Es un exceso
 escribirte un poema.
 Leo
 con
 lentitud
 impostada
 pronuncio
 cada
 palabra
 cien
 veces
 gesticulo
 con los labios
 soy un mal mimo
 Tu sonríes y escuchas,
 los ojos cerrados,
 alerta.
 Me pides que repita
 un verso,
 dos.
 Hablas de un ritmo
 y una música lejana
 que escuchas en lo que digo
 No entiendes.
 No vas a entender
 este poema
 escrito
 en mi lengua materna.
 Tenemos madres distintas,

Auf der Grass

Eine Nacht Picknick
 auf dem Bett.
 Über dem Kaminsims
 der Computer auf.
 Ich brachte
 Lesen Sie ein Gedicht
 Der böse Licht Bildschirm
 Kerze Lesen.
 Zögern.
 Wir sehen aus wie ein Gemälde
 Ihr Freund George de Latour
 in diesem Zwielficht pixelig.
 Ist ein Überschuss
 ein Gedicht schreiben.
 Löwe
 mit
 Langsamkeit
 impostada
 ausgeprägt
 jeder
 Wort
 hundert
 mal
 gestikulierte
 Lippe
 Ich bin ein schlechter Mime
 Ihr Lächeln und hören,
 Augen geschlossen,
 aufmerksam zu machen.
 Du fragst mich zu wiederholen,
 ein Vers,
 zwei.
 Sie sprechen von einer Rate
 und ferne Musik
 Sie hören, was ich sage
 Du verstehst das nicht.
 Sie werden es nicht verstehen
 Dieses Gedicht
 geschrieben
 in meiner Muttersprache.
 Mütter haben unterschiedliche

Uno

Arribó,
exhausto,
al extremo de la cama.
No fueron siglos,
comprobó aliviado.
Apenas seis días,
una sola noche.
Debió cerrar los ojos
pero se entretuvo
largamente
bebiendo tu barba.
Hiló fino
entre sus hebras.
Llovió baba y miel.
No encontró
ni dejó cabos sueltos
en el pelaje espumoso.
Sobre las líneas
de tu barba
tejió
con su lengua
un texto opaco
y sin ternura
donde no se reconocía.
Cubierto de saliva
saliste a respirar:
– *You are like a puppy.*
No le importó
combatir
con armas prestadas.
– *Si soy un cachorro,*
Tú, Señor, ¿quién eres?
– *A filthy rat.*
Eso dijiste.
Las líneas de la barba
abiertas,
deshaciendo cada palabra
sin deshacer el sentido.

One

angekommen,
erschöpft,
das Ende des Bettes.
Es gab Jahrhunderte
gefunden Erleichterung.
Nur sechs Tage,
eine einzige Nacht.
Er muss die Augen schließen
sondern unterhalten
lange
Trinken Sie Ihren Bart.
Spun fein
zwischen ihren Fäden.
Es regnete Baba und Honig.
Er fand
keine losen Enden links
in funkelnden Mantel.
In den Zeilen
Ihren Bart
wob
mit seiner Zunge
eine opake Text
und keine Zärtlichkeit
Diese Methode wurde nicht
anerkannt.
Bewölkt Speichel
ging hinaus, um zu atmen:
– Du bist wie ein Welp.
Es kümmerte ihn nicht
Bekämpfung
mit geliehenen Waffen.
– Wenn ich noch ein Welp bin,
Du, Herr, wer bist du?
– Eine schmutzige Ratte.
Das sagte.
Die Linien des Bartes
öffnen
Lösen Sie jedes Wort
ohne Zerstörung der Sinne.

Londres

El lujo blanco del hotel
lo cubre todo,
sin bruma.
Vestimos las batas
y las pantuflas
que encontramos en el baño,
como si vistiéramos el mismo
disfraz.
Descorres la cortina como si
removieras un lienzo de Brice
Marden de esta habitación.
Sobre el largo ventanal cuelga una
tela aun más fina.
Nuestras espaldas contra la pared,
las piernas extendidas sobre
la cama.
Tenemos ya un largo rato
esperando.
La ciudad se despereza
deja el río atrás y sube lenta hasta
la cama.
La vemos echarse a nuestros pies
ya sin asombro.
El paisaje se mete entre las
sábanas y ya nada es personal.
Las ventanas tienen un solo lado.
Darme cuenta
me ha tomado cuarenta años y
una noche.
Dos.
Tendría miedo sino estuviera
contigo.
Abajo,
el Támesis se desmadeja en una
barba rala.
casi tan imperfecta como la tuya
gris y reina.

London

Das Luxushotel weiß
deckt alles
kein Dunst.
Wir tragen Kleider
und Hausschuhe
gefunden im Bad,
gern die gleiche Tracht gekleidet
zu werden.
Descorres removieras Vorhang
wie ein Gemälde von Brice
Marden in diesem Raum.
Im Laufe der langen Fenster
hängt eine noch feinere Tuch.
Unser Rücken zur Wand,
Beine ausgestreckt auf dem Bett.
Wir haben bereits eine lange
Zeit warten.
Die Stadt erstreckt sich
verlässt den Fluss und steigt
langsam zum Bett zurück.
Wir sehen es an unseren Füßen
liegen
und kein Wunder.
Die Landschaft wird zwischen
den Blättern und nichts ist
persönlicher.
Die Fenster auf der einen Seite.
Erstellen Sie ein Konto
Ich bin seit 40 Jahre und eine
Nacht.
Zwei.
Aber würden Sie Angst haben.
nach unten
desmadeja der Themse in einen
dünnen Bart.
fast so wie deine fehlerhaft
Grau und Königin.

