



so art

artists in residence / MILLSTÄTTERSEE

#04 2017–2018

so art

artists in residence / MILLSTÄTTERSEE

#04 2017–2018

06	VORWORT FOREWORD Marion und and Erwin Soravia	100	Anja Gerecke & Stefan Rummel
10	ÜBER SOART 2017 BIS 2018 ON SOART 2017 TO 2018 Edek Bartz	104	Georg Haberler
13	KÜNSTLER ARTISTS 2017	108	Robert Holyhead
16	Iris Dittler	112	Michael Part
20	Béatrice Dreux	116	Francis Ruyter
24	Andreas Duscha	120	Josef Schwaiger
28	Monika Grabuschnigg	124	Marina Sula
32	Flaka Haliti	128	Michael Wedenig
36	Markus Hanakam & Roswitha Schuller	132	Daniel Wisser
40	Benjamin Hirte	137	HANS HOLLEIN SOART ARCHITEKTUR ARCHITECTURE Hartwig Knack
44	Tobias Hoffknecht		
48	Lazar Lyutakov		
52	Birgit Megerle		
56	Fernando Mesquita		
60	Robert Müller		
64	Andreas Reiter Raabe		
68	Liddy Scheffknecht		
72	Franziska von Stenglin		
77	KÜNSTLER ARTISTS 2018		
80	Pauline Beaudemont		
84	Jessica Boubetra		
88	Olga Chernysheva		
92	Sophie Dvořák		
96	Andrés Ramírez Gaviria		

VORWORT
Oktober 2018
FOREWORD

Als wir im Sommer 2011 die ersten Künstlerinnen und Künstler zur Teilnahme am Programm von soart artists-in-residence an den Millstättersee einluden, hofften wir natürlich, dass unsere Initiative langfristig auf Zuspruch und Interesse stoßen würde. Wenn wir heute zurückblicken, so tun wir dies mit großer Freude und Stolz. Bis Oktober 2018 konnten wir annähernd 100 ausgewählte Künstlerinnen und Künstler aus Österreich und aller Welt begrüßen, die in den von Professor Hans Hollein entworfenen Ateliers lebten und arbeiteten. Besonders glücklich macht uns, dass viele unserer Gäste unsere Leidenschaft für diesen Ort teilen, befreundeten Künstlerinnen und Künstlern von soart erzählen und gerne auch für kürzere Aufenthalte wiederkehren.

Dieses Buch, der vierte Band, den wir begleitend zu unserem Atelier-Programm herausgeben, dokumentiert die Saisonen 2017 und 2018. In diesen beiden Jahren waren insgesamt 33 Künstlerinnen und Künstler bei soart artists-in-residence am Millstättersee, so viele wie nie zuvor. Es waren zwei besonders intensive Jahre, in denen sich so einiges ereignet hat und aufregende Kunstwerke entstanden sind.

Unser besonderer Dank gilt dem Kurator des Programms Edek Bartz für seine kongeniale Unterstützung sowie allen teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern. Für die vielen wunderbaren und bereichernden Momente, die wir gemeinsam genießen konnten, und die Freundschaften, die sich daraus ergaben, sind wir zutiefst dankbar. ■

Marion und Erwin Soravia

07

Back when we invited the first artists to the Millstättersee to take part in soart artists-in-residence during the summer of 2011, we were naturally hoping that our offer would find long-term interest and acceptance. It is hence with great pleasure and pride that we now look back over the years since then. By October 2018, we had been able to invite nearly one hundred selected artists from Austria and all over the world to come live and work in studios designed by Professor Hans Hollein. It has been particularly gratifying for us to see how many of the artists shared our enthusiasm for this location, told their artist-friends about soart, and have enjoyed coming back for brief visits ever since.

This book, the fourth that we have produced to accompany our studio program, documents the seasons of 2017 and 2018. It was a period that saw a total of 33 artists—more than ever before—come to work at the Millstättersee as part of soart artists-in-residence. These were two exceptionally intense, eventful years that gave rise to exciting works of art.

We would like to express our special thanks to program curator Edek Bartz for his congenial support as well as to all of the participating artists. We are deeply grateful for the many wonderful and enriching moments we've had the privilege of enjoying together and for the friendships that have resulted. ■

Marion and Erwin Soravia





ÜBER
SOART
2017 BIS
2018

Text von by Edek Bartz

ON
SOART
2017 TO
2018

Der dem soart-artists-in-residence Programm zugrunde liegende Gedanke ist simpel: Es geht darum, eine inspirierende Stätte der Begegnung und des lebhaften Austauschs zwischen Künstlerinnen und Künstlern aus dem In- und Ausland zu schaffen und ihnen Raum und Zeit für das Produzieren neuer Arbeiten, für Inspiration, zum Nachdenken und Diskutieren zur Verfügung zu stellen.

Seit 2011 werden jedes Jahr zwischen zehn und fünfzehn Kunstschaaffende zu einem mehrwöchigen Aufenthalt in den von Hans Hollein errichteten Ateliers am Millstättersee eingeladen. Dort finden die Künstlerinnen und Künstler den Platz und die Ruhe, um über ihre Arbeit zu reflektieren und neue Werke zu entwickeln, sowie die Möglichkeit, sich untereinander zu vernetzen. Dass dies nicht nur ein schöner Gedanke, sondern auch Realität ist, davon zeugen zahlreiche Kollaborationen, die durch das Programm initiiert wurden, gemeinsam durchgeführte Projekte und Ausstellungen.

Die eindrucksvolle Kärntner Landschaft ist darüber hinaus eine Erfahrung, die nicht nur in vielen künstlerischen Arbeiten auf unterschiedlichste Weise Niederschlag findet, sondern vor allem auch auf unzähligen Fotos festgehalten und in Sozialen Medien geteilt wird. Nachhaltig begeistert zeigen sich die Künstlerinnen und Künstler von der Kärntner Gastfreundschaft und den kulinarischen Spezialitäten. Wieder zurück zu Hause wurde so manches Dinner in New York, London oder Paris mit einem Schnaps aus Kärnten beendet – auch diese Art des Austauschs ist durchaus gewollt. ■

The idea behind the soart artists-in-residence program is simple: it is to create an inspiring place for encounters and exchange between artists from Austria and abroad, providing them with both space and time to produce new works, gather inspiration, and engage in both solitary and convivial reflection.

Each year since 2011, between ten and fifteen artists have been invited to spend several weeks in studios built by Hans Hollein at the Millstättersee. There, these artists have the space, peace, and quiet that enables them to reflect and develop new works while also enjoying opportunities to make new contacts and network with one another. The fact that this social aspect is far more than just a nice idea is attested to by the numerous instances of collaboration sparked during the program that have given rise to joint projects and exhibitions.

The magnificent Carinthian landscape, moreover, is an experience that not only influences many of the artworks produced here in all sorts of ways but is also shared in countless social media posts. The artists also develop an obvious and lasting enthusiasm for Carinthian hospitality and the region's culinary specialties. And following their departure, more than a few dinners in places like New York, London or Paris are rounded off with Carinthian schnapps—a form of exchange that is likewise most certainly intended. ■

KÜNSTLER 2017

Iris Dittler Béatrice Dreux Andreas Duscha Monika Grabuschnigg Flaka Haliti Markus Hanakam & Roswitha Schuller
Benjamin Hirte Tobias Hoffknecht Lazar Lyutakov Birgit Megerle Fernando Mesquita Robert Müller Andreas Reiter Raabe
Liddy Scheffknecht Franziska von Stenglin

ARTISTS 2017



SNAP SHOTS 2017

14







Iris Dittlers prozesshafte, künstlerische Praxis verschränkt Elemente aus der bildenden Kunst, dem zeitgenössischen Tanz und der Musik. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht der wahrnehmende, agierende Körper, der gleichsam als Material, Erfahrungsinstrument, Resonanzkörper und als „Bühne der Gefühle“ (António Damásio) fungiert. Seine physische Verfasstheit oder „innere Architektur“ dienen im phänomenologischen Sinne nicht nur als leibliche Verankerung in der Welt, sondern auch als Dreh- und Angelpunkt des Zur-Welt-Seins. Dittlers transzendente Werke oszillieren zwischen Werden und Vergehen. Anstatt selbst Materialisationen von etwas zu verkörpern, schaffen sie durch Bewegung ein relationales Feld für das, was in und um den Körper latent schwelend vorhanden ist. Das Auftauchen jeder noch so basalen Sensation, auch wenn deren Auflösung nur den Flügelschlag einer Libelle entfernt ist, wird registriert und motorisch artikuliert. In Dittlers Performances wird der Körper in der Handhabung skulpturaler Utensilien, die zuweilen an Prothesen oder Surrogate erinnern, zur Schnittstelle eines osmotisch-metamorphen Austauschs zwischen Außen- und Innenwelt. Physische Zustände, Spannungen,

Verdichtungen, Gewichtsverlagerungen finden – vergleichbar mit Notationen – als spärlich verstreute Abdrücke auf Papier Niederschlag in ephemeren (Auf-)Zeichnungen, wie etwa in der während Dittlers Aufenthalt bei soart artists-in-residence am Millstättersee im Juli 2017 entstandenen *Body Scan*-Serie. Im Ausloten der – zwischen Selbst und Welt, Sichtbarem und Unsichtbarem, Bewusstem und Unbewusstem – als porös erfahrenen Körpergrenzen fügt sich Dittler in eine Reihe namhafter österreichischer Künstlerinnen und Künstler von Egon Schiele über Franz West, Maria Lassnig bis zu Markus Schinwald, die sich in der Nachfolge des Psychoanalytikers Sigmund Freud oder auch des Physikers und Philosophen Ernst Mach mit dem Verhältnis des Physischen zum Psychischen befassen und diesem künstlerisch begegnen. Wo ließe sich das eigene körperliche Weltverhältnis im Übrigen besser explorieren als inmitten der Natur, der gleichsam schwirrenden und trägen Atmosphäre eines Sommers am See, bei ausgedehnten Spaziergängen in den umliegenden Wäldern und „wunderbar exzessiven Tanzabenden“ unter dem schützenden Dach des Musikerpavillons im soart-Refugium am Millstättersee? AH ■

IRIS DITTLER

* 1985 in Wien. Lebt und arbeitet in Wien. * 1985 in Vienna. Lives and works in Vienna.

Iris Dittler's processual artistic practice interlaces elements drawn from fine art, contemporary dance, and music. Central to her work is the perceiving, acting, physically manifested self, which functions here as material, as an experiential instrument, as a resonating body, and as a "theater for the emotions" (António Damásio). In a phenomenological sense, its physical constitution or "inner architecture" serves not only as a physical anchor in the world but also as a pivotal element of being-in-the-world. Dittler's transcendental works oscillate between coming-into-being and vanishing. Rather than embodying materializations of something else, they employ motion to create a relational field for that which manifests a latently smoldering presence in our bodies. The emergence of every sensation, no matter how basal and even if the wing beat of a dragonfly were enough to dissolve it, is registered and motorically articulated. In Dittler's performances, the body's handling of sculptural utensils—which are occasionally reminiscent of prostheses or surrogates—becomes the interface of an osmotic and metaphorical exchange between outer and inner world. Physical states, tensions, concretions, and shifts of weight are put to paper as

sparsely distributed, notation-like imprints in works such as those of the *Body Scan* series, which was created during Dittler's stay at soart artists-in-residence on the Millstättersee in July 2017. In her exploration of the body's boundaries and their palpable porosity as barriers between the self and the world, the visible and invisible, the conscious and unconscious, Dittler joins a number of well-known Austrian artists ranging from Egon Schiele to Franz West and from Maria Lassnig to Markus Schinwald, who—as successors to the psychoanalyst Sigmund Freud or the physicist and philosopher Ernst Mach—have examined and engaged artistically with the relationship between the physical and the psychological. And where, for that matter, to better explore one's own body's relationship with the world than in the midst of nature, ensconced in the both buzzing and tranquil atmosphere of a summer at the lake, on long walks in the surrounding forests, and in "wonderfully excessive evenings of dance" beneath the protective roof of the Musicians' Pavilion at soart's retreat on the Millstättersee? AH ■

Seite 16
Page 16

BODY SCAN

2017
PASTELL, MARKER UND
BUNTSTIFT AUF PAPIER
PASTEL, MARKER AND
CRAYON ON PAPER
6-TEILIG, JE 25 x 25 CM
6 PARTS, EACH 25 x 25 CM

18

Rechts
Right

TRANSPPOSITIONS

2021
PERFORMANCE IM
RAHMEN DER AUSSTELLUNG
FROM WHICH /
WHAT / WHO DID THIS /
YOU DERIVE?, GALERIE
FÜNFZIGZWANZIG,
SALZBURG.
PERFORMANCE AS PART OF
THE EXHIBITION FROM WHICH /
WHAT / WHO
DID THIS / YOU DERIVE?,
GALERIE FÜNFZIGZWANZIG,
SALZBURG.
45 MIN.
MUSIK SOUND
ANDREAS TROBOLLOWITSCH





HOLY FIRE
2017
ACRYL UND ÖLFARBE AUF
LEINWAND
ACRYLIC AND OIL PASTELS
ON CANVAS
200 x 170 CM



Béatrice Dreux' farbgewaltige, ikonische Gemälde bestechen durch eine archaisch-magische Wildheit. Ihnen wohnt ein latent-furioses Moment von Fremd- und Andersheit inne. Geprägt von einem holistischen Weltbild, in dem Menschen, Tiere, Pflanzen, Monaden, Regenbögen, Mond und Sterne paritätisch koexistieren, beflügeln Dreux' magische Bildwelten die Vorstellungskraft und stellen komplexe, rhizomartige Verbindungen her. Diese ranken sich etwa um antike Mythen, primitive Gottheiten oder um das nicht weniger enigmatische Phänomen des Weiblichen. Damit verweisen sie nicht nur auf die außerordentliche Symbolkraft und den kulturellen Reichtum autochtoner Kunstproduktion, sondern parallelisieren auch die Stereotypisierung archaischer Kulturen – als das Andere gegenüber einer vermeintlich kultivierten westlichen Welt – mit jener der Frau als „das andere Geschlecht“ (Simone de Beauvoir) innerhalb einer normativ männlich geprägten Gesellschaft. Dass Dreux' malerischer Kosmos in seiner Heterogenität von einem einenden „One World“-Denkmodell ausgeht, manifestiert auch die Anwendung einer ausgeklügelten Punktetechnik, die für die delirierende Farbigekeit ihrer Bilder verantwortlich zeichnet und gleichsam einen

Bogen von prähistorischer Kunst über antike Mosaik bis zum postimpressionistischen Pointillismus spannt, der raumzeitliche Grenzen obsolet erscheinen lässt. Vergleichbar mit der Kunst schriftloser Kulturen sind Dreux' Werke geprägt von einer gewissen formalen Flachheit und einer symbolhaften Vereinfachung der Motive, die sie wie Codes immer wieder verwendet. Dies veranschaulichen auch die bei und nach ihrem soart-Gastaufenthalt in großer Zahl entstandenen Leinwand- und Papierarbeiten, in denen die Künstlerin erstmals konsequent mit Kohle und Pastellkreide experimentierte. Ihre Farbpalette umfasst neben einem tiefen Kohlrabenschwarz und metallisch-silbernem Glitzer alle Farben des Regenbogens, deren Leuchtkraft durch das wimmelnde Nebeneinander des dicht gepunkteten Farbauftrags ins Rauschhafte gesteigert wird. So wuchern vor zuweilen stark geschwärzten Hintergründen grellbunte, surreale Schlingpflanzen. Regenbögen spiegeln sich entweder im nächtlichen Schwarz des wogenden Wassers oder versinken auf der vermeintlich falschen Seite des Horizonts. Béatrice Dreux verwandelt den pittoresken Millstättersee in ihren Bildern in eine mystische Wunder-Wasser-Welt. Das soll ihr erst jemand nachmachen! AH ■

BÉATRICE DREUX

* 1972 in Versailles, Frankreich. Lebt und arbeitet in Wien. * 1972 in Versailles, France. Lives and works in Vienna.

Béatrice Dreux's powerfully colorful and iconic paintings stand out for their archaic and magical wildness and for a latently furious quality of the strange and otherly. Characterized by her holistic worldview in which human beings, animals, plants, monads, rainbows, the moon, and the stars coexist in parity, the artist's magical pictorial worlds give flight to the imagination while forming complex, rhizome-like connections. These entwine themselves with things such as ancient myths, primitive deities, and the no less enigmatic phenomenon of femininity. In this, they not only reference the exceptional symbolic power and cultural richness of indigenous art production but also parallel the stereotyping of archaic cultures—as the Other in contrast to a supposedly cultivated Western world—with the notion of women being “the second sex” (Simone de Beauvoir) within a male-normed society. The fact that Dreux's heterogeneous painterly cosmos grows out of a unifying “one world” thought-model is also manifested in her use of a sophisticated dotting technique that underlies the delirious colorfulness of her paintings and simultaneously spans an arc from prehistoric art to ancient mosaics and on to postimpressionist pointillism, rendering spatial and

temporal boundaries seemingly obsolete. In a way that is not unlike the art of non-literate cultures, Dreux's works are marked by a certain formal flatness and by the symbolic simplification of the motifs that she employs repeatedly in a code-like manner. This can be seen in the multitude of works on canvas and paper that arose during and after her soart residency, works that for the first time saw the artist experiment in a consistent manner with charcoal and pastel crayons. Alongside a deep raven-black and a metallic silver glitter, her palette encompasses all the colors of the rainbow, their luminosity elevated to an ecstatic intensity by the teeming simultaneity of dense points of color. Dazzlingly colorful and surreal creepers run rampant before occasionally pitch-black backgrounds, while rainbows are either reflected in the night-like black of the undulating water or sink beneath what appears to be the wrong side of the horizon. Béatrice Dreux's paintings thus transform the picturesque Millstättersee into a mystical and wondrous water world in a way that others would be hard-pressed to imitate! AH ■



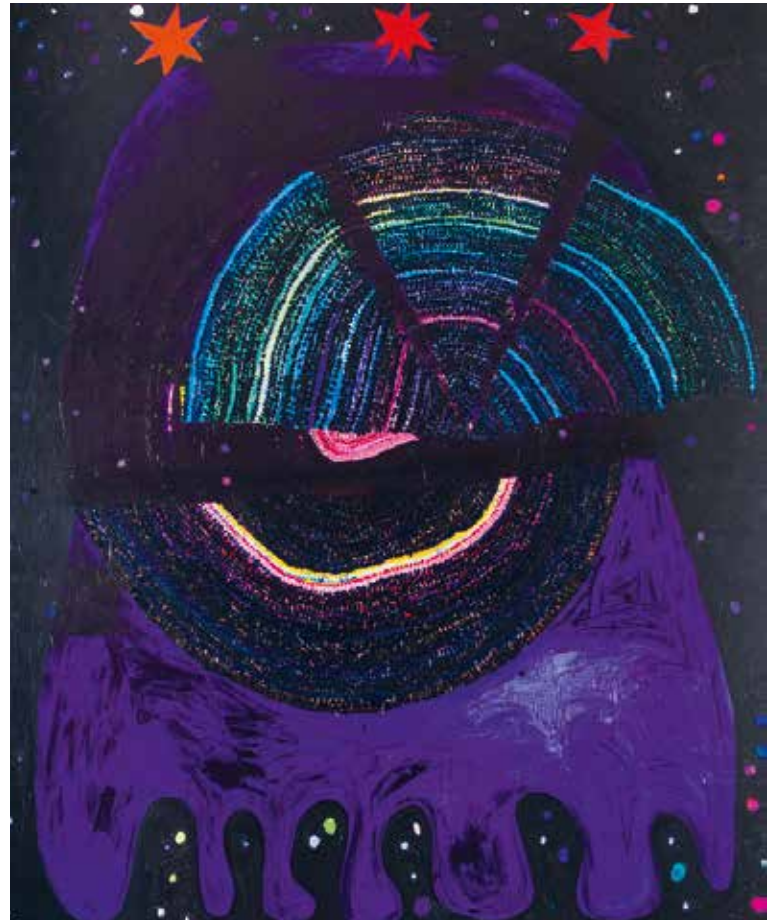
22

OHNE TITEL
UNTITLED
2017
ACRYL, KOHLE UND
ÖLKREIDEN AUF PAPIER
ACRYLIC, CHARCOAL AND
OIL PASTELS ON PAPER
JE EACH 30 x 30 CM





MONADE (ANIMALIA IN THE SPACE)
2017
ACRYL AUF LEINEN
ACRYLIC ON CANVAS
230 × 190 CM



GOD WITH 3 RED STARS (HOLY OCTOPUS)
2017
ACRYL AUF LEINEN
ACRYLIC ON CANVAS
230 × 190 CM

Dem Wahlwiener Andreas Duscha fiel es nicht schwer, sich gemeinsam mit Tobias Hoffknecht und Béatrice Dreux im Mai 2017 an das Leben am See zu gewöhnen. Im Nu waren die Tage seines Aufenthalts bei soart artists-in-residence von einer quasi naturgegebenen, durch die Sonne beeinflussten Ordnung von frühem Erwachen und zeitigem Schlafengehen rhythmisiert. Überhaupt spielt die Sonne eine gewisse Rolle in Duschas Werk, das ausgehend vom Einsatz fotografischer Verfahren wesentlich auf der Manipulation von Licht und Zeit beruht. So generiert der Künstler etwa mit einfachen, selbstgefertigten Lochkameras abstrakte, überraschend malerische Arbeiten auf lichtempfindlichem Papier. Gänzlich ohne Kamera entstehen seine Cyanotypen in mattem Preußischblau, das sich – an einem strahlenden Tag belichtet – sogar in ein samtiges Dunkelblau verwandeln kann. Unter Einsatz dieses alten fotografischen Edeldruckverfahrens schuf der Künstler basierend auf Fotografien von Yves Kleins frühen monochromen Gemälden eine Serie von Arbeiten auf Leinwand, deren frappierend malerische Qualität einer geradezu religiösen medialen

Sublimierung der Malerei hohnspricht. Lesen und exzessive Recherchen bilden die Basis von Duschas künstlerischem Kosmos, der vergleichbar einem Erzählband aus der Aneinanderreihung von Geschichten besteht, die jeweils in Werkblöcken verarbeitet werden. Geschichten von investigativem Charakter, die machtpolitische und soziokulturelle Phänomene ebenso verhandeln, wie sie von fatalen historischen Fehlleistungen zu berichten wissen. Duscha holt diese Geschichten buchstäblich ans Licht. Er analysiert sie, eignet sie sich an, verarbeitet und transformiert sie, einem Alchimisten gleich. Wer meint, dass er damit Betrachterinnen oder Betrachtern Erklärungsmodelle für die Welt oder gar seine Kunst liefert, der irrt. Vielmehr kodiert er die extrahierte Information, um sie in seinen künstlerischen Konzepten neu zu kontextualisieren. Seine Werke erzählen die subjektivierte Version einer Geschichte, basierend auf einem so willkürlichen wie individuellen Recherchepfad durch die unendlichen Weiten des Internets. So wohnt jeder Erzählung immer auch eine Behauptung inne, so wie jede Fotografie ein „Es-ist-so-gewesen“ (Roland Barthes) impliziert. AH ■

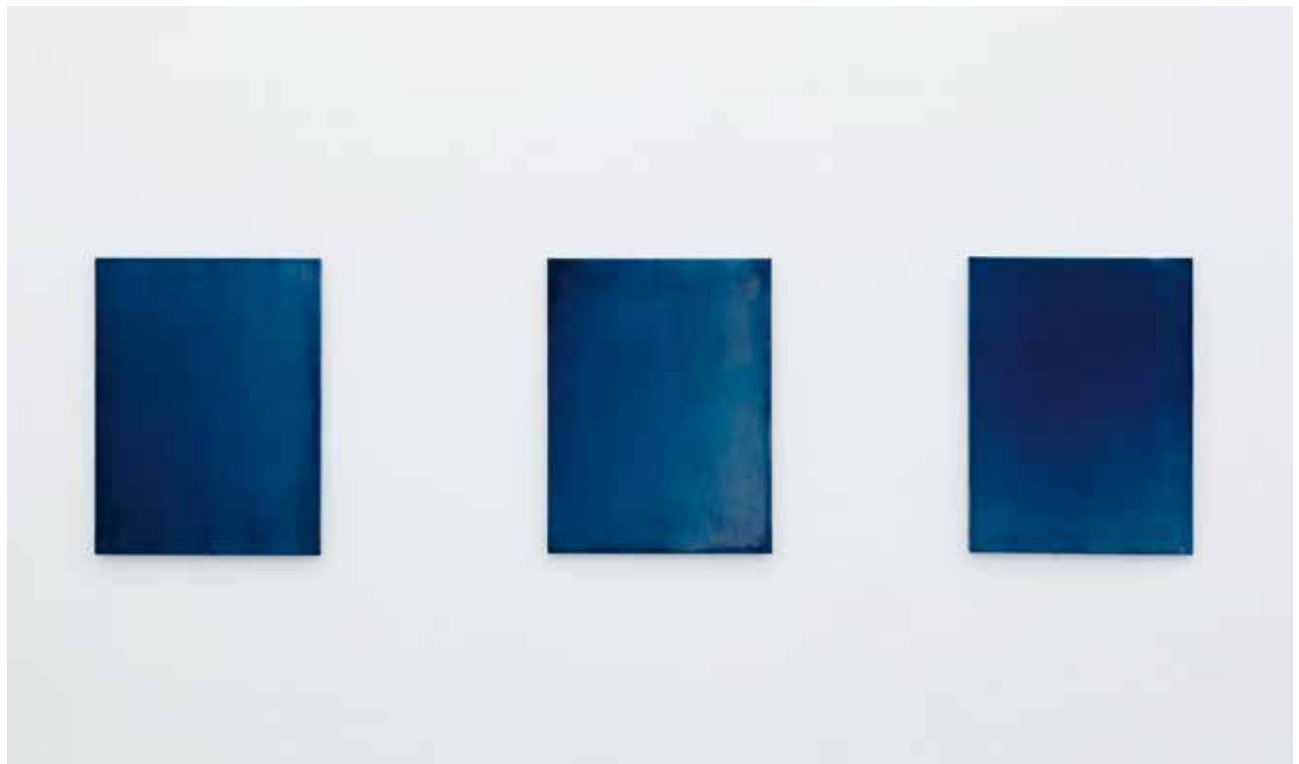
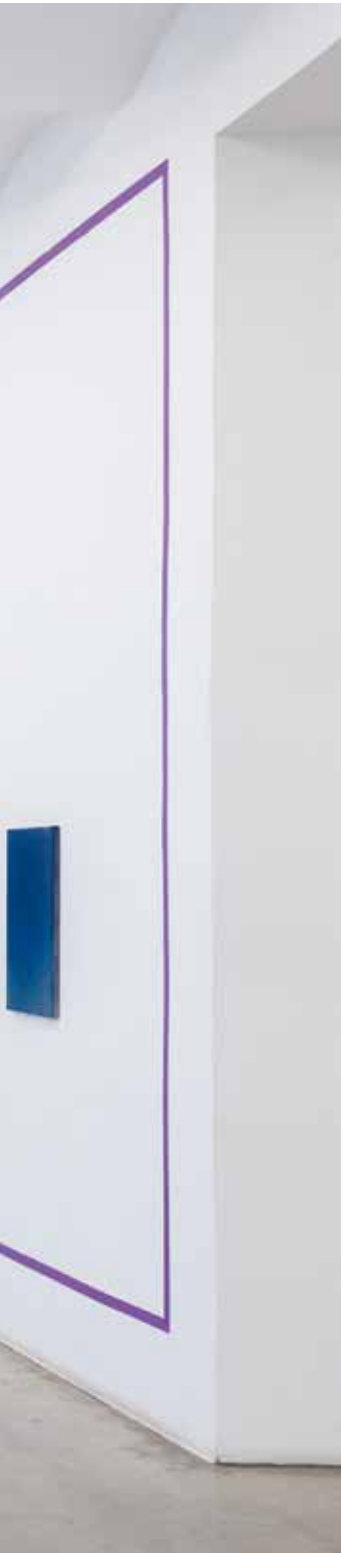
ANDREAS DUSCHA

* 1976 in Heidenheim a. d. Brenz, Deutschland. Lebt und arbeitet in Wien. * 1976 in Heidenheim a. d. Brenz, Germany. Lives and works in Vienna.

For Vienna resident Andreas Duscha, it wasn't at all tough getting used to life at the lake together with Tobias Hoffknecht and Béatrice Dreux in May 2017. In no time flat, his days at soart artists-in-residence fell into a rhythmic, quasi-natural order of early-to-bed, early-to-rise in concert with the sun. And in fact, the sun itself does play a certain role in Duscha's oeuvre, for his use of photographic processes is based quite significantly on the manipulation of light and time. It's with simple homemade pinhole cameras, for example, that the artist generates abstract and surprisingly painterly works on light-sensitive paper. And it's entirely without a camera that he realises his cyanotypes in a matt Prussian blue, which can even transform into a velvety midnight blue if exposed on sunny days. Using this old, high-quality photographic printing process and referring to pictures of Yves Klein's early monochrome paintings, the artist created a series of works on canvas that are possessed of an astonishingly painterly quality—works that gently defy Klein's positively religious sublimation of the painting medium. Reading and an excessive amount of research join to form the basis of Duscha's artistic cosmos, which—much like a storybook—

consists of a sequence of narratives, each of which is dealt with in its own body of works. These are stories of an investigative character that deal with power-political and sociocultural phenomena and can also relate fatal historical errors, and Duscha quite literally brings these stories to light. He analyses, appropriates, processes, and transforms them in the manner of an alchemist. But it would be a mistake to think that his doing so is an attempt to offer the viewer models with which to explain the world or even just explain his art. He much rather encodes the extracted information in order to re-contextualise it within his artistic concepts. His works thus narrate the subjectivised version of a story based on a research journey through the infinite expenses of the Internet that is as random as it is individual. And in this way, every story is also inhabited by a claim, much like Roland Barthes' observation that every photograph implies an "It-was-like-this." AH ■





Links
Left

INSTALLATIONSANSICHT
INSTALLATION VIEW
ANDREAS DUSCHA
WHITE COLLAR,
CHRISTINE KÖNIG GALERIE,
WIEN VIENNA
18.10. – 17.11.2018

Rechts
Right

OHNE TITEL
UNTITLED (IKB#)
2018
CYANOTYPİE AUF LEINWAND
CYANOTYPE ON CANVAS
JE EACH 61 x 46 CM
UNIKAT UNIQUE COPY



**SO IT IS A LOVER WHO BUBBLES
AND WHO FOAMS**
2017
TON, ACRYLFARBE, HARZ,
METALL UND PUMPWERK
CLAY, ACRYLIC PAINT, RESIN,
METAL AND PUMP STATION
150 x 90 x 90 CM

Während eines Studienjahres an der Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem versuchte Monika Grabuschnigg den Weg ins Dreidimensionale mit Ton, und es sollte ein wichtiger Grundton zur Sichtbarmachung ihrer Fragestellungen werden. Dieses „Urmaterial“ reizt sie bis heute, das mit den Händen Formbare und gleichzeitig in gebranntem Zustand Fragile des Werkstoffs, welches im Gegensatz zu den glatten Körperwelten der digitalen Sehnsuchtsorte wie Instagram steht. Als Grabuschnigg die Ornamentik afghanischer Kriegsteppiche als dekorative Objekte in den Raum verfrachtete, ging es um gesellschaftspolitische Fragen, solche, die noch eine gewisse Distanz zur eigenen Biografie halten. 2017 wagte sie sich einen Schritt weiter und nahm sich eines Themas an, das uns alle angeht: die Liebe. Obwohl es solch ein aufgeladenes Thema ist, wollte sie trotzdem da hineingehen, wohl wissend, dass nun auch die eigene Verletzlichkeit mitschwingt. Die Arbeit befasst sich mit dem Zeitgeist und den daraus resultierenden Ambivalenzen von „Cyberlove“ und „der Realität von Beziehungsarbeit“. Inmitten des Entwicklungsprozesses fand Grabuschnigg einen Denk- und Experimentierraum im Bildhauerwürfel am Millstättersee.

Wie geht man dieses Thema an? Vielseitig, lautet eine mögliche Antwort, allein die Liste der während der soart-Residency im September 2017 gelesenen Bücher ist lang und reicht von Roland Barthes über Alain Badiou und Byung-Chul Han ewig weiter bis hin zu Shakespeare. *Romeo und Julia* entlehnt, folgt der Werktitel einem Zitat des ersten Treffens der Liebenden: *What shall I swear by*. Die Ernsthaftigkeit des Schwures wird unmittelbar von der pinken Schrilheit der dreiteiligen Installation gebrochen. Oder ist es umgekehrt? Man darf sich zwar von dem poppigen Rosa verführen, aber nicht in die Irre führen lassen, das ist gewiss. *So it is a lover who bubbles and who foams* ist der Springbrunnen betitelt, welcher neckisch acht Wasserfontänen aus Mündern spuckt und teils saugt, in Begleitung zweier gegensätzlicher Zustände, welche „Desire“ und „Need“ vergegenwärtigen. Anstoßgebend war der Popsong *Soap* des gecasteten Teenie-Stars Melanie Martinez, doch schwingt leise Barthes Satz aus *Fragmente einer Sprache der Liebe* mit: „Es ist also ein Liebender, der hier spricht und sagt [...].“ Unendlich fast könnte man diese Ambivalenzen finden und lesen, man muss sich ihnen nur zuwenden und hingeben. AHU ■

MONIKA GRABUSCHNIGG

* 1987 in Feldkirch, Österreich. Lebt und arbeitet in Berlin. * 1987 in Feldkirch, Austria. Lives and works in Berlin.