Krobath Wien_curated by Karel Císař

Dominik Lang (* 1980 | CZ)

The Lovers

Auf den ersten Blick könnte man die Arbeit des jungen tschechischen Künstlers Dominik Lang als Intervention in Ausstellungsräumen und, metaphorisch, in der Zeitdimension der Kunstgeschichte verstehen. Doch das wahre Ziel Langs ist zu untersuchen, wie die Sichtbarkeit von Kunst verteilt ist. Seine Kunstwerke greifen entweder in die Raumarchitektur ein, in die neue Bauteile eingefügt werden, oder sie präsentieren eine strategische Deutung der Kunstgeschichte. So verhält es sich zum Beispiel bei jenen Arbeiten, bei denen Lang die Werke anderer Künstlerinnen und Künstler oder ihre Rekonstruktionen in die Ausstellung einbezieht. Damit will er indes nicht – wie die Proponentinnen und Proponenten der Institutionskritik – bloß die verdeckten Mechanismen des Kunstbetriebs bloßlegen oder – wie beim „archival turn“ – eine unabgeschlossene Vergangenheit in die Gegenwart transferieren. Langs Hauptintention ist stattdessen, einen bestimmten Kontext zu schaffen, in dem die Aufmerksamkeit des Publikums angeregt wird, um die räumliche, historische und institutionelle Konditionierung all dessen sichtbar zu machen, was es faktisch wahrnehmen kann.

Am deutlichsten kommt diese Intention wohl in der Installation *The Sleeping City* für den tschechisch-slowakischen Pavillon auf der 54. Biennale von Venedig 2011 zum Ausdruck. Dort zeigte Lang eine radikale Interpretation der spätmodernistischen Skulpturen seines Vaters Jiří Lang (1927–1996). Das Ziel war dabei weder die schiere Präsentation der abstrakt angehauchten figurativen Plastiken aus den kommunistischen 1950er-Jahren, noch die Rekonstruktion des musealen Settings, in dem sie damals ausgestellt wurden. Vielmehr sollte sich das Publikum die Frage stellen, welche Umstände die Sichtbarkeit von Kunst überhaupt gewährleisten. Was sind die Gründe dafür, dass manche Kunst in Vergessenheit gerät? Was wird, weiter gefragt, mit der so aufdringlichen Kunst von heute in 50 Jahren passieren? Mit *The Sleeping City* lenkt Lang mithin – auf der Grundlage einer großen Sammlung von Skulpturen seines Vaters – die Aufmerksamkeit auf das Nachleben der Kunst allgemein. In *The Lovers*, seinem neuesten Projekt, verwendet er mehrere Varianten des Liebespaarsujets, um damit das bloße Leben darzustellen.

Galerie Martin Janda_curated by Thomas D. Trummer

Lara Favaretto (* 1973 | IT), **Ryan Gander** (* 1976 | GB), **Alina Szapocznikow** (1926–1973 | PL)

Alina Szapocznikow | Ryan Gander | Lara Favaretto

Die Gegenwart ist angespannt. Notmaßnahmen werden allerorts getroffen. Doch helfen fiskalische Steuerung und globale politische Maßnahmen gegen eine tiefer empfundene Verwundbarkeit des Lebens, die Sterblichkeit inbegriffen? Wie steht es um die existenzielle Verfasstheit? In der gegenwärtigen *Conditio humana* scheinen Zurechtrückung und Perfektionierungsdrang nicht weniger zu dominieren. In vielen Wissenszweigen und Alltagsfibeln geht es darum, den Menschen über Selbsttransformation mit einem wirksamen Immunstatus auszustatten. Aus Ratgebern erfahren wir, wie wir uns vor unwillkommenen Zudringlichkeiten und Eigengefährdungen bewahren. Die empfohlenen Maßnahmen reichen von physischen Übungsverfahren, sozialen Techniken und medizinisch-physischen Optimierungen bis zu spirituellen Vorkehrungen – alle dazu erdacht, den Menschen vor sich selbst zu schützen. Der österreichisch-amerikanische Biotechnologe Erwin Chargaff gehörte zu jener Gruppe von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die seit den 1950er-Jahren durch die Dechiffrierung der Erbausstattung des Menschen die Bedingungen seiner künstlichen Gestaltung erforschte und förderte. Dennoch äußerte Chargaff selbst tiefe Zweifel an dieser Vorgangsweise. Denn die Ermächtigung des Menschen zeitigt kulturelle und ethische Konsequenzen. Menschen werden zu Designerinnen und Designern anderer Menschen. Eine asymmetrische Beziehung ist die Folge, in der ein Exemplar der menschlichen Spezies unter Anwendung technischer Mittel aus dem kulturellen Lernprozess und seinen Wechselwirkungen herausgenommen und stur erforscht wird. Es entsteht ein Autor, der sich weder Gott noch Künstlerin oder Künstler nennt und dennoch eine künstliche Kreation für sich beansprucht. Alina Szapocznikow, Lara Favaretto und Ryan Gander schaffen eine Kunst der unbequemen Unmittelbarkeit. Mentale Rüstungen und Immunsysteme scheinen in ihren Werken heilsam wirkungslos. Es geht um die direkte körperliche Erfahrung und eine greifbare Begegnung. Imaginäre Vorwegnahmen und empfindliche Rücksichten ersetzen die Leistungsanforderungen an den Körper. Heikle Seinszustände, Weltbegegnung und Daseinsschlüssel kommen wieder zum Vorschein.

Galerie Meyer Kainer_curated by Will Benedict

Anita Leisz (* 1973 | AT), **Nora Schultz** (* 1975 | DE)

Anita Leisz und Nora Schultz verbindet ihre Beschäftigung mit der Beziehung zwischen dem bildhauerischen Verfahren und dem menschlichen Körper samt seinen Alltagsroutinen. Ihrer beider Arbeit an skulpturalen Problemen wie Balance, Volumen, Masse, Innen und Außen divergiert indessen bei der entscheidenden Frage: Wann ist eine Skulptur vollendet? Wie an ihrer zweiteiligen Skulpturengruppe mit dem Titel *Freaks* kenntlich wird, feilt Leisz minutiös an den Details. So könnte man sagen, eine der beiden Skulpturen habe einen Kopf und einen Hintern, die andere hingegen zwei Hintern. Geometrisch ausgedrückt überlappen die sechs schmaleren der insgesamt acht horizontalen Kanten der beiden rechtwinkligen Formen die längere Breite um zwei Millimeter, was drei Hintern ergibt. Die übrigen zwei horizontalen Kanten sind nach außen abgeschrägt und ergeben damit zwei Köpfe. Schultz dagegen lässt das Verfahren für sich selbst sprechen, indem sie das Werk als rekonstruierbare (oder modifizierbare, oder beides?) Anhäufung belässt. *In Out Press* zum Beispiel besteht aus zwei Skulpturen aus großen rechtwinkligen Platten auf Scharnieren. Aus einer Platte wurde das Wort „In“ ausgeschnitten, aus der anderen das Wort „Out“. So entstehen zwei große buchförmige Druckerpressen, mit denen Drucke gegensätzlicher Bedeutung hergestellt werden können. Im Gegensatz zu den Arbeiten von Leisz sind die Skulpturen von Schultz derb und scheinbar provisorisch. Das Material bleibt der Idee untergeordnet, an genaue Maße werden so wenig Gedanken wie möglich verschwendet.