During an academic year spent at Jerusalem's Bezalel Academy of Arts and Design, Monika Grabuschnigg ventured to enter the three-dimensional realm via clay—a medium that was to become fertile ground for the visualization of her central questions. Ever since, she has remained attracted to this “primordial matter” with its combination of hand-formability and fragility once fired, in stark contrast to the smooth-surfaced corporeality of things seen in digital places of yearning like Instagram. When Grabuschnigg went on to use ornamentation from Afghan war rugs in decorative objects, the point was to address sociopolitical issues while still maintaining a certain distance from her own biography. But she took a further step in 2017, tackling a theme that concerns us all: love. Despite how loaded love is as a theme, Grabuschnigg wanted to go there—fully cognizant of how her own vulnerability was now in play. The resulting work deals with today's zeitgeist and the resulting ambivalences of “cyberlove” and “the reality of relationship work.” In the midst of its development, she used the Sculptors' Cube on Millstättersee as a space in which to think and experiment. How to approach this theme? One possible answer is: in

many ways—as one might infer from the length of her reading list during her September 2017 soart residency, with authors ranging from Roland Barthes to Alain Badiou and Byung-Chul Han and on and on, all the way to Shakespeare. Her work's title alludes to a *Romeo and Juliet* quotation from when the lovers first meet: “What shall I swear by.” But any vow-like seriousness is instantly broken by the pink shrillness of her three-part installation. Or is it the other way around? For while one may give in to the seduction of this pink color's pop quality, one must not let oneself be led astray—that much is certain. *So it is a lover who bubbles and who foams* is the name of the fountain, whose mouth playfully spits and/or sucks eight streams of water accompanied by two opposite states representing “desire” and “need.” While this work was inspired by teenage talent show star Melanie Martinez's pop song *Soap*, one can also detect a sentence by Barthes from *A Lover's Discourse: Fragments*: “So it is a lover who speaks and says [...].” One could spend almost forever discovering and deciphering these ambivalences—one need only face them and surrender. AHU ■

AUSSTELLUNGSANSICHT*EXHIBITION VIEW***FANTASY ELECTRIFIES MY HAND**

2019

LINKS LEFT

SO IT IS A LOVER WHO BUBBLES

AND WHO FOAMS, 2017

150 x 90 x 90 CM

MITTE CENTER

YOU'VE BEEN EVERYWHERE

BUT HERE, 2017

228 x 74 x 65 CM

RECHTS RIGHT

CALLING ON THE MOON, 2017

213 x 63 x 48 CM







ITS URGENCY GOT LOST IN REVERSE
(WHILE BEING IN CONSTANT DELAY) #2
2018
VERSCHIEDENE METALLE, PLEXIGLAS,
TAPETE, LACK, ALUMINIUM-MATTEN
VARIOUS METALS, PLEXIGLAS,
WALLPAPER, ENAMEL, ALUMINUM MATS

Wie nähert man sich abstrakt erscheinenden Zuständen im Versuch, sie bildhaft zu machen? Flaka Haliti spürt Fragen solcher Art nach. Auf den ersten Blick begegnen einem dabei schon einmal fröhlich wirkende Roboter in knallbunten Farben, die entgegen ihrer eigentlichen Bestimmung in einer Pause verharren. Widmet man sich dem Titel *Its urgency got lost in reverse (while being in constant delay)*, verliert man sich lesend im Vor und Zurück. Ein Scherz? Nein, ein Zeitraum entsteht, der zur Bühne und Bestimmung für den freundlichen Protagonisten wird. Flakas Roboter bestehen aus Gegenständen aufgelassener KFOR-Militärlager im Kosovo. Diese umgedeutete Materialität ist Hinweis zur Befragung des ungelösten Zustands des Kosovos. 2015 bespielte Haliti den Pavillon eben dieser jungen Republik auf der Biennale in Venedig. Dem daraus resultierenden Erfolgsdruck tritt oftmals ihr kecker, fiktionaler Charakter *Is it you, Joe?* entgegen. Dieser hatte in den ersten beiden Augustwochen 2017 allerdings Ferien. Denn ihren Aufenthalt als soart artist-in-residence im Musikerpavillon empfand Falka Haliti als Auszeit vom Termindruck des Kunstbetriebs. Die Künstlerin beschloss, Ort und Zeit zur Inspiration zu nutzen, um Bücher für ihren PhD in

Practice zu lesen und zu recherchieren. Sich mit Sadie Laska, Andreas Reiter Raabe und Anne Schneider bei einer Zigarette oder einem nachmittäglichen Bier zu treffen, gemeinsam zu grillen, einfach ins Wasser zu springen oder, hie und da tanzend, alleine durch den Wald zu joggen, begleitete diesen Rückzug. In dieser Zeit, berichtet Haliti, fegte einmal ein enormer Regenschauer über den See. „So beängstigend es war, den Wind und dessen Geräusche in der Architektur wahrzunehmen ... zugleich war es auch eines der schönsten Dinge, denen man begegnen kann ... beängstigend, aber ja, irgendwie vertraute ich Hans Hollein, dass diese leichten Häuser niemals so leicht wegfliegen würden.“ Wie wohl ihre geisterhaften Fahnen diesem Sturm begegnet wären, fragt sich Haliti in Erinnerung an dieses Ereignis. Adaptierte Werbebanner sind es, die ansonsten Städte als schemenhafte Begleiter unbemerkt bevölkern. Haliti gibt ihnen Namen, Gesichter, Körper und insgesamt einen denkwürdigen Titel: *Concerned by the ghost without being bothered*. Seit 2017 halten sie, sich selbst in eigenwillige Positionen bringend, Einzug in Halitis Ausstellungen und in unsere Wahrnehmungszwischenräume. AHU ■

FLAKA HALITI

* 1982 in Pristina, Kosovo. Lebt und arbeitet in München. * 1982 in Pristina, Kosovo. Lives and works in Munich.

How might one approach abstract-seeming states whilst attempting to visualize them? Flaka Haliti pursues questions of this sort. When viewing her efforts, one might initially encounter cheerful-seeming, brightly colored robots that—despite their ostensible purpose in the world—are on break. And in focusing on the title *Its urgency got lost in reverse (while being in constant delay)*, one gets lost in the back and forth as one reads. A joke? No: this much rather gives rise to a period of time that becomes the friendly robot-protagonist's stage as well as its purpose in this context. Flaka's robots consist of objects from decommissioned KFOR camps in Kosovo, and their reinterpreted materiality questioningly refers to Kosovo's unresolved state. 2015 saw Haliti exhibit in the pavilion of precisely this young republic at the Venice Biennale, and the pressure to succeed that resulted is frequently counteracted by her cheeky fictional character *Is it you, Joe?* This character, however, went on vacation during the first two weeks of August 2017, for Flaka Haliti's stay at the Musicians' Pavilion as a soart artist-in-residence provided her with a break from the high-pressure art business calendar. She decided to use this time and place to get

inspired, reading books and researching for her PhD in Practice. Her retreat from the everyday was rounded out by meeting Sadie Laska, Andreas Reiter Raabe, and Anne Schneider for a cigarette, an afternoon beer, or a barbecue, taking dips in the lake, and jogging or even dancing alone in the woods. And Haliti also recalls how an enormous rainstorm once blew across the lake: “As scary as it was to feel the wind and the sound of it inside the architecture, it was at the same time one of the most beautiful things to encounter ... frightening, but yes, somehow I trusted Hans Hollein that these lightly constructed houses wouldn't so easy fly away.” Looking back, Haliti wonders how that gale would've been met by her ghost-like flags. These are adapted advertising flags of a kind that otherwise occupy our cities as barely noticed, wraith-like companions. Haliti gives them names, faces, bodies, and a generally memorable overall title: *Concerned by the ghost without being bothered*. Since 2017, they've been entering—and assuming idiosyncratic positions within—Haliti's exhibitions and those in-between spaces of our perception. AHU ■

IS IT YOU, JOE?
(I'LL WRITE YOU HERE, WHEN I'M THERE)
2019
HANDZEICHNUNG, DIGITALE ZEICHNUNG,
TAPETE, NEON
HAND DRAWING, DIGITAL DRAWING,
WALLPAPER, NEON
GRÖSSE VARIABLE
DIMENSIONS VARIABLE#





CONCERNED BY THE GHOST WITHOUT BEING BOTHERED
2017
VERSCHIEDENE MATERIALIEN, GRÖSSE VARIABEL
VARIOUS MEDIA, DIMENSIONS VARIABLE

NARRENPILLE
2017
FOTOGRAFIE
PHOTOGRAPHIE
AKTION MIT PAILLETENKÖRPER
AM MILLSTÄTTERSEE
PERFORMANCE WITH SEQUINED
BODY AT THE MILLSTÄTTERSEE



In der Vorlesung *Spiel//Zeug//Gadgets – Infantile Gegenwart?* an der Akademie der bildenden Künste in Wien erwägt die Philosophin und Künstlerin Elisabeth von Samsonow, dass sich „nicht wenige Denker, die man als Zeugen der technologischen Evolutionsidee anführen würde, [...] bei genauerer Lektüre [...] als Propagandisten einer gewissen konstitutiven menschlichen Infantilität“ herausstellen. Ihre weiterführende These, dass zeitgenössische Instrumente, Apparate oder Werkzeuge in einem Naheverhältnis zum Spielzeug anzusiedeln sind, scheint auch in den intelligent verspielten Arbeiten von Markus Hanakam und Roswitha Schuller Widerhall zu finden. Im Spannungsfeld zwischen Artefakt, Designobjekt und virtuellen Realitäten versprühen ihre Objekte nicht selten eine Art beglückenden Animismus, wie er sonst nur das Gadget auszeichnet. Auf eine bewusst spielerische Komponente ihres Werkes verweist auch der Titel ihrer rezenten Publikation *Trickster*, der eine faszinierend ambivalente Persönlichkeit, einen notorischen Grenz-übertreter, bezeichnet. In Anlehnung an die Figur des Trickster entwerfen Hanakam & Schuller bizarre Welten abseits ausgetretener Pfade, die Altes mit Neuem, Analoges mit Digitalem, Fantastisches mit Realem,

Erforschtes mit Erfundenem verbinden. Durch den Einsatz glitzernder, reflektierender, transluzenter Oberflächen wie auch von hybrid-veränderlichen Materialien weisen die Arbeiten des Künstlerduos über ihre schiere Existenz hinaus. So halten diese ephemeren Werke unserer unbeständigen Lebensrealität einen Spiegel vor – sei es in Bezug auf die zunehmende Digitalisierung unserer Alltagswelt, die manipulative Macht des Konsumismus oder die damit einhergehende Fetischisierung von Dinglichem. Als ein schillerndes Beispiel für die Wandlungsfähigkeit ihres künstlerischen Denkens lässt sich die, während ihres Aufenthalts bei soart artists-in-residence in Juni 2017 entstandene, *Narrenpille* betrachten. Die paillettenbesetzte Riesenpille fungiert nämlich nicht nur als auratisches Objekt, sondern wird im Rahmen einer fotografischen Arbeit auch performativ in Szene gesetzt und taucht darüber hinaus als Akteurin in einem späteren Filmprojekt im russischen Jakutien wieder auf. Dass es sich bei der *Narrenpille* um eine einzigartige Pretiose handeln muss, verrät nicht zuletzt die weiß behandschuhte Hand, die sie aus dem opak-funkelnden See emporhebt. AH ■

MARKUS HANAKAM & ROSWITHA SCHULLER

* 1997 in Essen * 1984 in Friesach, Österreich. Leben und arbeiten in Wien. * 1979 in Essen * 1984 in Friesach, Austria. Live and work in Vienna.

In her lecture *Spiel//Zeug//Gadgets – Infantile Gegenwart?* at the Academy of Fine Arts Vienna, philosopher and artist Elisabeth von Samsonow pondered how, “upon closer reading, [...] more than a few thinkers whom one might cite as witnesses to the idea of technological evolution” reveal themselves to be “propagandists of a certain constitutive human infantility.” And her consequent thesis—that contemporary instruments, apparatuses, and tools should be viewed as closely akin to toys—would seem to be echoed in the intelligently whimsical works by Markus Hanakam and Roswitha Schuller. Their objects, of a most energetically indeterminate nature somewhere between artifact, design object, and virtual realities, frequently radiate an exhilarating animism of a kind that is otherwise unique to the aforementioned gadgets. The artists themselves allude to their output’s deliberately playful element in the title of their recent publication: *Trickster*. It is with this reference to an intriguingly ambivalent, notoriously transgressive stock figure that Hanakam & Schuller design bizarre worlds far off the beaten path that connect the

old with the new, the analog with the digital, the fantastical with the real, and things researched with things invented. By employing shiny, reflective, and translucent surfaces as well as hybrid and changeable materials, this artist duo’s works point beyond their own mere existence. Indeed, their ephemeral creations proceed to hold up a mirror to the capricious reality of our lives—be it in terms of our everyday world’s increasing digitization or consumerism’s manipulative power and the associated fetishization of the tangible. *Narrenpille*, created during Hanakam & Schuller’s June 2017 stay at soart artists-in-residence, is a work that spectacularly exemplifies the mutability of their artistic thinking. After all, this gigantic, sequin-coated pill embodies more than just an auratic object, having also been performatively staged as part of a photographic work—after which it reappeared once again as a protagonist in a film project realized in Yakutia, Russia. But the fact that the *Narrenpille* still does embody a precious and unique item is indicated not least by the white-gloved hand that lifts it out of the opaquely sparkling lake. AH ■



FARBKARTEN
COLOR CARDS
2017
10 FARBKARTEN/OBJEKTE, PVC, HINTERGRUNDBEMALT
AUF KEILRAHMEN
10 COLOR CARDS/OBJECTS, PVC, PAINTED ON REVERSE
ON STRETCHER FRAME
JE 90 x 130 CM
EACH 90 x 130 CM



39

THE HERALDS
2017
FILMSTILLS
FILMSTILLS
4K DIGITALFILM, FARBE, TON
4K DIGITAL FILM, COLOR, SOUND

A'S
2017
VAKUUMGEFORMTES PVC,
UV-DRUCK, ALUMINIUMRAHMEN,
BLINDNIETEN
VACUUM FORMED PVC, UV-PRINT,
ALUMINUM FRAME, BLIND RIVETS
170 x 92 CM



Wer kennt es nicht: man sammelt Zeitungsausschnitte, Artikel, Randnotizen, Momentaufnahmen eines flüchtigen Augenmerks, vereint Recherchematerial zu etwas aufgrund eines aufleuchtenden Interesses an etwas. Gemeinsam verpackt werden sie zu einem diffusen Sammelurium, einem Kaleidoskop von Eindrücken und Erkenntnissen, archiviert in einer Schublade vielleicht, still auf den Moment wartend, wieder hervorgeholt, sogar gebraucht oder in einen neuen Kontext gebracht zu werden. Benjamin Hirte verwertet sein Archiv an alltäglich Gefundenem, sei es Bild-, Text- oder anderes Material, indem er es im Rahmen einer Serie großformatiger Arbeiten übereinander schichtet und mit UV-Verfahren drucken lässt. Eine makellose Oberfläche ummantelt die jeweilige Auswahl, vakuumiert, verbirgt und konserviert sie. Wuchtig baut sich das Relief eines Buchstabens vor den Betrachterinnen oder Betrachtern auf. Hirte arbeitet strukturell, bündelt die Komplexität von Sprache in Glyphen populärer Schriftzüge. Die Spitze des Eisbergs dieser Archivarbeit ist demnach etwa das charakteristische „A“ des Logos der Oakland Athletics oder jenes berühmte „M“ des amerikanischen Satire-magazins *MAD*. Die sehnsuchtsvoll zur Skulptur

hin tendierenden Buchstaben sind gezielt gewählt, die Bilder, welche es an die Oberfläche der Reliefs schaffen, entspringen einer zufälligen Auswahl, einem Shuffle-Modus wie bei einer Liedauswahl, in keiner erkennbaren Verbindung zum jeweiligen Schriftzug. Unter der aalglatten Oberfläche köchelt es sanft, minimale Irritationen bahnen sich ihren Weg: Tonreste oder Löcher in den Holzplatten bringen das Prozesshafte des Vorgehens ins Spiel, deuten die Vielschichtigkeit an, schlagen eine Brücke zwischen Bild, Schrift und Skulptur – in Hirtes Arbeiten zentrale Referenzpunkte. Seinen Aufenthalt im Juli 2017 im Bildhauerwürfel am Millstättersee nutzte Benjamin Hirte „nach einem intensiven Ausstellungshalbjahr, um etwas zur Ruhe zu kommen“, wie er erzählt, „viel zu lesen, zu schreiben und zu zeichnen, sich Zeit zum Nachdenken zu nehmen“. Der Bildhauerwürfel und dessen Umgebung gaben ihm Raum dafür. Daraus entwickelten sich jene Arbeiten, die im Herbst 2017 auf der CHART Art Fair in Kopenhagen gezeigt wurden, sowie eine Reihe an Kurzgeschichten, die inzwischen unter dem Titel *Die Räuber* bei saxpublishers erschienen ist. AHu ■

BENJAMIN HIRTE

* 1980 in Aschaffenburg, Deutschland. Lebt und arbeitet in Wien. * 1980 in Aschaffenburg, Germany. Lives and works in Vienna.

To whom isn't this familiar: one collects newspaper clippings, articles, marginal notes, snapshots of a fleeting moment, or compiles research material on something due to a newly sparked interest in something. Packed all together, such stuff represents a diffuse mishmash, a kaleidoscope of impressions and realizations, archived perhaps in a drawer, quietly awaiting the moment when it will be taken out and perhaps even used or inserted into a new context. Benjamin Hirte makes use of his archived everyday finds—which embody pictorial, textual, or other material—by layering them on top of one another as part of a series of large-format works that he has overprinted by means of UV mapping. A flawless surface coats each selection, vacuuming, concealing, and preserving it. Out of this surface, the bulky relief of a letter rises towards the observer. Hirte works structurally, bundling the complexity of language in glyphs from popular logos: the tip of the iceberg in this archival work is thus the characteristic “A” from the logo of the Oakland Athletics or that famous “M” of the American satire magazine *MAD*. These letters, which tend yearningly towards the sculptural, are deliberately chosen while the images that actually

manage to emerge visible on his reliefs' surfaces are selected at random, in the manner of a playlist in shuffle mode, with zero recognizable relation to the logo in question. Beneath their silky-smooth surfaces, these works are inhabited by minimal, softly simmering irritations: clay scraps or holes in the wooden panels allude to the processual nature of this approach, suggest multiple layers, span a bridge between image, lettering, and sculpture—all central points of reference in Hirte's works. Benjamin Hirte used his July 2017 stay in the Sculptors' Cube at the Millstättersee “to wind down a bit following an intense six months of exhibiting,” as he puts it, “with lots to read, to write, and to draw, taking some time to just contemplate.” The Sculptors' Cube and its surroundings gave him space in which to do so. And it was these contemplations that developed into the works he showed in autumn 2017 at the CHART Art Fair in Copenhagen plus a collection of short stories that has since been released by saxpublishers as *Die Räuber*. AHu ■

Links
Left

MAD FONT
2017
VAKUUMGEFORMTES PVC, UV-
DRUCK, ALUMINIUMRAHMEN,
LACK
VACCUUM FORMED PVC, UV-
PRINT, ALUMINIUM FRAME,
LACQUER
170 x 92 CM

42

Rechts
Right

DIE RÄUBER
2020
TASCHENBUCH, 64 SEITEN,
DEUTSCH
SOFTCOVER, 64 PAGES,
GERMAN
11 x 17,8 CM
EDITION VON OF 150



Benjamin Hirte Die Räuber



sp

Nicken. Die Gruppe stakste weiter und sie besahen sich die Seilsäeanlagen, die die großen Granitbrocken aus den Steilwänden des Bruches lösten. Bewässerungssysteme pumpeten konstant Wasser auf die Sägeflächen, das dann großflächig über die Felsen abfloss. Unzählige, riesige mit Wasser überzogene Schnittflächen, stattliche Blöcke aus der Flanke des Berges gerissen. Durch die Nässe wurden Tonwerte und Maserung stärker und ergaben ein sattes Rot, wie Wunden. In den Wunden gleichmäßig verteilt gab es unzählige Arbeiter, die harte, buckelige Arbeit verrichteten.