Galerie Steinek_curated by Julien Robson

Mel Chin (* 1951 | US)

Mel Chin: It's Not What You Think

„Schafft man Objekte oder andere künstlerische Spuren, schafft man zugleich auch neue Möglichkeiten und Alternativen. Das ist eine der letzten Freiheiten, die uns geblieben sind, und eine der Funktionen von Kunst.“ Am bekanntesten ist Mel Chin für interdisziplinäre Gemeinschaftsprojekte, die gesellschaftlich, politisch und ökologisch aufgeladene Fragen künstlerisch untersuchen. Seine Kunst findet dabei nicht nur in der freien Landschaft oder im öffentlichen Raum statt, sondern auch in Galerien und Museen. Durch die Verbindung von Kunst und Leben versucht Chin, den gesellschaftlichen Giftmüll und die Umwelttoxizität um uns herum aufzudecken und so einen Beitrag zu ihrer Beseitigung zu leisten. Chin begreift seine Kunst als Katalysator für Aktionen und mehr soziales Verantwortungsbewusstsein. Damit erfasst und nutzt Chin die komplizierten Verflechtungen des Ästhetischen mit politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Belangen. Seine Werke sind ebenso analytisch wie poetisch. Sie schöpfen die Möglichkeiten der Kunst aus, das Bewusstsein der Menschen durch die Sichtbarmachung andernfalls unsichtbarer Strukturen und Zusammenhänge zu verändern. Mit seiner Ausstellung untersucht Chin die derzeitigen Zerfallserscheinungen des amerikanischen Alltags, unter dessen unumschränkten Mythen von Freiheit, Patriotismus und sozialem Zusammenhalt Spannungen und Konflikte lauern. Seine Objekte, Videos und Zeichnungen behandeln Wunschproduktion und Wunschenttäuschung in der Konsumgesellschaft, das Drama geheimer Machtmanipulation, den Verlust geschichtlichen Bewusstseins, die unsichtbaren Giftrückstände der Industrialisierung, die Vereinzelung der Menschen in der Gesellschaft und die institutionellen Mächte, die unser Leben bestimmen.

Georg Kargl Fine Arts _curated by Thomas Locher

Yael Bartana (* 1970 | IL), **Gianfranco Baruchello** (* 1924 | IT), **Clegg & Guttman** (**M. Clegg**, * 1957 | IE; **M. Guttman**, * 1957 | IL), **Peter Fend** (* 1950 | US), **Matt Mullican** (* 1951 | US), **Henrik Olesen** (* 1967 | DK), **Anna Oppermann** (1940–1993 | DE), **Katya Sander** (* 1970 | DK), **Dierk Schmidt** (* 1965 | DE), **Andreas Siekmann** (* 1961 | DE), **Costa Vece** (* 1969 | CH), **Stephen Willats** (* 1943 | GB)

Von Zeichen und Körpern

Die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Leben als Wunschkonstruktion der Avantgarden, ausgerichtet auf ein „anderes Leben“, das ein besseres sein sollte, scheint sich vor allem in ökonomischer und sozialer Hinsicht vollzogen zu haben. Vormals emanzipatorische Begriffe haben ein fröhliches Nachleben in der Welt des Managements, der Arbeitswelt, in versicherungstechnischen Direktiven oder geschichtspolitischen Fiktionen. In dieser Ausstellung soll es um künstlerische Projekte gehen, die sich analytisch mit Visualisierungsstrategien befassen, gegen, entlang oder mit diesen Entwicklungen. Techniken der Macht, die die Optimierung und Regulierung von Lebensbedingungen in Massengesellschaften anstreben, berühren die Grenze der Darstellbarkeit. Ursächliche Verhältnisse, die auf partikuläre Interessen verweisen, also individuelle Schicksale beschreiben, tauchen nicht mehr in informationsgrafischen Verlautbarungen auf; Subjekte erscheinen als Figuren statistischer Reduktion, als sich wiederholende Repräsentantinnen und Repräsentanten oder als diagrammatisch gesichtslose Statthalterinnen und Statthalter ... sie werden zu abstrakten Zeichen. Künstlerische Projekte, die sich dieser Darstellungsformen bedienen oder sich auf sie beziehen, wissen um diesen Widerspruch zwischen dem Universalen und dem Singulären. Singuläres ist nur dann abbildbar, wenn es numerisch eine Gemeinschaft bildet, die eine Identität oder eine klare Zugehörigkeit verkörpert. Menschen bilden die Bevölkerung, können aber nur dann dargestellt werden, wenn sie über eine begriffliche und visuelle Identität verfügen und sie mit anderen teilen. Es geht um Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft; staatliche Regulierungsmacht kann nicht dulden, dass es Subjekte jenseits dieses Repräsentationsverhältnisses gibt. Nicht der gesellschaftliche Zusammenhalt ist es, der Staatlichkeit ausmacht, sondern seine Aufhebung, die staatliche Regierungsmacht untersagt.