Die Gummistiefel machten beim Laufen ein schabendes, stapfendes Geräusch. Wie sie die Gummistiefel hasste. Sie hatten vergleichsweise wenig Bezug zur Fußform, wie eine Gussform für den eigentlichen Schuh. Die Ingenieurin spürte die kalte Nässe und die Steinbrocken unter den Plastik-Schuhsohlen. Der Presseemann redete auf sie ein: „Es gibt Ärger mit dem hiesigen Bahnvorsteher. Der sagt, es wäre alles in Ordnung, aber das Essen ist ein Problem, wenn der Nachschub nicht kommt. Wenn hier mittags kein Essen auf dem Tisch steht, also wenn das noch öfter passiert, dass nichts auf dem Tisch steht, dann lynchen sie den Koch, und der kann ja auch nichts dafür. Wir müssen uns da um den Nachschub kümmern, irgendwo in den Bergen bleiben die Zugladungen stecken, was auch immer da vor sich geht, es gibt ungeheuerliche Gerüchte, aber keiner hat wirklich etwas gesehen, mit den Märchen lasse ich sie am besten in Ruhe.“

Die Stirn der Ingenieurin legte sich in Falten. Sie lief vor ihm her, während er versuchte, Schritt zu hal-

WHICH ONE
2016
HOLZ, STAHL UND
ALUMINIUM, LACKIERT
WOOD, STEEL AND
ALUMINIUM, PAINTED
150 x 150 CM



Tobias Hoffknecht verbrachte den fröhlichen Monat Mai 2017 in Gesellschaft der quirligen Frankowienerin Béatrice Dreux und des Wahlwieners Andreas Duscha bei soart artists-in-residence am Millstättersee; ein bunter Haufen starker Künstlerpersönlichkeiten, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Dies hinderte sie jedoch nicht daran, Abend für Abend in angeregter Diskussion zu verbringen und anhaltende Freundschaften zu schließen. Dreux und Hoffknecht fanden in ihrer Bewunderung für das minimalistische Werk des früh verstorbenen israelischen Künstlers Absalon eine unerwartete Gemeinsamkeit; wobei Hoffknechts Nähe zu dessen zutiefst asketischem, dem Bauhaus nahestehenden Œuvre, das sich mit der Konzeption von Minimalräumen befasst, wenig überrascht. So gesehen, erweist sich, was zunächst paradox erscheinen mag – nämlich, dass der Künstler, dessen Werke oft raumbeanspruchende Dimensionen annehmen, das kleinste der drei Ateliers behauste – als durchaus plausibel. Tatsächlich gehört Hoffknecht einer Künstlergeneration an, deren Arbeiten nicht mehr zwingend im Atelier entstehen, sondern maßgeblich im Denken, Planen, Konzeptionieren und – nicht zuletzt –

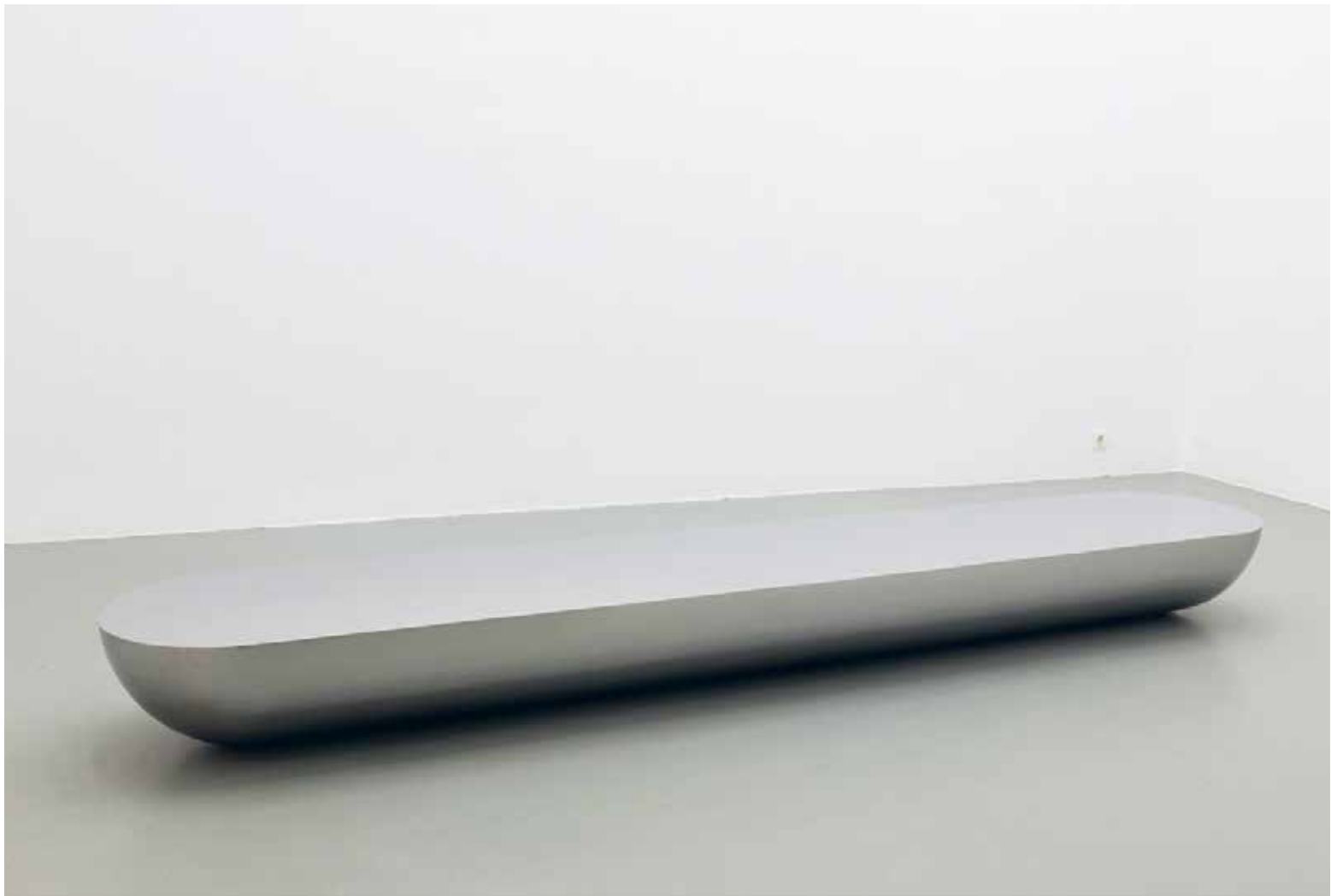
in der räumlichen Setzung des Ausstellungsdisplays stattfinden. Denken und Ordnen als experimentelle Tätigkeiten waren folglich auch die künstlerischen Verfahren, denen sich Hoffknecht während seines Aufenthalts am See widmete: intellektuelle Strategien, die spätestens seit den 1960er-Jahren mit Minimal Art und Konzeptkunst verstärkt in den Fokus des künstlerischen Schaffens rückten. Obwohl seine Arbeiten in ihrer formalen Reduktion an die rigiden Parameter ihrer Vorfahren anschließen, die die Kunst auf radikale Weise von ihrer Herstellung emanzipierten und in einem erweiterten räumlichen Kontext positionierten, scheint sie stets ein Hauch Theatralik, Bühnenhaftigkeit, ja vielleicht sogar einer verstoßenen Opulenz zu umgeben. Durch ihre spiegelnden Oberflächen sowie die absichtsvoll lapidar wirkenden Inszenierungen eröffnen Hoffknechts formal zurückhaltende Skulpturen erweiterte Denk- und Resonanzräume. „Größtmögliche Offenheit und flirrende Unruhe“ attestiert Lilian Haberer seinen poetischen Werken. Eigenschaften, die an die stille Größe des Sees, aber auch an die launische Wechselhaftigkeit der Natur denken lassen, die in Hoffknechts Arbeiten ein so spannungsreiches Gegenüber finden. AH ■

TOBIAS HOFFKNECHT

* 1987 in Bochum, Deutschland. Lebt und arbeitet in Düsseldorf. * 1987 in Bochum, Germany. Lives and works in Düsseldorf.

Tobias Hoffknecht spent the early summer month of May 2017 in the company of the vivacious Franco-Viennese artist Béatrice Dreux and Vienna-based artist Andreas Duscha at soart artists-in-residence on the Millstättersee. They were a colorful trio of strong artistic personalities who couldn't be more different—which didn't, however, prevent them from engaging in intense discussion evening after evening and forming lasting friendships. Dreux and Hoffknecht hit upon an unexpected commonality in their mutual admiration for the minimalist oeuvre of the prematurely deceased Israeli artist Absalon—even if Hoffknecht's affinity for Absalon's deeply ascetic, Bauhaus-like oeuvre (which revolves around the conception of minimalist spaces) is hardly surprising. Viewed in this light, what might at first seem paradoxical does indeed seem to make sense: namely the fact that Hoffknecht, whose works frequently lay claim to considerable amounts of space, occupied the smallest of the three studios. Hoffknecht, after all, belongs to a generation of artists whose works are no longer necessarily studio-born, instead manifesting themselves most significantly in thought, plans, conceptualization, and—last but not least—in the spatial circumstances of their display.

Hence, the artistic processes to which Hoffknecht devoted himself during his stay by the lake consisted in thinking and ordering, intellectual strategies that have become stronger focuses of artistic activity at least since the 1960s rise of minimal and conceptual art. Although his works, in their formal reduction, do take up the rigid parameters of their conceptualist forebears, which emancipated art from its production in a radical way and positioned it within an expanded spatial context, they seem to be constantly surrounded by an air of the theatrical, a stage-like quality, or perhaps even a bit of underhanded opulence. By virtue of their reflective surfaces as well as the intentional terseness of their staging, Hoffknecht's formally reserved sculptures open up expanded realms of contemplation and resonance. "The greatest possible degree of openness and shimmering disquiet," says Lilian Haberer of his poetic output: qualities that move one to think of the lake's silent vastness but also of nature's moody volatility, both of which find a suspenseful counterpart indeed in Hoffknecht's works. AH ■



WARM BUT HUNGRY
2018
EDELSTAHL POLIERT
POLISHED STAINLESS STEEL
28,5 x 55 x 300 CM



47

TICK & IMMATURE DROP
2018
EDELSTAHL POLIERT
POLISHED STAINLESS STEEL
120 x 55 x 45 CM & 55 x 55 x 87,5 CM



Zwei Tage vor seiner Abreise vom Millstättersee im Herbst 2017 initiierte Lazar Lyutakov eine Ausstellung im soart-artists-in-residence-Pavillon – ohne diese öffentlich zu machen. Gemeinsam mit der französischen, in Wien lebenden Künstlerin Karine Fauchard hat er kleine Objekte aus ungebranntem Ton nebst einem kleinformatigen, gemalten Bild des, im benachbarten Pavillon residierenden, schwedischen Künstlers Jens Fröberg gezeigt. Der durchaus ironisch gemeinte Ausstellungstitel *Talent8* spielt nicht nur auf den „talentierten Künstler“ per se an, sondern die „umgekippte 8“, als Aneinanderreihung zweier Kreise, auch auf das Zeichen für Unendlichkeit. Der soziale Aspekt einer gemeinsam realisierten Ausstellung stand im Vordergrund und interferierte mit der „schützenden Behausung“ des Hans Hollein, der Architektur als „Konditionierung eines psychologischen Zustandes“ verstand. Es war der Wunsch von Lyutakov, der architektonischen Funktionalität mit etwas Organischem zu begegnen. Fauchard und Lyutakov formten spontan entstandene „Handstücke“, die präzise auf Stahlträgern, Treppen, Gittern, Böden und Stromkästen im Raum platziert wurden, ihm gleichsam eine Fußnote hinzufügen, sich an- und einpassen, oftmals unscheinbar einfügen, den

Raum buchstäblich begreifen. Nebulös scheint sich ein Baum auf der Leinwand abzuzeichnen, und das schlängelnde Objekt erinnert an ephemere Wolkenformationen. Das den Raum durchflutende Licht bezeichnet Silhouetten der Objekte und verfremdet die geometrischen Muster und organischen Formen, deren oftmals antike Verweise derart umso augenscheinlicher hervortreten. Immer wieder geht es in Lyutakovs Werk um das postfordistische Interesse an einer Ästhetik der Simulation, getragen von grundlegenden ontologischen Fragen, die auch in *Talent8* im Dialog mit Fauchard und Fröberg gestellt werden: Was wird als Objekt betrachtet? Wie sprechen Objekte, Gegenstände, Dinge heute mit uns? Was ist das Verhältnis zwischen Handarbeit (Original) und industriell gefertigten Objekten (Kopien)? Wie wird Herkunft, (Hand-)Bewegung, Qualität, Arbeit, Gesellschaft durch das Material kommuniziert? Wann wird das dreidimensionale Zeichnen im Raum zum ortsspezifischen Objekt? Den Fotografien, die diese Ausstellung dokumentieren, kommt ein autonomer Charakter zu, der die räumlichen Interventionen auf einer anderen Ebene nunmehr tatsächlich veröffentlicht. BH ■

LAZAR LYUTAKOV

* 1977 in Shabla, Bulgarien. Lebt und arbeitet in Wien. * 1977 in Shabla, Bulgaria. Lives and works in Vienna.

Two days prior to his departure from the Millstättersee in autumn 2017, Lazar Lyutakov initiated an exhibition at the soart artists-in-residence pavilion but refrained from any publicity. Together with Karine Fauchard, a French artist who likewise lives in Vienna, he showed small unfired clay objects alongside a small painting by the Swedish artist Jens Fröberg, who was in residence at the neighboring pavilion. The thoroughly ironic exhibition title *Talent8* alluded not only to the “talented artists” per se but also to the “tipped-over 8,” both a sequence of two circles and the symbol for infinity. The social aspect of a jointly realized exhibition was paramount, here, interfering with the “protective housing” designed by Hans Hollein, who understood architecture as “conditioning of a psychological state.” It was Lyutakov’s desire to counter the surrounding architectural functionality with something organic. Fauchard and Lyutakov thus formed spontaneously created “hand pieces” that they then positioned precisely on steel beams, steps, chain link partitions, the floors, and electrical enclosures within the room as quasi-footnotes that adapted themselves and fit in (often quite unassumingly), at the same time literally grasping the room. On a canvas, one sees the

nebulous suggestion of a tree—and a meandering object recalls ephemeral cloud formations. The light flooding the room brings out the objects’ silhouettes while lending an alien feel to the combination of geometric patterns and organic forms, whose frequent references to antiquity become that much more evident. Again and again, Lyutakov’s oeuvre addresses the post-Fordist interest in an aesthetics of simulation, doing so on the basis of fundamental ontological questions that *Talent8*, too, poses in its dialog with Fauchard and Fröberg: What is being viewed as an object? How do objects, artifacts, things dialogue with us today? What is the relationship between handwork (originals) and industrially produced objects (copies)? How are origins, (hand-) motions, quality, labor, society communicated via the physical material? When does three-dimensional drawing within a space manifest itself as a site-specific object? The photographs that document this exhibition are of an autonomous character in that they now, on another level, make these spatial interventions public after all. BH ■





ORCHIDS AFTER DARK
2017
ÖL AUF LEINWAND
OIL ON CANVAS
140 x 110 CM



Für Birgit Megerle kam der Aufenthalt bei soart artists-in-residence, die Ruhe und Abgeschiedenheit dieses besonderen Ortes zwischen See und Wald, kurz nach der Eröffnung einer umfassenden Einzelausstellung in der Schweiz gerade zur rechten Zeit. Gemeinsam mit ihrem Partner Robert Müller verbrachte sie den Juni 2017 im zentralen Malerwürfel. Einschränkungen, wie die Tatsache, dass sich die Transportmittel auf Boote und Fahrräder beschränkten und an ausladende Materialanschaffungen daher nicht zu denken war, erwiesen sich weniger als Hindernis denn als willkommene Gelegenheit, sich auf das Zeichnen und Aquarellieren zu konzentrieren; Verfahren, die sich eignen, Gedanken und Sinneseindrücke unmittelbar und assoziativ umzusetzen. Megerles vor Ort entstandene Papierarbeiten geben kein einheitliches Bild von etwas Gesehenem wieder, sondern vereinen Motive aus verschiedenen Bezugssystemen, Realitäts- und Bewusstseinssebenen. Raumzeitliche Grenzen erscheinen ebenso fluide wie der Grat zwischen Realität und Fiktion schmal. So treffen Verweise auf die umgebende Natur auf Bildnisse von seltsam entrückt wirkenden Hollywoodstars. Irritierende Größenverhältnisse bar jeder Logik, die etwa im Zusammentreffen

eines Porträts des dandyhaften Schauspielers Peter O'Toole mit überdimensionierten Blättern und einer so monströsen wie eleganten Libelle auf ein und demselben Bogen Papier sichtbar werden, erinnern an Sinnkonstruktionen, wie sie sonst nur Träume oder Science-Fiction hervorbringen. Auf einem anderen Blatt entsteigt Wonder Woman – deren Antlitz Ähnlichkeiten mit dem der Künstlerin aufweist – als hünenhafte Amazone mit wallendem Haar einem Gewässer, das mit Hilfe dargestellter Requisiten, darunter winzige Ruder- und Tretboote sowie eine Miniaturvariante der Kärntner Bergkulisse, unschwer als Millstättersee zu identifizieren ist. Abgesehen von dem gleichzeitigen Erscheinen einer Verfilmung des *Wonder Woman*-Stoffes in den Kinos liegt eine Anspielung auf die – für die Pictures Generation – bahnbrechende Videoarbeit *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978) der Künstlerin Dara Birnbaum nahe. Diese fungiert nicht nur beispielgebend für eine feministische Lesart des Stoffes, sondern evoziert Überlegungen zur Allgegenwart, Manipulation und schier unbegrenzten Zirkulation von Bildern, die Megerle in ihrem Œuvre gekonnt in einen Bühnenhaft erweiterten, malerischen Raum überführt. AH ■

BIRGIT MEGERLE

* 1975 in Geisingen, Deutschland. Lebt und arbeitet in Berlin. * 1975 in Geisingen, Germany. Lives and works in Berlin.

Birgit Megerle's stay at soart artists-in-residence—in the peace and isolation of this special spot between lake and woods—came just in time, shortly after the opening of a major solo exhibition in Switzerland. She spent June 2017 together with her partner, Robert Müller, in the central Painters' Cube. Limitations such as the available transport options here (boat or bicycle), which precluded procuring large amounts of working material, turned out to be not so much obstacles as they were a welcome opportunity to concentrate on drawing and on painting in watercolor—processes well suited to the direct and associative realization of thoughts and sensory impressions. The works on paper that Megerle ended up creating do not provide a unified impression of anything she saw; they much rather unite motifs from various referential systems and levels of both reality and consciousness. Space-time boundaries seem just as fluid as the borderline between reality and fiction seems thin, with references to the location's natural surroundings creeping into images of strangely enraptured-seeming Hollywood stars. Irritating proportions that defy all logic—visible in works such as a single piece of paper shared by a portrait of dandyish actor Peter O'Toole

with outsized leaves and a dragonfly as monstrous as it is elegant—suggest constructions of meaning the likes of which one would otherwise only experience in dreams or in science fiction. Another paper work shows Wonder Woman (with facial features akin to those of the artist) as a giant Amazon with flowing hair emerging from waters that, thanks to props including tiny rowboats, paddleboats, and a miniature backdrop of Carinthia's mountain peaks, are easily identified as those of the Millstättersee. Above and beyond the fact that a movie based on the *Wonder Woman* story was hitting cinemas at the time, one can also make out an allusion to Dara Birnbaum's video work *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978), a pioneering one within the context of the Pictures Generation. This work functions not just as an exemplary feminist interpretation of the material but also evokes contemplation of the omnipresence, manipulation, and virtually unlimited circulation of images that Megerle, in her own oeuvre, skillfully transfers to a stage-like expanded painterly realm. AH ■

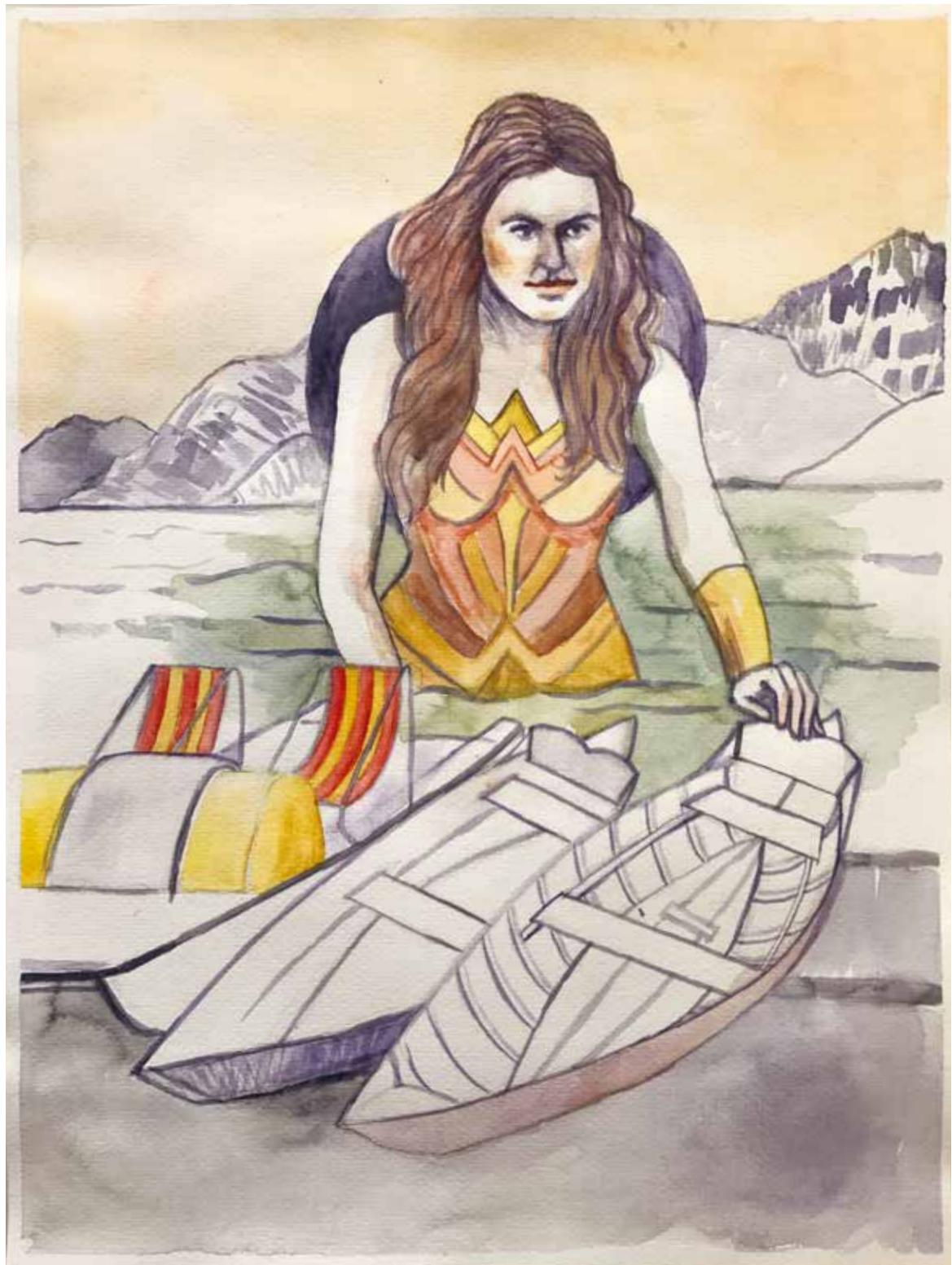
Links
Left

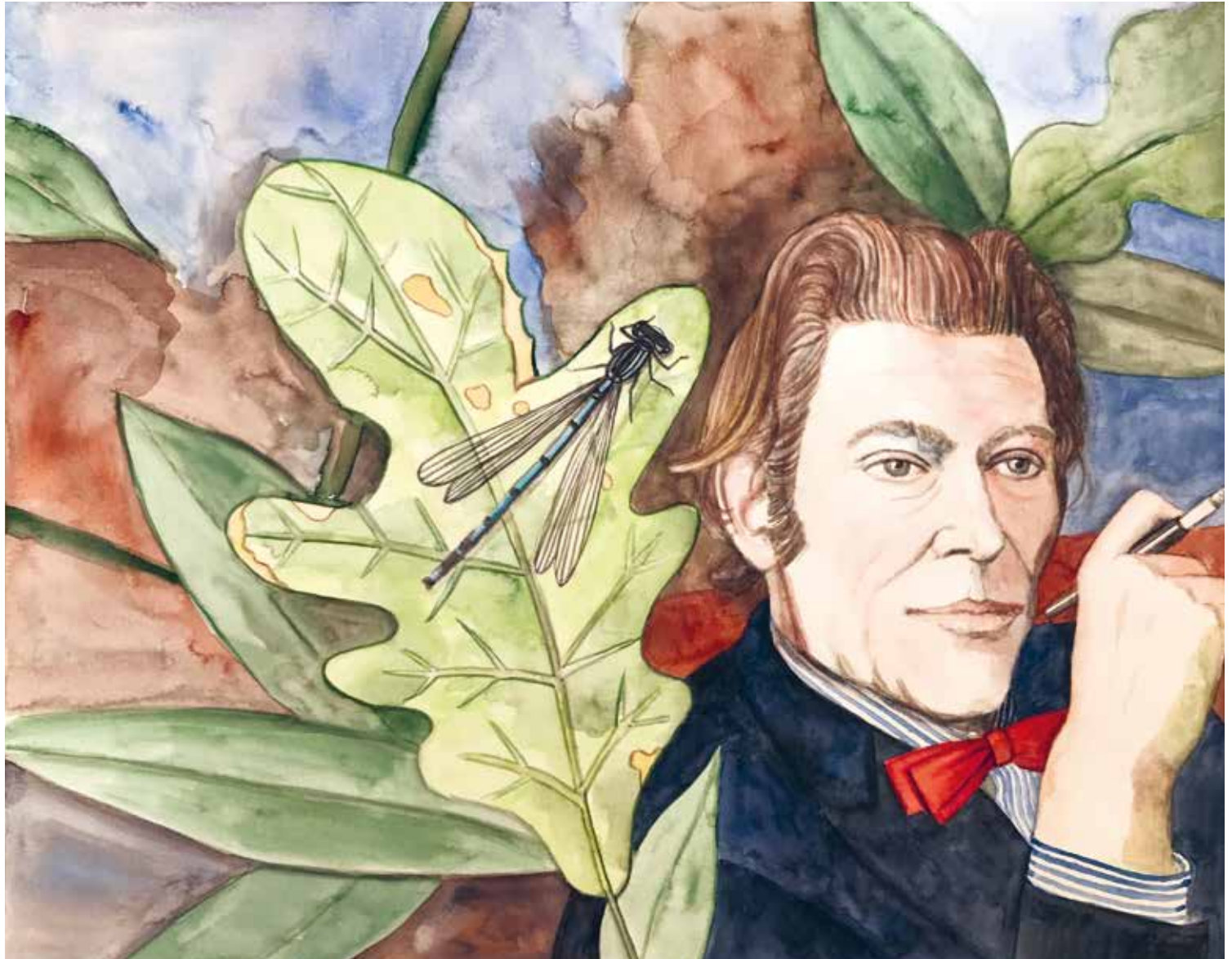
OHNE TITEL
UNTITLED
2017
AQUARELL, KREIDE
AUF PAPIER
WATERCOLOR, CRAYON
ON PAPER
31,8 x 24 CM

54

Rechts
Right

OHNE TITEL
UNTITLED
2017
AQUARELL, KREIDE
AUF PAPIER
WATERCOLOR, CRAYON
ON PAPER
40,3 x 49,9 CM







Der Millstättersee und die ihn umgebende Natur haben kaum einen Gast von soart artists-in-residence unberührt gelassen. Im Falle von Fernando Mesquitas vor Ort entstandenen Arbeiten, die an die früheren Serien *Dead Trees* (2008) und *Holy Mountains* (2010) anschließen, ist das Thema der Berührung von und durch die Natur buchstäblich gegeben. So wie sich Max Ernst 1925 von der Maserung von Fußbodendielen zur Anwendung des Abriebverfahrens regelrecht „provizieren“ ließ, bediente sich Mesquita der natürlich generierten Zeichnungen von Jahresringen auf Strünken einer gerodeten Baumgruppe im Wald nahe dem soart-Areal zum Gebrauch derselben Methode. Damit reflektieren beide Künstler in ihren Naturdarstellungen den kultivierenden Einsatz von Menschenhand respektive auf Prozesse der Übertragung und Einverleibung. Vergleichbar mit den unterschiedlichen Stadien der Holzgewinnung, wie der Rodung, Bringung und Verarbeitung des Materials, inszeniert und dokumentiert Mesquita die Entstehung des Werkblocks *Holy Mountains Millstättersee* Schritt für Schritt, angefangen vom Transport der Zeichenblätter mit dem soart-Boot über den körperlichen Akt des Abreibens der

Oberflächenreliefs der 15 Baumstümpfe im lichtdurchfluteten Wald bis zum künstlerischen Transfer der von der Natur gezeichneten Jahresringe im Malerpavillon. Dort überschreibt der Künstler jede einzelne Kerbe per Hand auf runde Gipsplatten, deren Form von der Tischplatte des Couchtisches abgenommenen ist. Wie Schichten, die sich andernfalls im Malprozess auf der Oberfläche eines Kunstwerkes verdichten, spielen hier vermeintlich ausgelagerte Ereignisse so diskret wie theatral in die Werke hinein. Was sich als Ergebnis einer vielschichtigen Ausdruckstätigkeit stringent manifestiert, rührt an Walter Benjamins Begriff des „dialektischen Bildes“, das dieser als „Zäsur in der Denkbewegung“ zwischen Flüchtigkeit und Festschreibung bezeichnet. Ausdruck findet diese Zäsur bei Mesquita in der reduzierten, bewusst gesetzten Geste, die stets ein Außerhalbliegendes, ein Heterogenes (Theodor W. Adorno) einzubeziehen vermag. So ist sein genuin malerisches Werk mitnichten an die Begrenztheit seines Trägermaterials – etwa eine Gipsplatte oder ein Bogen Papier – gebunden, sondern materialisiert dort gelegentlich seine so zwingende wie ephemere Gestalt. AH ■

FERNANDO MESQUITA

* 1976 in Santarém, Portugal. Lebt und arbeitet in Wien. * 1976 in Santarém, Portugal. Lives and works in Vienna.

The Millstättersee with its surrounding nature leaves no guest of soart artists-in-residence untouched. In the case of Fernando Mesquita's onsite creations, which pick up on his earlier series *Dead Trees* (2008) and *Holy Mountains* (2010), the theme of being touched by and through nature is quite literally present. Just like Max Ernst allowed himself to be well and truly “provoked” by his wooden floorboards, which he used as a basis for frottage works in 1925, Mesquita employs the same method on the naturally generated patterns of annual rings visible on a group of tree stumps in the forest near the soart premises. In a way, the depictions of nature by Ernst and Mesquita reflect the cultivating influence of human beings as well as processes of transference and incorporation. Mesquita's works echo the various stages of timber production including the logging, transport, and processing of the raw material by staging and documenting the genesis of his work group *Holy Mountains Millstättersee* step by step, from the transport of the sketching paper on soart's boat to the physical act of producing rubbings from the surface textures of the 15 tree stumps in the light-flooded forest and on to his artistic transfer of the naturally produced

annual rings back at the Painters' Pavilion. There, the artist hand-transcribed each individual groove onto round slabs of plaster modeled after the top of the Pavilion's coffee table. Just like the layers that otherwise condense on an artwork's surface as part of the painting process, the ostensibly outsourced events in these works play a role that is as discrete as it is theatrical. The stringently manifested result of this multilayered expressive activity recalls Walter Benjamin's notion of the “dialectical image,” defined as “the caesura in the movement of thought” between ephemerality and permanence. In Mesquita's works, this break can be seen in his reduced and deliberately placed gestures that are always capable of involving something outside-of or nonidentical (Theodor W. Adorno). In this way, his genuinely painterly output is by no means bound to the limitations of its base material—such as a plaster slab or a sheet of paper—but rather simply happens to materialize there in its equally compelling and ephemeral forms. AH ■



Links
Left

HOLY MOUNTAINS
MILLSTÄTTERSEE
2017
GRAFIT AUF PAPIER
GRAPHITE ON PAPER
98 x 88 CM



Rechts
Right

TREE OF LIFE
2017
SERIE VON VIER
GIPSPALTEN
SERIES OF FOUR
PLASTERBOARDS
Ø CA. 75 CM





OHNE TITEL (WATTEAU III)
UNTITLED (WATTEAU III)
2017
AQUARELL, BLEISTIFT UND
SCHELLACK AUF PAPIER
WATERCOLOR, PENCIL AND
SHELLAC ON PAPER
CA. 33 x 27 CM
PRIVATSAMMLUNG
PRIVATE COLLECTION



Ob die während seines Aufenthalts bei soart artists-in-residence entstandenen Aquarelle tatsächlich mit Seewasser gemalt wurden, wird wohl ein Geheimnis bleiben. Den Millstättersee, genauer gesagt den Blick aus dem sogenannten Malerwürfel auf das pittoreske gegenüberliegende Seeufer, hat Robert Müller in einer dieser Papierarbeiten jedenfalls auch auf eine andere, überraschend *konventionelle* Weise verewigt. Fragmentarisch angedeutete, architektonische Elemente in Form von Stahlverstrebungen, welche die Fensterflächen des Holleinbaus begrenzen, referieren auf den geläufigen kunstgeschichtlichen Topos des Bildes als Fenster zur Welt (Leon Battista Alberti). Das Fenstermotiv betont die zweidimensionale Bildfläche. Es definiert diese als transparenten, fluiden Übergang zwischen verschiedenen räumlichen Zuständen, etwa dem angedeuteten Innenraum des Wohnateliers und der schwungvoll vorgetragenen, „realistischen“ Landschaftsdarstellung. Darüber hinaus akzentuiert Müller dieses transitorische Moment zwischen Realität und Imagination, indem er eine weitere grafische Bildebene, wie eine Folie, einzieht. In der Bildmitte schwebend verweist ein rätselhaftes zeichnerisches Zitat einer

kaum zu fassenden figürlichen Darstellung auf Müllers eingehende Beschäftigung mit dem virtuoson Œuvre des Rokoko-Malers Antoine Watteau – dessen subtil skizzierte Inszenierungen des Spektakels in Form der sogenannten *fêtes galantes* er zum Ausgangspunkt einer Serie von Aquarellen macht, in denen sich die Repetition auch als relativierendes Verfahren versteht, die eigene Subjektbehauptung oder „Signatur“ zu befragen. Beinahe im Sinne eines postmodernen „anything goes“ bedient sich Müller Strategien der künstlerischen Aneignung und „Repertoirekultur“ (Hans-Jürgen Hafner & Gunter Reski) und steht damit paradigmatisch für eine Generation von Kunstschaaffenden, die an einer zeitgenössischen Neuorientierung und -bewertung von Malerei arbeiten. Mit Hilfe theatraler Setzungen aktiviert er ein weit ausgreifendes, subjektiviertes Bezugssystem, das auch spekulativen Prozessen und Verweismodellen Raum gibt. Dies betrifft gleichermaßen seine an (De-)Subjektivierung und „Objektbezug“ orientierte kuratorische Tätigkeit, etwa als Betreiber der Ausstellungssreihe *Nousmoules* in Wien, wo er ohne große interpretatorische Geste den Betrachterinnen und Betrachtern einen, im Wortsinne *unvermittelten* Kunstkontext offeriert. AH ■

ROBERT MÜLLER

* 1979 in Berlin. Lebt und arbeitet in Berlin und Wien. * 1979 in Berlin. Lives and works in Berlin and Vienna.