Kerstin Engholm Galerie_created by Christoph Doswald

Daniele Buetti (* 1956 | CH), **Björn Dahlem** (* 1974 | DE), **Hanspeter Hofmann** (* 1960 | CH),
Tanja Roscic (* 1980 | CH), **Tatiana Trouvé** (* 1968 | IT)

Cosmology, Aesthetics, and Atrophy

Einige Stichworte zur komplexen Beziehung von Kunst und Leben

Die Ästhetisierung der Alltagswelt durch Werbung und Massenmedien hat seit der Erfindung der Drucktechnik und zuletzt der digitalen Bildindustrie sukzessive zugenommen und in der Jetztzeit eine geradezu unerträgliche Dominanz entwickelt. Als Folge davon befindet sich das menschliche Subjekt im Zustand eines permanenten Bildabgleichs: die Vermessung der Distanz zwischen medialem Vorbild und realem Wirklichkeitsbild. Die Auslotung dieser Differenzen steht im Zentrum der Arbeit von Tanja Roscic, Tatjana Trouvé, Daniele Buetti und Björn Dahlem, die eigenständige kosmologische Systeme, ja, regelrechte Gegenwirklichkeiten entwickelt haben. Die Diskurse über Oberflächen und Ästhetik sind längst schon in Dimensionen des Alltags und der Wissenschaft vorgestoßen, die die Unversehrtheit des Individuums grundsätzlich infrage stellen. Genetische Manipulationen, chirurgische Eingriffe, pharmazeutische Forschungen oder neue Ernährungsformen haben es sich zum Ziel gesetzt, den Menschen zu mehr Schönheit und zu mehr Leistung zu verhelfen. Im Rahmen dieser Entwicklungen werden in der Ausstellung die Fragestellungen von Mangelerscheinungen und Überfluss im Rahmen ästhetisch und gesellschaftlich-normativer Konzepte verhandelt.

Galerie Andreas Huber_created by Adam Carr

Meriç Algün Ringborg (* 1983 | TR), **Christian Burnoski** (* 1979 | US), **Sean Edwards** (* 1980 | GB), **Ryan Gander** (* 1976 | GB), **Leopold Kessler** (* 1976 | AT), **Jonathan Monk** (* 1969 | GB), **Alek O.** (* 1981 | AR), **Kirsten Pieroth** (* 1970 | DE), **Wilfredo Prieto** (* 1978 | CU)

Detective

Während des Aufbaus der Ausstellung *Detective* besucht ein wirklicher Privatdetektiv die Galerie. Er examiniert die Kunstwerke der ausstellenden Künstlerinnen und Künstler aus dem In- und Ausland und beschreibt dann in schriftlichen Berichten, welches Ereignis ihnen zugrunde liegt und wie und von wem sie wohl gemacht worden sind. Sämtliche Werke nutzen den Detektiv und seine Ermittlungen als Kunstvermittlung – als Lupe, durch die sie betrachtet und letztlich verstanden werden sollen. Damit ermöglicht die Ausstellung ein neues und außergewöhnliches Kunsterlebnis. Der eigentliche Prozess sowie die Kriterien des Wahrnehmens, Deutens und Beurteilens von Kunstwerken kommen in den Blick. Die Ausstellung thematisiert, wie sich andere in unser Kunsterleben einschreiben und wie wir Kunstwerke neu wahrnehmen können, wenn wir uns der Sichtweise anderer anvertrauen. Der Detektiv versetzt uns somit selbst in die Rolle von Detektivinnen und Detektiven.

Detektiv

Galerie Andreas Huber

Verdächtige Künstlerinnen und Künstler

Meriç Algün Ringborg, Christian Burnoski, Sean Edwards, Ryan Gander, Leopold Kessler, Jonathan Monk, Alek O., Kirsten Pieroth, Wilfredo Prieto

und

Alfred Rupf, Detektiv, und ehemaliger Oberstleutnant und Leiter der Kriminalpolizei auf dem Flughafen Wien-Schwechat

Kuratiert von

Adam Carr

Christine König Galerie_curated by Marius Babias

Jimmie Durham (* 1940 | US), **Thomas Kilpper** (* 1956 | DE)

Zuletzt machte Thomas Kilpper mit seinem Projekt *State of Control* (2009) im ehemaligen Ministerium für Staatssicherheit der DDR in Berlin und seinem *Pavilion for Revolutionary Free Speech* (2011) im dänischen Pavillon bei der 54. Biennale von Venedig von sich reden. Besucherinnen und Besucher konnten über großformatige, direkt in den Boden geschnittene Porträts von Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart schreiten – etwa Silvio Berlusconi, Ulrike Meinhof, Rosa Luxemburg oder Karl Marx. Kilpper nimmt Bodendrucke von seinen geschnitzten Motiven und hängt sie in den Ausstellungsraum. Er setzt sich mit Geschichte und den ideologischen Konzepten von Überwachung und Repression auseinander. Kilpper erzählt aus radikal subjektiver Sicht gewissermaßen die Vorgeschichte der „Geschichte“, bricht Vorstellungen und Bilder auf, die sich in uns zu historischen Wahrheiten verfestigt haben. Der Künstler montiert die Figuren aus der Geschichte zu einer Historienmalerei mit den Mitteln des Linol- und Holzdrucks – fragmentarisch, scharfkantig und beziehungsreich. „Geschichte“ ist Montage. Jimmie Durhams Skulpturen, Objekte, Bilder und Gedichte thematisieren Welterfahrung aus der Perspektive des Minoritären und des Außenseiters. Durham, Angehöriger des Cherokee-Stammes in den USA, hat für die Rechte der amerikanischen Ureinwohnerinnen und Ureinwohner gekämpft und war Vertreter der indigenen Völker bei den Vereinten Nationen. Er lebt seit 25 Jahren als Künstler und Dichter in Europa und vertritt unbeirrbar eine humanistische Haltung, fern von Ideologie und Pathos. Seine künstlerische und poetologische Stärke liegt darin, den Dingen und der Sprache durch Umdeutung neue Wendungen zu geben und unsere Erfahrungswelt zu verändern.