Whether the watercolors created during Robert Müller's stay at soart artists-in-residence were actually painted using lake water will probably remain his secret. But Müller did, in any case, immortalize the Millstättersee—or, more precisely, the view from the Painters' Cube towards the lake's picturesque opposite shore—in one of these works on paper in a different, surprisingly conventional way. Fragmentarily implied architectural elements representing the steel braces that outline the window areas of Hans Hollein's structure refer to the familiar art-historical topos of the painting as a window on the world (Leon Battista Alberti). The window-motif emphasizes this image's two-dimensional surface, defining it as a transparent, fluid transition between different spatial states, such as the implied interior of this residential atelier and his dynamically executed “realistic” landscape depiction. Furthermore, Müller accentuates this transitory juncture between reality and imagination by involving an additional graphic pictorial level in a foil-like manner. Floating at this picture's center, a puzzling drawn quotation of a virtually incomprehensible figurative depiction refers to Müller's deep interest in the rococo painter Antoine Watteau's virtuosic oeuvre,

an interest that led him to take Watteau's subtly sketched stagings of spectacles known as *fêtes galantes* as the starting point for a series of watercolors in which repetition serves in part as a relativizing process via which to question his own claim to subjectivity or “signature.” Approaching the sense of a postmodern “anything goes,” Müller makes use of strategies characterized by artistic appropriation and “repertoire-culture” (Hans-Jürgen Hafner & Gunter Reski), thereby standing paradigmatically for a generation of artists hard at work on a contemporary reorientation and reevaluation of painting. And in his employment of theatrical gestuality, he activates a far-reaching subjectivized relational system that also leaves room for speculative processes and referential models. This likewise applies to his curatorial activities aimed at (de-)subjectivization and “object relations,” including as the organizer of the Viennese exhibition series *Nousmoules* in which he offers the viewers a quite literally immediate artistic context free from any grand curatorial gestures. AH ■

OHNE TITEL (WATTEAU XI)
UNTITLED (WATTEAU XI)
2017
AQUARELL AUF PAPIER
WATERCOLOR ON PAPER
42 x 30 CM





OHNE TITEL (WATTEAU VII)
UNTITLED (WATTEAU VII)
2017
AQUARELL AUF PAPIER
WATERCOLOR ON PAPER
30 x 42 CM



**FRANZISKA VON STENGLIN MIT
 STICK UND SADIE LASKA**
**FRANZISKA VON SENGLIN WITH
 STICK AND SADIE LASKA**
 Rechts Right
 FLAKA HÄLITI MIT STICK
 FLAKA HÄLITI WITH STICK
 FOTOS PHOTOS
 ANDREAS REITER RAABE

Was ist das Geheimnis einer geglückten Residency? Vielleicht ist es eine Frage der Besetzung und besteht schlichtweg darin, die richtigen Menschen an einem Ort zusammenzubringen. Mitunter reicht eine einzige Person, wie Andreas Reiter Raabe im August 2017 bei soart artists-in-residence, um sicherzustellen, dass Interaktion stattfindet und Gemeinschaft entsteht. Nicht nur, dass er und seine Partnerin, die Künstlerin Anne Schneider, mit den gleichzeitig anwesenden Gastkünstlerinnen Flaka Haliti, Franziska von Stenglin, Sadie Laska und deren Freunden gemeinsam Abend für Abend verbrachten, überzeugte er diese auch, mit seinen, an Vermessungsstäbe erinnernden, performativen *Sticks* vor seiner Kamera zu agieren, und so den Ort mit dem konstruktivistischen Elfenstab als künstlerisches Areal zu animieren. Die Kooperation und das Gespräch mit Kolleginnen und Kollegen, die Arbeit im und am Kollektiv prägen Reiter Raabes Selbstverständnis als Künstler und Kurator. Sein Denken, Kommunizieren und Handeln kreisen um einen erweiterten, differenzierten Kunst- und Malereibegriff. Dementsprechend beharrlich tariert er in seinem Werk Grenzen aus, stellt vermeintlich Gesichertes in Frage, dekonstruiert scheinbar

Vorgegebenes. Seine analytisch-konzeptuelle Herangehensweise an das Phänomen Malerei führt ihn intuitiv an deren Ränder und verweist auf die basale Realität ihrer Ausgangsmaterialien und deren generische Qualitäten. An den Millstättersee hat Reiter Raabe lediglich Leinwände und einige seiner sogenannten *Attachments* mitgenommen: kleinformatige, seriell hergestellte Bilder, die als Nebenprodukte aus dem Entstehungsprozess der *Drippings* hervorgehen und diesen existentiell unterstützen; Vehikel, um den Malprozess vom körperlichen Einsatz durch Hand und Pinsel zu entkoppeln und damit die Autorschaft zu marginalisieren. Wie seine *Sticks* aus gefärbtem Holz gleichsam als Derivate des Malprozesses und als Requisiten performativen Handelns lesbar sind, fungieren die *Attachments* als Werkzeug und eigenständige Arbeiten, die synekdochisch auf ein größeres Ganzes verweisen. Reiter Raabes bemalten Objekten, die er selbst als „Architekturmalereien“ bezeichnet, und seinen kontextuellen Bildern, wie etwa den *Drippings* und *Pools*, wohnt ein latent transitorisches Moment inne, das Potential zur Veränderung, die Möglichkeit, buchstäblich aus dem Rahmen zu fallen. AH ■

ANDREAS REITER RAABE

* 1960 in Österreich. Lebt und arbeitet in Wien. * 1960 in Austria. Lives and works in Vienna.

What's the secret to a successful residency? Perhaps it's a question of the involved cast of characters and consists simply in bringing the right people together in one place. And sometimes, just a single person is enough to ensure the kind of interaction that gives rise to such a community—as seen in August 2017, when Andreas Reiter Raabe arrived at soart artists-in-residence. Not only did he and his partner, the artist Anne Schneider, spend evening after evening together with fellow residents Flaka Haliti, Franziska von Stenglin, Sadie Laska, and their friends, but he also convinced them to go before his camera and interact with his yardstick-like performative *Sticks*, which in turn acted as constructivist fairy wands to animate the location as a locus of art. Cooperating and conversing with colleagues and partners, working within and working on a collective characterize Reiter Raabe's self-concept as an artist and curator. His thinking, communication, and action revolve around an expanded and nuanced notion of art and painting—and it's with commensurate perseverance that his oeuvre probes boundaries, questions the supposedly assured, and deconstructs what appears to be a given. His analytical and conceptual

approach to painting as a phenomenon leads him intuitively to its outer edges and refers to the elemental reality of both the employed materials and their generic qualities. Reiter Raabe brought along to the Millstättersee nothing but canvases and several of his so-called *Attachments*: serially produced small-format paintings that arise as byproducts of—and provide existential support to—the process of creating his *Drippings*; the *Attachments* serve as vehicles by which to decouple the painting process from physical effort applied via the hands and the brush, thus marginalizing their authorship. Just as his *Sticks* of colored wood are legible as something like derivatives of the painting process and stage props of performative action, the *Attachments* function as a tool and also as independent works that refer to a greater whole in a synecdochical manner. Both Reiter Raabe's painted objects—which he himself refers to as “architecture paintings”—and his contextual paintings such as the *Drippings* and *Pools* are thus inhabited by a latently transitory quality, the potential for change, the possibility of literally falling out of their presupposed frame. AH ■



Links
Left

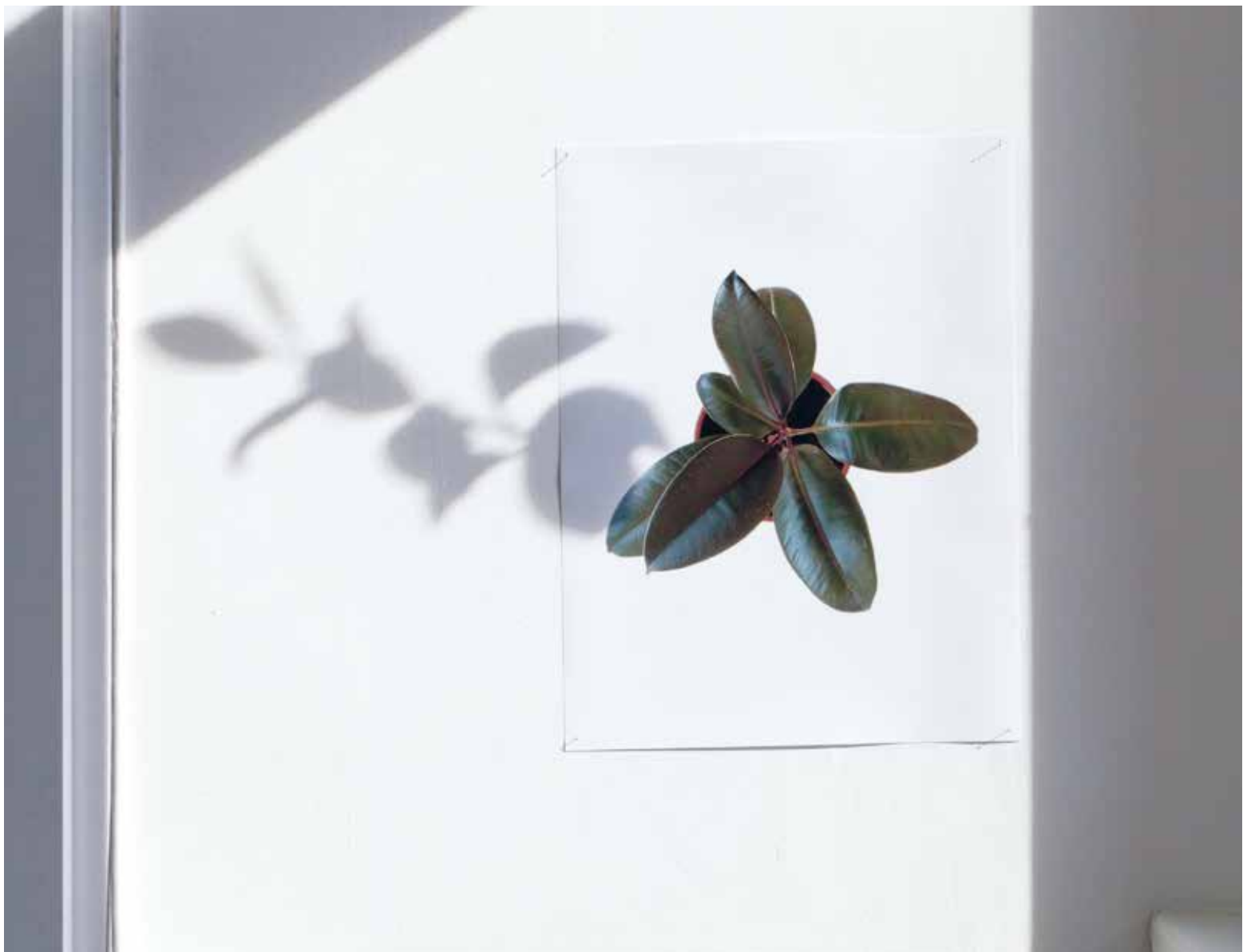
ATTACHEMENTS
2011-2017
ACRYL UND LACK
AUF LEINWAND
ACRYLIC AND LACQUER
ON CANVAS
JE EACH 30 x 40 CM

Rechts
Right

DRIPPINGS, 2006
DRIPPINGS, 2009
PIPES, 2019
INSTALLATIONSANSICHT
INSTALLATION VIEW
ANDREAS REITER RAABE
W & K WIENERROITHER & KOHLBACHER,
04.12.2019 – 14.02.2020
WIEN VIENNA







CECI N'EST PAS UNE PLANTE #1-#3 (#1)
2014
LAMBDRUCK
LAMBDA PRINT
100 x 80 CM

„Das sind Wachskreidezeichnungen“, erklärt Liddy Scheffknecht, aber auch: „Ceci n'est pas une plante.“ Das Spiel um Fakt und Fiktion, Realität und Illusion beherrscht die Künstlerin gekonnt wie humorvoll. Das ist also keine Pflanze, lediglich die Fotografie, ergo ein mithilfe von optischen Verfahren auf ein lichtempfindliches Medium projiziertes und dort dauerhaft gespeichertes Lichtbild einer Pflanze. Mit fragilen Nägeln an die Wand gepinnt, verunsichert diese fotografische Repräsentation einer Topfpflanze durch ihr „reales“ Schattenbild. Je nach Einfall des Sonnenlichts wandert der Schatten der Pflanzenfotografie, obgleich dies unmöglich erscheint, da sich die Fotografie durchaus als solche zu erkennen gibt: schmale Schlagschatten des Fotopapiers und der Nägel sind erkennbar. Die fotografische Serie reproduziert sich doppelt, zum einen als Bild eines alltäglichen Objekts, zum anderen als Bild des Objekts und seines vermeintlichen Schattens. Diese medienreflexive Dimension kommentiert den Bildstatus der Fotografie, die keineswegs auf anschauliche Weise „die Wirklichkeit“ zugänglich macht, sondern selbst ein reales Objekt ist. Wie auch der Schatten lediglich auf das Objekt verweist und nicht mit ihm identisch ist. Schlagschatten sind

zunächst von ihren Objekten, aber auch von äußeren Bedingungen, wie Lichteinfall und Platzierung des Objekts abhängig. Sie weisen einen notwendigen physikalischen Bezug zum schattenwerfenden Objekt auf. In Liddy Scheffknechts Fotografien erlangt der Schatten jedoch Autonomie, und damit wird seine Funktion ikonisch. Während ihres Aufenthalts bei soart artists-in-residence im Juni 2017 hatte die Künstlerin die Möglichkeit, das in den Pavillon einfallende Licht- und Schattenspiel verschiedenen optisch-konstruktiven Tests zu unterziehen. In ihren Zeichnungen trägt sie zuerst weiße, dann schwarze Wachskreide in mehreren Schichten auf, um anschließend das Motiv durch Herausritzen offenzulegen. Im Wegnehmen der Kreide konstruiert sie fensterähnliche Rahmen mit darin schwebenden Formen und deren Silhouetten. Je nach Einfallswinkel des Lichts projiziert die Form unzählig mögliche Abbilder. Das ist eine Pflanze, ein Kreis, ein Schatten, oder nein, es ist eigentlich keine Pflanze, kein Kreis, kein Schatten. Es ist die Fotografie, die Zeichnung einer Pflanze, eines Kreises, eines Schattens. Oder etwa nicht? BH ■

LIDDY SCHEFFKNECHT

* 1980 in Dornbirn. Lebt und arbeitet in Wien. * 1980 in Dornbirn. Lives and works in Vienna.

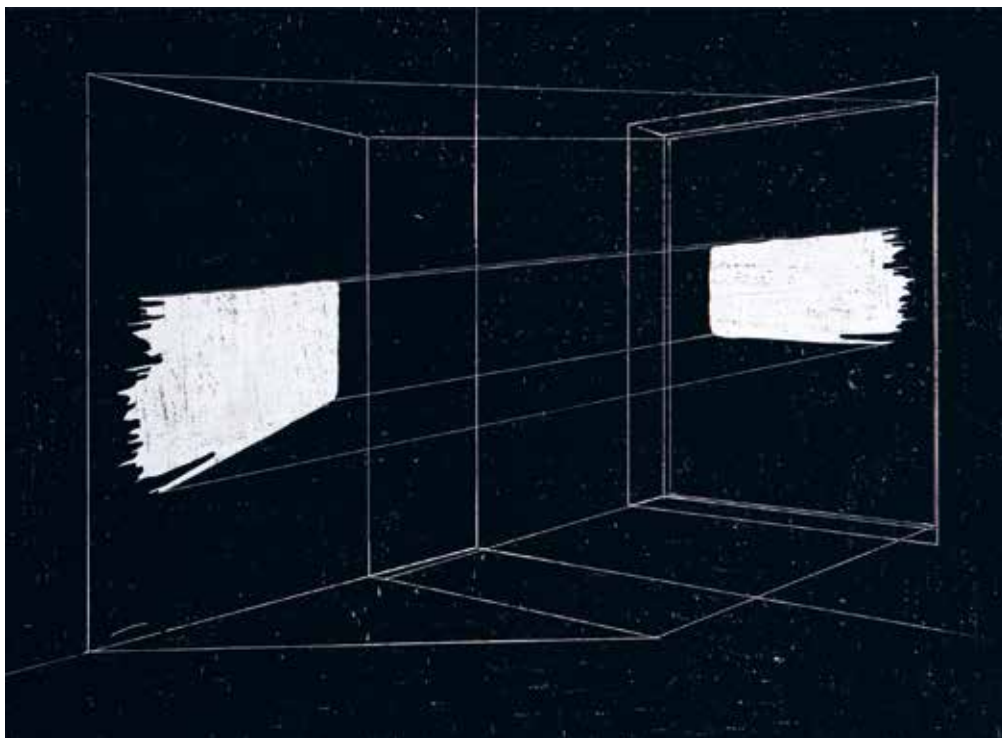
“These are wax crayon drawings,” explains Liddy Scheffknecht, but she also says: “Ceci n'est pas une plante.” Playing with fact and fiction, reality and illusion is something that the artist goes about with skill and humor. So it's not a plant, but just a photograph—which is to say: an image of a plant optically projected and permanently saved on a light-sensitive medium. However, this photographic representation of a potted plant, attached to the wall with delicate-looking nails, is disconcerting on account of its “real” shadow. For depending on how the sunlight falls, this plant photo's shadow moves—as impossible as this might seem, since the photograph is clearly recognizable as such along with the thin shadows cast by the photo paper and the nails. This photographic series is realized more or less in duplicate—once as a picture of an everyday object, and once again as a picture of the object and its supposed shadow. This media-reflective dimension comments on the pictorial status of photographs as such, which by no means afford visual access to “reality” but rather themselves embody real objects. Just like a shadow merely refers to an object rather than being identical with it. Cast shadows are primarily dependent on their

corresponding objects, but also on outside conditions such as the incidence of light and the objects' placement. They feature a necessary physical relationship with the objects that cast them. In the case of Liddy Scheffknecht's photographs, however, the shadows attain autonomy—whereby their function is transformed into an iconic one. During her June 2017 stay at soart artists-in-residence, the artist had the opportunity to subject the light and shadows that occur in the pavilion to tests of an optical and constructive nature. In her drawings, she applies first white, then black wax crayons in several layers, after which she scrapes out her motifs. In removing the wax, she constructs window-like frames with shapes and their silhouettes floating within. Depending on the angle at which light enters these frames, said shapes can project an infinite number of possible images. So it's a plant, it's a circle, it's a shadow—or no, it's actually not a plant, not a circle, not a shadow. It's a photograph, a drawing of a plant, of a circle, of a shadow. Or perhaps not? BH ■