Gabriele Senn Galerie_curated by Margrit Brehm

Georg Herold (*1947 | DE), **Bob and Roberta Smith** (*1964 | GB)

Prinzip Baustelle

Die Baustelle markiert einen abgegrenzten Ort der aktiven Veränderung. Die konstitutiv offene Situation – was fertig ist, ist keine Baustelle mehr –, der damit verbundene Ausnahmezustand und die dadurch ausgelösten Irritationen lassen die Baustelle als tragfähige Metapher erscheinen, um einen Aspekt im Bezugssystem Kunst/Leben/Arbeit zu beleuchten. Allgegenwärtig, wie sie ist – als Stolperfalle vor dem Haus ebenso wie als Beschreibung eines gesellschaftlichen oder persönlichen Zustands –, erscheint die Baustelle geradezu als Ausdruck des Zeitgeistes. Im übertragenen Sinn steht „Baustelle“ heute gleichermaßen für einen konstatierten „Veränderungsbedarf“ und grundlegende Zweifel an einem möglichen Ende des Ausnahmezustandes. Diese veränderte Betrachtungsweise stellt nicht nur eine Bedrohung für eine effektivitätsbesessene Gesellschaft dar, die Baustellen ausschließlich als temporäre Hindernisse auf dem Weg zu einer „Verbesserung“ akzeptiert, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass Künstlerinnen und Künstler spätestens seit den 1960er-Jahren genau aus diesen Gründen die Baustelle als Abbild der eigenen Lebenssituation erkannt, als Modell für eine auf Veränderung der herrschenden Zustände zielende Kunst genutzt und als Materialdepot geplündert haben. Die Ausstellung in der Gabriele Senn Galerie zeigt Werke von Georg Herold und Bob and Roberta Smith, denen sperrige Konstruktionen aus „armen“ – gerne der Baustelle oder dem Sperrmüll zugeordneten – Materialien als Schrift- und Bedeutungsträger dienen. Kompromisslose Geistesgegenwart und anarchischer Humor kennzeichnen diese Werke. Als irritierende Wanderbaustellen sind sie durchaus geeignet, den einen oder die andere beim Wettlauf auf der Siegerstraße aus dem Gleichschritt zu bringen ... *Men at Work!*

Charim Galerie Wien_curated by Felicitas Thun-Hohenstein

Roberta Lima (* 1974 | BR)

Aesthetics of Risk

Risiko ist, von jeher, Begleiterin der (Kunst-)Produktion in ästhetischer, konzeptueller, ökonomischer und sozialer Hinsicht. Was wird jedoch aus dem Risiko als Komplement künstlerischen Denkens und Handelns, wenn die ganze Gesellschaft – nach Ulrich Beck – zur Risikogesellschaft geworden ist? Wenn das ganze Leben zum Material der Verwertung wird und solchermaßen Tag für Tag aufs Spiel gesetzt werden muss, als Prekarisierung nicht nur der Arbeit, sondern des „nackten Lebens“? Die Galerie Charim stellt diese Zuspitzung von „Kunst und Leben“ mit einer Ausstellung der Künstlerin Roberta Lima zur Disposition. Ursprünglich als ausgebildete Architektin Teil des populärkulturellen Undergrounds, erkundet Lima seit 2006 in Liveperformances die Bedingungen, Eindrücke und Folgen variabler performativer Settings ihres Körper-Selbst, anwesend und abwesend, im sozialen Raum. Roberta Limas subjektiver Ansatz entwickelt sich in zwei Elementen: einerseits der Phase der Besetzung und individuellen Verortung des vorhandenen Raumes durch die sich in ihm ereignende Performance, andererseits den dabei entstehenden Objekten und Artefakten, die später arrangiert werden und so den Schauplatz medial und skulptural über den „Liveact“ hinaus verlängern. *Aesthetics of Risk* kartografiert diesen Werkkomplex der letzten Jahre, insofern als die Künstlerin jene „erfahrenen Objekte“, die den „alten Raum“ ausmachten und definierten, in situ wiederbelebt und vergegenwärtigt. Das transformatorische Potenzial von Differenz als Gegenstück zu Macht im Blick, oszilliert die performative Installation zwischen Vergangenem/Gegenwärtigem, Entzogenem/Begehrtem, Großem/Kleinem, Alltäglichem/Ungewöhnlichem, Nahem/Fernem, Kunst/Leben. Dabei durchläuft und analysiert Lima die „Physis der Gegenstände“, wie in ihren Körperinterventionen – schneidet den Körper auf, hebt Häute und Schichten ab, versteckt sie, entblößt sie, einem pornografischen Akt der Freilegung gleich, und dringt so mit Foucault zum „giftigen Herz der Dinge“ vor.

Galerie Hilger Contemporary _curated by Claire Breukel

Peterson Kamwathi Waweru (* 1980 | KE), **Simon Vega** (* 1972 | SV)

Die Politik von Kunst als Leben

Die Politik von Kunst als Leben: Peterson Kamwathi Waweru

„Es herrscht große Einigkeit darüber, dass die Politik in Entwicklungsländern eine sehr große Rolle spielt.“¹ (Allan Drazen)

Peterson Kamwathi Wawerus Ausstellung *Hymn for the Republic* untersucht politisch brisante Routinen der sozialen und kulturellen Konformität, die im zunehmend freieren Kenia von heute auf bizarre Weise deplatziert wirken. So war die britische Sitte des Anstellens dem Gesellschaftsgefüge Kenias früher fremd. Waweru nimmt zugleich die Rolle des Beobachters und des Gesellschaftskritikers ein und analysiert so den „Zwischenraum“, in dem Menschen Schlange stehen und warten. Mit dicken Kohlestrichen skizziert er die bedrohliche Aura der Uniformen, die Autorität mimen und damit die Bewegungen und Freiräume der Menschen diktieren. Welches Verhalten erwarten politische Ideologien eigentlich von uns? Und was würde passieren, wenn wir nicht gehorchten?

Biopower: Simon Vega

Angelehnt an Jeremy Bentham's „Panoptikum“ aus dem 18. Jahrhundert und Foucaults Philosophie der Macht und Überwachung schafft Simon Vega einen kaskadenförmigen Luster aus defekten alten Überwachungskameras. Vegas Geste, Macht- und Kontrollapparate in funktionslose Skulpturen umzubauen, ist antiarchitektonisch und subversiv. Die Kamera wird vom „Beobachter“ zum „Beobachteten“.

¹ Allan Drazen: „Is There a Different Political Economy for Developing Countries? Issues, Perspectives, and Methodology“, S. 1. Der Artikel wurde auf der Plenarsitzung des African Economic Research Consortium über politische Ökonomie und die Wirtschaftsentwicklung Afrikas am 28. Mai 2006 in Nairobi präsentiert.