Links
Left

OHNE TITEL (SUN PAN)
UNTITLED (SUN PAN)
2019
WACHSKREIDE AUF PAPIER
WAX CRAYON ON PAPER
50 x 70 CM

OHNE TITEL (PIPE)
UNTITLED (PIPE)
2017
WACHSKREIDE AUF PAPIER
WAX CRAYON ON PAPER
69 x 89 CM



70

Rechts
Right

OHNE TITEL (OCULUS)
UNTITLED (OCULUS)
2013
WACHSKREIDE AUF PAPIER
WAX CRAYON ON PAPER
70 x 50 CM

OHNE TITEL (WIPEOUT)
UNTITLED (WIPEOUT)
2013
WACHSKREIDE AUF PAPIER
WAX CRAYON ON PAPER
70 x 50 CM







14 SEEN
14 LAKES
2017
C-TYP DRUCK
C-TYPE PRINT
109 x 73 CM
COURTESY FRANZISKA
VON STENGLIN

Franziska von Stenglin war im Spätsommer 2017 einen Monat lang zu Gast im Musikerpavillon am Millstättersee. „Die Alpen, das seidene Wasser des Sees und die Abgeschiedenheit“, erzählt sie, gaben ihr „die nötige Ruhe und Konzentration“, um sich auf die Pre-Produktion und Drehzeit für ihren Film *The Dust of Modern Life* vorzubereiten. Belustigt erinnert sie sich an eine Bergwanderung, bei der sie auf sechs Burschen aus Spezialeinheiten der holländischen Armee traf, die Junggesellenabschied feierten. Stille und schrille Auszeit in der Zeitlosigkeit der Berge. Wie finden Menschen unterschiedlichster kultureller Prägungen ihre Auszeit von Leistungs- und Erfolgsdruck? Fragen wie diese sind es, auf die Stenglin ihr Augenmerk legt. Studienkollegen und -kolleginnen joggend im Wald, statt klischeehaft rauchend im Café, finden sich in dem Zusammenhang in einer Fotoserie namens *Time of no Culture*. Auf einer Klassenreise der Städelschule kam es zu einer Begegnung mit einem Anthropologen, der von der ethnischen Minderheit der Sedang im Hochland Vietnams erzählte, die sich einmal im Jahr „vom Staub des modernen Lebens reinigen würden“, wie er es nannte, indem sie sich für eine Woche in den Urwald zurückzögen.

Angezogen von dieser Form des Ausstiegs, zog es Stenglin Jahre später nach Vietnam zurück. Ob diese Tradition noch existierte, wollte sie herausfinden und davon zu erzählen, war ihr Antrieb. Die Suche gestaltete sich schwierig, denn die Sedang finden kaum mehr Zeit, geschweige denn Rückzugsraum. Der Urwald ist vielerorts abgeholzt, und die Bewohner sind im westlichen Leistungsdruck angekommen. Doch Franziska fand Liem, den sie bei seiner Auszeit begleiten durfte. Welche Form sei die richtige für dieses „zeitbasierte Erzählen“, fragte sie sich? Die Fotografie schien ihr zu limitiert, sie wählte den Film, analog; mit 32 Rollen 16-mm-Film im Gepäck kam sie vom Dreh mit ihrem Filmteam zurück. Sie möchte „eine menschliche, lokale Geschichte erzählen, vermischt mit persönlichem Eskapismus“, sagt sie. Diese Hingabe spiegelt sich ebenso in ihren Fotoarbeiten wider. In der Werkserie *Johnny's Bar* finden sich Fotos, welche in traditionellen kleinen Bars oder Geschäften hängen und von den Vorfahren, Gästen oder besonderen Ereignissen erzählen, so auch vom inzwischen geschlossenen Kleinen Café in Millstatt. Jedes für sich ist Rückzugsort und Zeitkapsel zugleich. AHu ■

FRANZISKA VON STENGLIN

73

* 1984 in München. Lebt und arbeitet in Frankfurt am Main und Berlin. * 1984 in Munich. Lives and works in Frankfurt am Main and in Berlin.

During the late summer of 2017, Franziska von Stenglin spent a month working in the Musicians' Pavilion at the Millstättersee. "The Alps, the lake's satiny water, and the isolation," she recalls, gave her "the necessary peace and concentration" to prepare for the pre-production and production of her film *The Dust of Modern Life*. And it's with amusement that she also remembers being on a mountain hike and running into six boys from a special unit of the Dutch Army, out for an Alpine bachelor party of sorts. Her time in the mountains' timelessness was thus both quiet and lively. How do people from the most varied cultural backgrounds find respite from the pressure to perform and succeed? Stenglin zeroes in on questions like these. And it follows that her photo series *Time of no Culture* shows her university colleagues jogging through the woods rather than stereotypically smoking in a café. Once upon a time, on a class trip while at the Städelschule, Stenglin heard an anthropologist speak about the Sedang, an ethnic minority from the highlands of Vietnam who "cleanse themselves of the dust of modern life," as he put it, by retreating to the deep forests for one week each year. Stenglin felt drawn by this form of retreat and ended up

herself withdrawing to Vietnam years later. Motivated by a desire to tell of this tradition, she wanted to find out whether it still existed. Her search proved difficult, for the Sedang hardly have time anymore—much less a suitable place—to withdraw. Large swaths of the deep forests have now been cut down, and the populace is caught up in the usual Western-style rat race. But Franziska did find Liem, whom she was able to accompany on his retreat. And she wondered what the right form for her "time-based narration" might be. Photography seemed too limited, so she chose (analog) film—and it was with 32 roles of 16 mm film in her luggage that she returned from shooting with her film team. She seeks to "tell a human, local story, mixed with personal escapism," she says, alluding to a passion that one also sees in her photographic works. Her series *Johnny's Bar* contains photos of a type that hang in traditional little bars and shops and tell of ancestors, guests, or special occurrences—as did the photos that once hung in the now-closed Kleines Café in Millstatt. Each one is a place of retreat and a time capsule unto itself. AHu ■

Links
Left

DAS KLEINE CAFÉ II
2017
C-TYP DRUCK
C-TYPE PRINT
60 x 40 CM

74

Rechts
Right

THE DUST OF MODERN LIFE
2017
FILMSTILL,
SILBERGELATINEABZUG
FILM STILL,
SILVER GELATIN PRINT
35 x 52 CM





KÜNSTLER 2018

Pauline Beaudemont Jessica Boubetra Olga Chernysheva Sophie Dvořák Andrés Ramírez Gaviria Anja Gerecke & Stefan Rummel
Georg Haberler Robert Holyhead Michael Part Francis Ruyter Josef Schwaiger Marina Sula Michael Wedenig Daniel Wisser

ARTISTS 2018



SNAP SHOTS 2018

78



Caliban and the Witch
and before Marcell, in his "Dialogue Between the Soul and the Body":
With bolts of Bones, that fester'd stands
In Feet; and mangled in Hands,
Here blouded with an Eye; and there
Deaf with the drumming of an Ear.
A Soul hung up, as t'were, in Chain
Of Nerves, and Arteries, and Veins
(quoted by Hill 1964b: 345).
...between appetites and reason was a key sh...
...of 1601: 75), while among the Purit...
...in every man. Marcell...



**DETAILANSICHT DER
EINZELAUSSTELLUNG PREDICAMENT
ESCAPE, LA PLAGE**
DETAIL VIEW OF PREDICAMENT
ESCAPE SOLO EXHIBITION AT LA PLAGE
PARIS, 2018
GEGOSSENER BETON,
BLATTVERGOLDET
CASTED CONCRETE,
GOLD LEAF GILDING
25 x 20 x 20 CM



Als Pauline Beaudemont Mitte September 2018 am Millerstättersee ankam, schien das Ende der Sommersaison eingeläutet. Am ersten Abend traf sie gerade noch den einzig verbliebenen soart artist-in-residence Andrés Ramírez Gaviria, ging essen ins Restaurant, welches tags darauf seine Pforten für die Wintermonate schloss, und war ab dem Moment allein auf ihrer Seite des Sees. Vom städtischen Leben in diese Situation des Mutterseelenalleinseins geworfen, beschlich sie Angst vor dem nächtlichen Ausgeliefertsein im strahlend erleuchteten Kubus. Sie entschied sich, diese in unermüdliche Produktivität umzumünzen und jede Minute davon auszukosten. Also begab sich die Künstlerin in den nächsten Baumarkt, deckte sich ein, mit allem, was dieser an Möglichkeiten bot, und begann sich lustvoll der Malerei hinzugeben. Für Beaudemont, die die Leinwand der Malerei wegen scheut, wie sie erklärt, ein erstaunlicher Erkundungsweg. Das Resultat: bunte Zungen, die fröhlich die Rahmenbedingungen der Terrakotta-Teller auskosten; großdimensionierte Klatschbilder; lustvolle Collagen, gebettet auf einem himmlisch rosa Pudding; Freskotechnik, auf Beton erprobt und wenn schon, dann in enormen Dimensionen, viel Gold, ein

Betonklotz, lässig wie ein Zuckerwürfel auf der Zunge balanciert; und zwischendurch wird auf Papier eine pinke Brust serviert. Besonders der Erkundung von Beton widmete sich Pauline Beaudemont, dem Material, das sie wegen seiner Rauheit so reizt, wegen seiner Grundbestimmung als Baustoff und als Sinnbild ihrer Leidenschaft für Architektur. All die in Millstatt entstandenen Arbeiten zeigen die Lust am Genuss, am Austoben in diesem großen Raum, am Experimentieren mit Farbe und am Agieren mit Material. Als Künstlerin, sagt sie, sei es wichtig, sich in unterschiedliche Gefühlszustände zu versetzen. Sie wollte in eine friedvolle Stimmung gelangen, las viel, trank weder Kaffee noch Alkohol und es gelang. Dabei half ihr der Hollein'sche Kubus. „It's a living building, it breathes and cracks, and you have to make it your protective friend.“ Die betonschweren Arbeiten zerstörte Beaudemont vor Ort. Zu groß waren sie dimensioniert, um sie transportieren zu können, und im Sinne der Hingabe im Moment vielleicht einfach nicht zum Festhalten gedacht. Allein die Teller existieren weiterhin, teilweise mit Namen von jenen Göttinnen versehen, deren Zeus sich in welcher Erscheinung auch immer ermächtigte. AHu ■

PAULINE BEAUDEMONT

* 1983 in Paris. Lebt und arbeitet in Lausanne und Paris. * 1983 in Paris. Lives and works in Lausanne and Paris.

Pauline Beaudemont's arrival at the Millerstättersee in mid-September of 2018 seemed to ring in the end of the summer season. On her first evening, she still managed to bump into Andrés Ramírez Gaviria—the sole remaining soart artist-in-residence—and to eat at the restaurant, which closed its doors for winter the next day. Thereafter, she was alone on her side of the lake. Thus catapulted from city life into absolute solitude, Beaudemont gradually grew anxious at the thought of her nocturnal vulnerability in the brightly lit cube—and decided to convert this feeling into untiring productivity and relish every minute of it. She therefore paid a visit to the nearest hardware store, stocked up on everything that caught her interest, and dove enthusiastically into her painting work. For Beaudemont, who says that she shies away from canvas for painting's sake, it was an astounding process of exploration. Colorful tongues cheerfully savoring the physical parameters of the terracotta plate, large squish paintings, joyous collages embedded in a divinely pink pudding, experiments in fresco technique on concrete (in enormous dimensions, to boot), gold galore, a block of concrete casually balanced on the tongue like a sugar cube, and a pink breast

served up on paper in between. Pauline Beaudemont placed a special focus on the exploration of concrete, a material that interests her for its roughness, for its primary purpose as building material, and as a metaphor for her passion for architecture. Everything that she created in Millstatt attested to her desire to enjoy, to go wild in this large space, to experiment with paint and work with various materials. As an artist, says Beaudemont, she finds it important to place herself in various emotional states. Here, she sought to attain a peaceful one, reading voraciously and drinking neither coffee nor alcohol, and she succeeded—with some additional help from Hans Hollein's cube: “It's a living building, it breathes and cracks, and you have to make it your protective friend.” Beaudemont ultimately destroyed her heavy concrete works on location. They were too large to be transported, and in keeping with the idea of surrendering to the moment, they perhaps weren't even meant to be preserved. Only the plates still exist, some of them with the names of those goddesses who were empowered by Zeus in whichever of his many guises. AHu ■



BLICK IN DAS ATELIER
 BEI SOART ARTISTS-IN-RESIDENCE
 VIEW INTO THE ARTIST'S STUDIO
 AT SOART ARTISTS-IN-RESIDENCE
 JULI JULY 2018
 VERSCHIEDENE MEDIEN
 MIXED MEDIA





Die Assemblage spielt für Jessica Boubetras minimalistische Fotografien, Zeichnungen und Skulpturen eine entscheidende Rolle. Wenn die Künstlerin beginnt, eine Arbeit herzustellen, verknüpft sie verschiedene Materialien, Formen und Komponenten, die in ihrem Zusammenwirken neue Räume, Eigenschaften und Fähigkeiten ausbilden. Diese Praxis verfolgte sie auch abseits ihres gewohnten Arbeitsumfeldes im Mai 2018 während ihres Aufenthalts bei soart artists-in-residence, als sie im nächsten Baumarkt grünliche Dämmstoffplatten (Styrodur) besorgte, mit denen Volumen und Form auf schnelle und flexible Weise hergestellt werden können. Das Material war leicht zu schneiden und ineinander-zufügen. Ähnlich einem Bausatz oder dem kindlichen Steck(blumen)-spiel lassen sich unendlich viele Konstruktionen schaffen, auseinandernehmen und wieder neu bauen – von ganz einfach bis komplex. Das Modul bildet als repetitives Element den strukturellen Rahmen. In dieser Hinsicht sind Boubetras Skulpturen auch architektonische Modelle, die sich von jeglicher Funktion oder Einschränkung gelöst haben. Ihnen liegt eine Spannung zugrunde, die sich aus der Kombination, der konstruktiven Logik und der motivischen Form der einzelnen

Elemente ergibt. Installiert im Pavillon, werden die Skulpturen zu architektonischen Gesten, die den Raum formen, von dem sie ein Teil sind. Die Grammatik der Hollein'schen Architektur spielt auch in der dreiteiligen Serie von doppelbelichteten Polaroids eine Rolle. In ihnen spiegeln, überlagern und verdichten sich verschiedene Lichtstimmungen der Stahlkonstruktion, der durchlässigen Wände, und vereinzelter grüner Platten-Elemente, die ins Grafische übersetzt sind. Ähnlich geht Boubetra bei der Erstellung ihrer Zeichnungen vor: Mit Linealen isoliert sie geometrische Formen, die sie jeweils mit einem Wort oder Begriff (Atomic Angle/Level, Entities, Soft Shift, The Waves of Mind, Core Code) in Verbindung bringt, die wiederum auf Science-Fiction-Literatur referieren. „Von allen Handlungen ist die vollständigste die des Bauens“, schrieb Paul Valéry. Jessica Boubetra gestaltet und findet heraus, was beim Bauen und Zusammenfügen alles möglich ist – durch komplexe und minimale Konstruktionen, die in Schichten eine Landschaft von realen wie imaginierten Welten bilden. BH ■

JESSICA BOUBETRA

* 1989 in La-Garenne Colombes, Frankreich. Lebt und arbeitet in Paris. * 1989 in La-Garenne Colombes, France. Lives and works in Paris.

In Jessica Boubetra's minimalist photographs, drawings, and sculptures, the concept of assemblage plays a pivotal role. At the outset of a work's creation, the artist links various materials, shapes, and components that interact to give rise to new spaces, qualities, and capabilities. She also engaged in this practice away from her accustomed working environment during her May 2018 stay at soart artists-in-residence, where she visited the nearest hardware store to buy greenish insulating panels (Styrodur) that allow one to quickly and flexibly create volumes and shapes. This material is easy to cut and interlink—a quality that, much like with a kit or with a child's (flower) building toy, allows one to create, dismantle, and recompose an infinite number of constructions ranging from the very simple to the complex. These modules embody repetitive elements that form the structural framework. In this respect, Boubetra's sculptures are also architectural models liberated from any particular function or limitation. They live from a tension that results from the combination, constructive logic, and motivic form of their individual elements. And installed in the pavilion, the sculptures become architectural gestures that shape the space of which they are part.