Lukas Feichtner Galerie _curated by David Harper und Martha Kirszenbaum

Paolo Chiasera (* 1978 | IT), **Aleksandra Domanović** (* 1981 | SI), **Timothy Hull** (* 1979 | US), **Iman Issa** (* 1979 | EG), **Shahryar Nashat** (* 1975 | IR), **Ruby Sky Stiler** (* 1979 | US)

Der versteinerte Fluss

The Petrified River soll den Widerspruch zwischen den Relikten historischer Wirklichkeiten und den mit ihnen zusammenhängenden Erinnerungen zum Ausdruck bringen. Wie verändern Künstlerinnen und Künstler die Vorstellung von Monumenten durch deren Verkleinerung auf ein menschliches Maß, neue Materialien und die Wechselwirkung mit dem sie umgebenden Raum? Unsere pluralistische Welt entledigt sich zusehends der Geschichte. Damit verlieren auch Monumente als „lieux de mémoire“ und Verkörperungen historischer Episoden an Wirkung. Von der Geschichte getrennt tritt die monumentale Formensprache in den Vordergrund, weil sie die kollektiven Ideen von historischem Ringen und Triumph ausdrückt. Die sechs eingeladenen Künstlerinnen und Künstler schaffen mit ihrer Kunst soziale und politische „détournements“ der Funktion von Monumenten als „lieux de mémoire“ oder Erinnerungsorten, die der französische Historiker Pierre Nora einmal als „materiell, symbolisch und funktional eingebunden in das Möbiusband des Kollektivs und des Einzelnen, des Heiligen und des Profanen, des Unveränderlichen und des Veränderlichen“¹ bezeichnet hat. Aleksandra Domanović' Skulpturen, Fotografien und Videos thematisieren kulturelle Artefakte, öffentliche Monumente und nationale Identität im postkommunistischen Kontext sowie die ausufernde Nutzung des Internets. Iman Issa wiederum baut in ihrer Serie *Material* Monumente in intime Installationen im menschlichen Maß um, die nichtexistente oder missglückte Monumente zu ersetzen vermögen. Shahryar Nashat deutet in seinen Filmen und Installationen den Begriff der Monumentalität in Richtung Performativität und Macht. Zugleich bezieht er sich auf museale Ausstellungsnormen, indem er die Funktion des Sockels in der Monumentalkunst infrage stellt. Timothy Hull untersucht in seinen Zeichnungen die Ikonografie von klassischer Skulptur und Architektur als ikonischen Monumenten, die durch ihre Flachheit und die Gewöhnlichkeit des Materials gewissermaßen banalisiert und verpfuscht werden. Auch Ruby Sky Stiler ahmt mit ihren Skulpturen Formen mit klar kenntlichen historischen Bezügen nach. Diese werden aber durch eine Perspektivverschiebung dekonstruiert, und zwar vor dem geschichtlichen wie einem zeitgenössischen Hintergrund. Paolo Chiasera schließlich ist von historischen Ikonen und kulturellen Symbolen fasziniert. Durch die Präsentation seiner Archive und einzelner Projekte rückt er kollektives Gedächtnis und Mythologie zurecht. Nach Robert Smithsons Theorie der Entropie sind diese neuen Monumente nicht für die Ewigkeit gedacht. Sie stehen „gegen die Zeit“², bestehen sie doch – wie die ganze Ausstellung – aus künstlichen Materialien und unauthentischen Geschichten.

¹ Pierre Nora: „Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire“, in: *Representations*, Nr. 26 (Spezialausgabe: Memory and Counter-Memory), Frühjahr 1989, S. 7–24.

² Robert Smithson: „Entropy and the New Monuments“ (1966), in: *Robert Smithson. The Collected Writings*, hg. v. Jack Flam, University of California Press, Berkeley/London 1996, S. 11–13.

Galerie Krinzinger_curated by Katya García-Antón

Sudarshan Shetty (* 1961 | IN)

the pieces earth took away

Brief an Sudarshan
Zürich, 14. Juli 2012

Lieber Sudarshan,
heute Morgen erfreute ich mich an Quellwolken, Regenschauern und dann wieder blinzelndem Sonnenlicht. Es war, als führten die Götter eine zyklische Wettervorhersage auf. Doch je mehr sie aufführten, desto undeutlicher wurde des Tages Gestalt. Dies brachte mich auf deine neue Ausstellung in Wien. Du gehst vom Zusammenhang zwischen Tod und Kunstmachen aus. Die Ausstellung ist als fiktive Bühne angelegt, auf der du beides verbindest, wobei fiktive mit echten Todesriten (aus der indischen Theologie) kombiniert werden. Ironisch hast du Holzschnitzer Zenotaphe aus falschen Antiquitätenläden in Mumbai nachschnitzen lassen. Diese werden von Kaskaden der gängigen Begräbnisbeigaben Reis und Wasser „kinetisiert“. Tontöpfe werden, das Ritual des Topfzerbrechens aufgreifend, in Zeitlupe jongliert. Du spielst sozusagen Himmel und Hölle mit Ritual und Spektakel. Wir können das Entstehen und Vergehen von Bedeutung, wir können beider Künstlichkeit erkennen. Mir fällt auf, dass deine sehr unromantische Thematisierung des Todes durch Kunst eine Provokation der westlichen Vorstellung der Moderne ist, der du ja auch zugehörst. Dort hängen die Begriffe von Leben, Produktion und Fortschritt absolut, als ultimative Bedeutungseinheit also, zusammen. Du hingegen evozierst eher die Idee des Todes als „Bewährungsstrafe“. Der Tod ist bloß eine Erholung vom Leben.¹ Die Welt ist nur eine Bühne voll sinnloser Bedeutungen, jede Zuschreibung stellt sich als Fiktion heraus. In deiner Vorstellung gibt es keinen „Zeitpfeil“ wie in der Moderne, der auf eine eindeutige Bedeutung zielt. Die Zeit ist bei dir eine offene Kategorie, Bedeutung ein konstruierter, multipler und variabler Raum. Vom heutigen Tag bleibt nicht viel. Die Wetterzyklen gehen weiter. Mein lieber Sudarshan, ich befürchte, dass ich die vielen Bedeutungen dieses Tages nicht begriffen habe.
Herzlich deine
Katya

Galerie Elisabeth & Klaus Thoman _curated by Michael Scott Hall

Jürgen Klauke (* 1943 | DE)

Sequence: Gender: Death

Sequence: Seit den 1970er-Jahren arrangiert Jürgen Klauke methodisch Fotoelemente zu komplexen narrativen Sequenzen. Ähnlich wie ein Morphem in der Sprachwissenschaft steht jedes Bild für sich, korrespondiert aber zugleich mit dem nachfolgenden, um so eine immer komplexere Bedeutung zu schaffen. Der Hauptunterschied zur Linguistik ist, dass ein Morphem allein stehen kann oder nicht, während Worte immer eine isolierbare Bedeutungseinheit bilden. Klaukes Arbeiten sind von links nach rechts oder von oben nach unten zu lesen. Manche mehrteilige Werke ermöglichen, je nach ihrer Aufstellung, unterschiedliche Lesarten. Klauke selbst gibt an, dass sie möglicherweise gar keine Sequenz ergeben, sondern einen Raum oder ein Areal, in dem man dieselbe Sache unter verschiedenen Aspekten gedacht werden kann.

Gender: Klauke stellt die Beziehung zwischen Körper und sozialem Geschlecht oder Gender infrage, indem er gängige Gesellschafts- und Sprachnormen unterläuft. Durch die Schaffung „sozialer Bilder“, die die Reflexion des anderen und zugleich den Blick – der diesen konstituiert – inkorporieren, sprengt er unseren Begriff des Selbstporträts. Soziale und psychische Entstellungen, die bisweilen groteske Formen annehmen, werden in die Bildsprache einbezogen.¹ Durch die Ausarbeitung dieser „queeren“ Strategien sträubt sich Klaukes Werk gegen die Assimilation an den dominanten kulturellen Blick. Als Reaktion auf seine Arbeit äußerte Slavoj Žižek: „Wenn unser Innerstes unmittelbar externalisiert wird, ist das Ergebnis abstoßend ...“²

Death: Klaukes Tableau *Schlachtfelder* (2010) besteht aus zwölf Teilen, die ihrerseits aus zwölf Unterteilungen mit Gegensätzen wie An-/Abwesenheit oder Leben/Tod bestehen. Diesen Gegensätzen sind ausgeschnittene Tierkörper und ihr Ausgenommenes zugeordnet. Klauke wollte damit zeigen „In den Bildern wird das Innere, Formlose, Amorphe, der funktionslose Rest durchkreuzt [...] Bilder für fremde Territorium des Todes und die Kälte des Seins.“³ Die Arbeit verweist auf Batailles Vorstellung des Formlosen („l’informe“): Es „hat keine Rechte in irgendeinem Sinne und lässt sich überall wie eine Spinne oder wie ein Wurm zertreten [...], [ist] nicht nur ein Adjektiv, das einen Sinn hat, sondern auch ein Ausdruck, der der Deklassierung dient und im Allgemeinen erfordert, dass jedes Ding seine Form hat“⁴.

¹ Klaus Honnef.

² Slavoj Žižek, „Jürgen Klauke oder Abschirmung des Realen“, in: *Absolute Windstille*, Ausst.-Kat., Kunst und Ausstellungshalle der BRD, Bonn 2001.

³ Fietta Jarque, „Jürgen Klauke, un esteta existencial“, in: *El País*, 7. Mai 2012.

⁴ Georges Bataille, „L’Informe“ (1929), deutsch „Formlos“, in: *Kritisches Wörterbuch*, hg. von Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidtgen, Merve, S. 44.

Galerie Mario Mauroner_curated by Lóránd Hegyi

Jan Fabre (* 1958 | BE)

Jan Fabres Welt

Das gesamte gigantische, vielschichtige, multidisziplinäre, komplexe OEuvre des belgischen Künstlers Jan Fabre mit seiner literarischen und visuell-plastischen Arbeit, mit seinem Theater und seinem Tanz lässt sich als eine äußerst kohärente, in ihrer grundsätzlichen ästhetischen und philosophischen Orientierung vollkommen homogene, intellektuell und emotional konsistente Vision von den tief liegenden, verborgenen Mechanismen der menschlichen Handlungen und Konstellationen, Motivationen und Wünsche beschreiben – also von den Energien und Kräften, die unser Leben, unsere Reaktionen auf Ereignisse, unsere Entscheidungen, unsere Beziehungen zu anderen Menschen, Ablehnung, Ängste, destruktive Neigungen und selbstzerstörerische Prozesse in den dunklen Bereichen des Unbewussten bestimmen. Obwohl die künstlerische Arbeit von Jan Fabre ständig Überraschungen und unerwartete Neuerungen bereithält, obwohl seine radikale Fantasie, seine Neugier, seine Virtuosität und seine teilweise obsessive Arbeitsenergie einer Naturkraft gleich zu immer neuen Werken aus allen schöpferischen Gebieten führen, steht sein grundsätzliches Engagement für die mutige, uneingeschränkt kompromisslose Vergegenständlichung der dramatischen, zerstörerischen und zugleich kreativen, fruchtbaren Komplexität des Menschlichen im Zentrum seiner Arbeit und seines Lebens. Jan Fabres Leben ist seine Arbeit; er existiert als Mensch nur in dieser vitalen, wilden, schöpferischen Aufregung und ständigen Intensität, wobei Leben und Werk vollkommen untrennbar sind. In diesem Sinne scheint Jan Fabre einer der letzten „Universalkünstler“ zu sein, die die wunderschöne rationale Utopie der transparenten Vollkommenheit der Renaissance mit der mächtigen Vitalität der irrationalen, widersprüchlichen, unkontrollierbaren Prozesse der psychischen Tiefenstrukturen des Menschen verbinden. Leben und Arbeit, Kunst, Theater, Literatur, politisches Engagement, einsame schöpferische Stunden im Atelier und die Leitung einer Theatergruppe – das alles ist der Künstler und Mensch Jan Fabre.

Galerie nächst St. Stephan_curated by Agata Jastrzabek und Dirk Snauwaert

Ruth Buchanan (* 1980 | NZ), **Theo Cowley** (* 1976 | GB), **Simon Hempel** (* 1975 | DE), **Imi Knoebel** (* 1940 | DE), **Olga Raciborska** (* 1983 | PL), **Joëlle Tuerlinckx** (* 1958 | BE)

No touching No

Der Wunsch, den negativen Raum der Dinge
zu fassen. Das zu materialisieren und also zubenennen,
was nicht gänzlich klar ist. Dies ist
eine bewusste Entscheidung.

Präsentiert:2
Ruth Buchanan
Theo Cowley
Simon Hempel
Imi Knoebel
Olga Raciborska
Joëlle Tuerlinckx

¹ Zitiert nach *Furniture, Plan, Rival Brain* (2011), Ruth Buchanan.

² Als Entgegnung auf die Einladung von Dirk Snauwaerts und der Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder sowie auf das Konzept von curated by_vienna 2012: *Kunst oder Leben. Ästhetik und Biopolitik*.

Galerie Emanuel Layr _curated by Florence Derieux

Agnes Denes (* 1938 | US), **Lili Reynaud Dewar** (* 1975 | FR),
Clément Rodzielski (* 1979 | FR), **Emily Wardill** (* 1977 | GB)

Das Körperargument

„Zuerst erbaueten sie den *Panionischen Apollo*, einen Tempel wie sie sie in *Achaja* gesehen hatten, und nannten ihn einen *Dorischen Tempel*, weil sie dergleichen zuerst in den Städten der *Dorier* hatten verfertigen sehen. Da es ihnen aber bey Errichtung der Säulen zu diesem Tempel an dem Verhältnisse derselben fehlte, so geriethen sie beym Nachforschen, wie selbige am füglichsten einzurichten seyn, um nicht allein Last zu tragen, sondern auch ein gefälliges Ansehen zu gewähren – auf den Einfall, die Länge eines Männerfußes zu messen; und da ergab sich, daß diese gerade den sechsten Teil der Mannsgröße ausmache, so trugen sie dieses Maaß auf die Säule über, und gaben dieser sechsmal ihre untere Schaftstärke – *basis scapi* – zur Höhe, das Kapitäl mit inbegriffen. Und so begann die *Dorische* Säule des männlichen Körpers Verhältniß, Festigkeit und Schönheit in dem Gebäude darzustellen. Ingleichen errichteten sie darauf der *Diana* einen Tempel. Indem sie darauf sannten ihm ein Ansehen von neuer Art zu geben, folgten sie derselben Spur. Sie nahmen die weibliche Schlankheit zum Vorbilde, und machten Anfangs die Dicke der Säulen von einem Achtel ihrer Länge, damit sie desto höher aussehen möchten; legten ihnen unten Basen unter, gleichwie Schuhe; brachten am Kapitäl Schnecken an, gleich Haarlocken, die zu beyden Seiten hernieder hangen, und zierten die Stirn mit Wulst – *cymatium* – und Fruchtschnur – *encarpi* – anstatt der Haare; am Stamme aber ließen sie Streife – *striae* – gleich wie Falten am weiblichen Gewande, von oben bis untern herablaufen; dergestalt, daß sie, bey Erfindung der beyden verschiedenen Gattungen der Säulen, in der Einen den nackten schmucklosen männlichen Körper, und in der Anderen die feine, zierliche weibliche Gestalt, vermittelst der Verhältnisse nachahmten.“¹

¹ Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura*, Viertes Buch, übers. v. August Rode, 1796.

Projektraum Viktor Bucher _curated by Niekolaas Johannes Lekkerkerk

Nina Beier (* 1976 | DK) / **Marie Lund** (* 1975 | DK), **David Raymond Conroy** (* 1978 | GB), **Ryan Gander** (* 1976 | GB), **Dora García** (* 1965 | ES), **Dave Sherry** (* 1974 | IE), **Pilvi Takala** (* 1981 | FI)

Artists of the No

In einer Gesellschaft, die von einem Imperativ der Leistung gekennzeichnet ist, einem Zwang zur Produktivität, zur Teilnahme an einer unter Hochdruck stehenden Kultur der Performance, sehen sich Künstlerinnen und Künstler mehr denn je dazu gedrängt, sich den Anforderungen der Professionalität zu fügen und entsprechend zu arbeiten. Das muss nicht so sein. Wir können fragen: Wollen wir wirklich so arbeiten? Wie handhaben Künstlerinnen und Künstler das Ungleichgewicht von Leben und Arbeit? Können wir den Taktiken der Verweigerung, der Passivität, der Prokrastination oder des Müßiggangs kreative Möglichkeiten abgewinnen? Die Ausstellung *Artists of the No* setzt sich mit einer Reihe von künstlerischen Positionen und Arbeiten auseinander, die allesamt ein „Nein“ vortragen (eine Verweigerung, einen Mangel an Kooperation, eine Verzögerung, ein Zögern und so weiter) – als Reaktion auf eine Forderung, die in Gestalt eines Leistungsgebots daherkommt, das zugleich auferlegt und mitgeteilt wird. Dabei – und an diesem Punkt weicht die Ausstellung von der Behauptung ab, dass es besser sei, nichts zu schaffen, als etwas zu schaffen (der Fundamentalismus des Scheiterns) – erheben sich die Arbeiten über die gesellschaftlich- ökonomische Forderung (und zugleich über das konventionelle Denken und Verhalten), indem sie sämtliche Erwartungen enttäuschen: indem sie nämlich eine Situation und eine Anzahl von Szenarien herstellen, in denen das Potenzial für eine Differenz anhand der Vorstellungskraft und der ästhetischen Erfahrung greifbar wird. Anstatt zu einem unzulänglichen Ersatzgestus zu werden, zu einem künstlerischen Akt, der als Stellvertreter eines anderen fungiert, gelingt der Ausstellung vielleicht ein Moment, ein Augenblick, in dem spezifische Lösungen und konkrete Antworten provozierend latent bleiben, und zwar aus den richtigen Gründen. Wie könnten wir es uns – finanziell wie existenziell – überhaupt leisten, nicht zu arbeiten, nichts zu leisten? Was die Ausstellung vorführt, ist, dass die Möglichkeit, sich „nicht dem Programm anzupassen“, sich nicht der Entwicklung zu unterwerfen, vielmehr den Bann zu brechen, etwas um der Produktion willen produzieren zu müssen, für einen Moment das überwältigende und übersättigte System der infrakünstlerischen Mediationen beiseitezuschieben, um so eine Atempause zu gewinnen, für und mit sich selbst, zu denken – dass diese Möglichkeit verwirklicht werden könnte durch Arbeit als Form des performativen Dissenses. Lassen Sie sich Zeit.