The grammar of Hollein's architecture also plays a role in Boubetra's three-part series of double-exposed polaroid photos. In these, one sees variously lit views of the steel construction, the permeable walls, and solitary green panel elements reflected, overlapped, and densified, thereby being translated into the graphic realm. The artist proceeds similarly in creating her drawings: she uses rulers to isolate geometric forms, each of which she links with a word or term (Atomic Angle/Level, Entities, Soft Shift, The Waves of Mind, Core Code) that itself refers to science fiction literature. “Now, of all acts the most complete is that of constructing,” wrote Paul Valéry. Jessica Boubetra designs and finds out just what all is possible in building things and putting things together—via constructions both complex and minimal that, in their layers, form a landscape of worlds both real and imagined. BH ■



ENCODINGS
2018
POLAROID FOTOS
POLAROID PHOTOS
JE EACH 9 x 6 CM



MODELS
2018
GRÜNER SCHAUMSTOFF
GREEN FOAM
GRÖSSE VARIABEL
VARIABLE DIMENSIONS



ME TOO
2018
AQUARELL AUF PAPIER
WATERCOLOR ON PAPER
36 x 48 CM

Es ist Anfang Juli 2018, als Olga Chernysheva in Millstatt eintrifft. Aus ihrem urbanen Umfeld von Moskau in den Bildhauerwürfel am See kommend, zeigt die Offenheit des Baus zur Natur eine starke Wirkung. Die vorgefundene Koexistenz von Mensch und Natur ist wie ein Abenteuer für die Sinne. Filigrane Tierchen machen ihre Aufwartung und finden sich festgehalten auf Papier wieder. Abends sitzt man zusammen. Meist mit Daniel Wisser, auch Robert Holyhead kommt gelegentlich vorbei. Man trinkt, isst, lacht und führt angeregte Gespräche mit Blick über den See. Das Gefühl von grenzenloser Freiheit, hervorgerufen durch die Berge und das Wasser, in Kombination mit den kleinteiligen privaten Welten, die den See mit ihren Zäunen und Absperrungen umrunden, behandelt Olga in ihren Arbeiten *Blue Ovals* und *Grassnost*. *Blue Ovals* zeigt in Film und Foto die reglementierte Beobachtung der weitläufigen Wasseroberfläche durch die Rückenlehne eines Plastikstuhls. Wie eine Porzellanschale umrahmt sie den Seeblick, dokumentiert vorbeiziehende Schwäne, Wellen, ist filigraner, futuristischer Rahmen und klare Grenze zugleich. Bei *Grassnost* ist es die vergnügliche Beobachtung von akribisch gemähtem Gras, das im

beharrlichen Wachstum die vorgegebenen Grenzen zum Schwinden bringt. Es sind alltägliche Momente, die vorüberziehen, ohne dass sie bemerkt werden oder gar Aufmerksamkeit erregen, die Chernysheva in den Fokus rückt. „I’m very interested in what people do in those moments when they’re doing nothing.“ Wie etwa jene Menschen, die auf einer überfüllten Rolltreppe in der Moskauer U-Bahn von der sich vor ihnen aufbauenden Menschenschlange zum Stillstand gebracht werden, während sie mittels derselben trotzdem stetig in Bewegung versetzt sind. Es ist ein Changieren von zwei Zuständen in einem Moment: mal als Subjekt, mal als Objekt. Innehaltend können sich Gedanken Räume bauen, doch gleichzeitig wird man von einer größeren Kraft bewegt. Zu akzeptieren was vor sich geht, sei eher eine „Eastern Attitude“, befindet Chernysheva. Olgas Protagonistinnen und Protagonisten sind scheinbar herausgelöst aus ihrem Kontext, befreit von Szenerie oder Architektur und doch verortet. So auch einige auf der Bildfläche des Millstättersees erscheinende Badegäste. Porträtiert sind sie im Zustand des Verweilens, während sie sanft von den Wellen hinweggetragen werden ... AHU ■

OLGA CHERNYSHEVA

* 1962 in Moskau. Lebt und arbeitet in Moskau. * 1962 in Moscow. Lives and works in Moscow.

It's in early July 2018 that Olga Chernysheva arrives in Millstatt. Having come straight from her urban home in Moscow to the Sculptors' Cube at the lake, she's affected quite strongly by this structure's openness to the natural world. The coexistence between human beings and nature that she encounters here is an adventure for the senses. Filigree little animals that visit her reappear on paper as she draws them. And in the evening, she sits together with the other residents. With Daniel Wisser, usually, and Robert Holyhead also occasionally comes by. They drink, eat, laugh, and enjoy animated conversation with a view of the lake. Olga, in her works *Blue Ovals* and *Grassnost*, deals with the feeling of unbounded freedom conjured up by the mountains and the water in combination with those intricate little worlds, marked off by fences and barriers, that surround the lake. *Blue Ovals* employs video footage and photographs to show structured observations of the expansive lake surface through a plastic chair's backrest. The backrest borders the view of the lake like a porcelain dish, functioning as a filigree, futuristic frame and providing clear boundaries for this documentation of waves and passing swans.

In *Grassnost*, the viewer partakes in a delightful observation of exactly cut grass whose inexorable growth causes preexisting borders to disappear. It is everyday moments that pass without being noticed or indeed being at all noticeable on which Chernysheva trains her focus. “I’m very interested in what people do in those moments when they’re doing nothing.” Like those who come to a halt in the Moscow subway before the columns of people rising up before them on an overfilled escalator, even as said escalator continues to set them in motion. It is a case of fluctuation between two states in a single moment, between subject and object. One pauses, allowing thoughts to create space for themselves, but is simultaneously moved by a greater force. Accepting whatever happens to be occurring, says Chernysheva, is more of an “Eastern attitude.” Olga's protagonists seem as if dissolved out of their contexts, liberated from the surrounding scenery or architecture yet somehow still situated therein. Just like some of the bathers who appear in her images of the Millstättersee. Portrayed in a state of abiding as they're gently carried off by the waves ... AHU ■

Links
Left

BLUE OVALS 1
2018
C-PRINT
50 x 66,67 CM

BLUE OVALS 2
2018
C-PRINT
50 x 66,67 CM



Rechts
Right

GRASSNOST 1
2018
C-PRINT
41 x 90 CM

GRASSNOST 2
2018
C-PRINT
50 x 67 CM





92

OHNE TITEL (EROSION)

UNTITLED (EROSION)

2019

GIPSRELIEF, TINTE, SPRÜHFARBE
PLASTER RELIEF, INK, SPRAY PAINT

50 x 40 x 2 CM



Kaskaden aus Fragmenten topografischer Karten von Seebecken aus den 1930er-Jahren mäandern in der im Mai 2018 bei soart artists-in-residence entstandenen Collage-Serie *All Lakes Are Temporary*, abwechselnd mit Ausschnitten von mit Tusche geschwärztem Papier, auf großformatigen Papierbögen. Oder aber das tiefste, opake Schwarz trinkt flächendeckend kleinere Blattformate, auf denen feingliedrige, akkurat ausgeschnittene Kartenfragmente frei flottieren. Über Jahre gesammelte Enzyklopädien, Atlanten, Land- und Seekarten bilden die Grundlage für Sophie Dvořák's Auseinandersetzung mit den endlosen Versuchen der Menschheit, die Welt in ihrer Gesamtheit zu erfassen, zu ordnen und zu kategorisieren. Dabei bedient sie sich in ihrer Arbeit nicht nur genuin wissenschaftlicher Strategien wie eben des Sammelns und Ordners, sondern konterkariert – etwa durch eine subjektive, absichtslose Selektion – den, durch wissensvermittelnde Systeme postulierten, vermeintlichen Anspruch auf Wahrhaftigkeit. Die in ihren Werken mitschwingende Faszination für – zuweilen fantastische – Welterklärungsmodelle und Ordnungssysteme stellt Dvořák in eine Tradition mit großen Dichtern und Denkern, wie Jorge Luis

Borges, Michel Foucault und Deleuze/Guattari. So lässt etwa die Serie *All Lakes Are Temporary* eine Parallele zu der von Letzteren beschriebenen Denkfigur des „glatten Raumes“ vermuten, als dessen Archetyp das Meer in seiner Grenzenlosigkeit modellhaft fungiert. Wie dieser sind Dvořák's Arbeiten von einem Dazwischen geprägt, einem fluiden Zustand stetiger Veränderung und unablässiger, rhythmischer Bewegung. Doch die Atlanten und Karten dienen der Künstlerin nicht nur als Grundlage einer verdichteten Denk- und Recherchearbeit, sondern sind vor allem auch künstlerischer Werkstoff, den sie in poetisch-fragile Collagen oder reliefartige Gipsarbeiten verwandelt. Diese Arbeiten umspielt ein ambivalenter Zug zwischen der schwebenden Eleganz fluktuierender Formen und der Physikalität des Ausgangsmaterials. Zwischen der Vorstellung von Landkarte und Landschaft, Seekarte und Meer führt uns Dvořák dialektisch vor Augen, dass jedes kartografische Unterfangen paradox und illusorisch ist, und dass in Zeiten eines obsessiven Bedürfnisses nach Ortsbestimmung, diesem Zustand der Unbestimmtheit die Sehnsucht nach Abenteuer, nach ungekannten, ja sogar utopischen Orten innewohnt. AH ■

SOPHIE DVOŘÁK

* 1978 in Wien. Lebt und arbeitet in Wien. * 1978 in Vienna. Lives and works in Vienna.

Cascades of fragments from 1930s-era contoured lake floor maps meander and alternate with cut pieces of paper blackened by India ink mounted on larger sheets of paper in the collage series *All Lakes Are Temporary*, created during this artist's May 2018 stay at the soart artists-in-residence program. And in smaller paper formats, the deepest opaque black saturates the entire surface upon which filigree and accurately cut-out map fragments freely float. Encyclopedias, atlases, land maps and hydrographic maps collected over many years form the basis for Sophie Dvořák's investigation of humanity's endless attempts to apprehend, order, and categorize the world in its entirety. In this work, she not only employs genuinely scientific strategies (such as the collecting and ordering described above) but also contradicts the supposed claim to truth postulated by scientific systems via strategies such as her subjective and aimless mode of selection. The fascination with (occasionally fantastical) models for explaining the world as well as with systems of order that one can sense in Dvořák's works places her in a tradition with great writers and thinkers such as Jorge Luis

Are Temporary, for instance, allows one to intuit a parallel to these last-named thinkers' metaphor of "smooth space," as the archetype of which the sea, in its limitlessness, takes on a model-like function. In a similar manner, Dvořák's works are also characterized by an in-between, a fluid state of constant change and unabating rhythmic motion. Even so, the atlases and maps serve the artist as more than just the basis for concentrated thinking and research work, serving above all as artistic material to be transformed into poetic and fragile collages or relief-like works in plaster. These works live amidst an ambivalent tension between the floating elegance of fluctuating forms and the physicality of the original material. Between the ideas of map and landscape, lake map and sea, Dvořák demonstrates to us dialectically how every cartographic undertaking is paradoxical and illusory, and how—in times of an obsessive need to be unambiguously situated—this state of indefiniteness is inhabited by a longing for adventure and for unknown, even utopian places. AH ■





AUSSTELLUNGSANSICHT
EXHIBITION VIEW
SOPHIE DVORÁK | ALL LAKES
ARE TEMPORARY
ZEICHNUNGEN UND COLLAGEN
SOPHIE DVORÁK | ALL LAKES
ARE TEMPORARY
DRAWINGS AND COLLAGES
GALERIE STRAIHAMMER UND
SEIDENSCHWANN
WIEN VIENNA
29.11.2018 – 09.02.2019

HISTORY'S CAROUSEL
2018
CAROUSEL-DIAPROJEKTOR,
80 DIAS, GELOOPT
CAROUSEL SLIDE
PROJECTOR, 80 SLIDES,
LOOPED
VARIABLE
PROJEKTIONSGRÖSSE
VARIABLE
PROJECTION SIZE



Andrés Ramírez Gavirias Kunst ist voller Zeit. Sie bestimmt seine Arbeiten, ist die Essenz der Entwicklung. Bei soart artists-in-residence im September 2018 verwendete der Künstler seine Zeit dafür, über deren Begrifflichkeit zu reflektieren und – Carlo Rovellis Buch *Die Ordnung der Zeit* lesend – über die Frage nachzudenken: „Ist die Zeit echt oder einfach nur eine nützliche Messung der Veränderung?“ Nicht nur der italienische Physiker, auch Ramírez Gaviria äußert den Wunsch zu erklären, wie die Zeit wahrnehmbar, mitunter physisch erlebbar ist. In der Wiederholung bzw. Nachstellung der italienischen Reise von Louis Misuraca zeigt der Künstler in *History's Carousel* mittels eines Karussell-Diaprojektors 80 private Fotos, die nostalgisch den Blick dorthin ziehen, wo die Zeit am langsamsten vergeht: in die Ferien. Malerische Küstenabschnitte vor sanften Hügeln, mythologische Statuen und antike Büsten sowie Familienporträts vor piniengesäumten Alleen erwecken sentimentale Gefühle, vor denen auch Don Draper in *Mad Men* nicht gefeit ist, wenn er das Karussell als ultimative Zeitmaschine proklamiert. Eben diese Technologie, deren Erfindung Kodak 1962 vorstellte, beruhte auf dem Entwurf von Misuraca, der im Gegenzug

für die einmalig erhaltene Zahlung mit seiner Familie in den Urlaub fuhr. Ramírez Gaviria nutzte ebenfalls eine Zahlung, um die Reise von Misuraca wieder aufzunehmen und zu dokumentieren, wenn auch 60 Jahre später und mit seiner eigenen Familie. Damit formt der Künstler einen faktisch wie fiktionalen „Kreis“ von Erfahrungen und Erinnerungen, die durchaus amüsant auf sein Vergnügen an Rekonfiguration(en) von Geschichte(n) hinweisen. Die herbstliche Kulisse des Millstättersees mag Ramírez Gaviria in der Vorbereitung für die Ausstellungen in Costa Rica und Bogotá, wo diese Arbeit gezeigt werden sollte, gerade recht gekommen sein, um ihn wie in einem Karussell an erlebte (italienische) Geschehnisse zu erinnern. In *Double*, einer Serie von gefundenen Objekten und deren Repliken oder Doppelgänger, erstellt der Künstler eine in Größe und Ausführung genau übereinstimmende Nachbildung einer Glasglocke, eines Aluminiumrahmens, eines Stahlreifens. Wie bei *History's Carousel* interessiert sich Ramírez Gaviria für die „tautologische Begegnung“, die die Welt um uns als Konstrukt entlarvt, und ermutigt uns, das Selbstverständliche zu hinterfragen. BH ■

ANDRÉS RAMÍREZ GAVIRIA

* 1975 in Bogotá, Kolumbien. Lebt und arbeitet in Wien. * 1975 in Bogotá, Colombia. Lives and works in Vienna.

Andrés Ramírez Gaviria's creates art that is full of time. Time holds sway over his works, and it is the essence of its development. The artist used his time at soart artists-in-residence in September 2018 to reflect further on this concept and while reading Carlo Rovelli's book *The Order of Time*, to contemplate this question: "Is time something real or really just a useful measurement of change?" Ramírez Gaviria joins the Italian physicist Rovelli in expressing a desire to find an explanation for how time can be perceived and sometimes even physically experienced. In *History's Carousel*, a repetition and/or reenactment of Louis Misuraca's trip to Italy, the artist uses a carousel slide projector to show 80 private pictures that nostalgically draw the gaze to that paradigm wherein time passes by most slowly, i.e., a vacation. Picturesque swaths of gently rolling coastline, mythological statues, ancient busts, and family portraits set before boulevards lined with pine trees elicit sentimental feelings to which even the *Mad Men* character, Don Draper, could not be immune when describing the slide carousel projector as the ultimate time machine. It is precisely this technology, which Kodak brought to market in 1962, which was based on a design by Misuraca—

who used the lump sum payment he received from Kodak for his invention to take a vacation with his family. Ramírez Gaviria also used a similar payment to recreate and document Misuraca's travels—albeit 60 years later and with his own family. In doing so, the artist formed a factual and fictional "circle" of experiences and memories that refer quite amusingly to the enjoyment he takes in reconfiguring history and stories. Ramírez Gaviria may have found the Millstättersee to be quite an opportune, carousel-like reminder of these (Italian) events as he prepared for exhibitions in Costa Rica and Bogotá where this work was to be shown. For *Double*, a series of found objects and their replicas or look-alikes, the artist has thus far reproduced a glass bell jar, an aluminum frame, and a steel ring in such way that each is exact in terms of size and overall fashioning. Here, just as in *History's Carousel*, Andrés Ramírez Gaviria is interested in those "tautological encounters" that reveal the world around us to be a construction and thereby he encourages us to question that which goes without saying. BH ■



98

DOUBLE
2018
GLASGLOCKEN, 2 STK.
GLASS BELL JARS, 2 PCS
JE EACH 25 x 15 CM





DOUBLE
2016
STAHL STEEL
2 STK 2 PCS
DURCHMESSER
JE 150 CM
EACH 150 CM
IN DIAMETER



DER GELBE KAUZ (DETAILANSICHT / DETAIL)

2017

HOLZ, ACRYLFARBE, 2 STEREO-TONSPUREN, LAUTSPRECHER

WOOD, ACRYLIC, 2 STEREO SOUND TRACKS, SPEAKER

250 x 200 x 800 CM

AUSSTELLUNGSANSICHT KUNSTHAUS DAHLEM BERLIN

EXHIBITION VIEW KUNSTHAUS DAHLEM BERLIN

Anja Gerecke und Stefan Rummel situierten sich im Juni 2018 im Bildhauerwürfel am Millstättersee. Ihre Intention, sich in einer gemeinsamen Arbeit diesem Ort anzunähern, war klar, der Weg und die Antwort offen. Abseits ihres gewohnten städtischen Alltags erkundeten sie in der als angenehm empfundenen Einsamkeit den Außenraum – die umliegende Natur, den See, die Berge –, aber auch die durch die Transparenz der Architektur entstehenden Raumansichten, vom Innen- auf den Außenraum und umgekehrt. Das Anwesendsein im Innenraum erwies sich als überraschend spür- und hörbar, denn die zart wirkende Hülle des Kubus zeigt ihre räumlichen Grenzen kraftvoll in Komplizenschaft mit der Natur auf. Gerecke und Rummel berichten von den „knackenden“ Verschalungen aus Plastik beim Auftreffen der Sonne um sechs Uhr morgens, den „frei laufenden Regenwasserrohren im Inneren“, oder dem Geräusch der sich bei Regen schließenden Dachluke. „Farbe und Klang sind ein wesentliches künstlerisches Material“, notieren sie über die Grundbedingungen ihrer gemeinschaftlichen Projekte. Ihrem Ziel nähern sie sich mit Zeit, akzentuieren mit „Farbfeldern“, spielen „elektronisch manipulierte Umwelt-

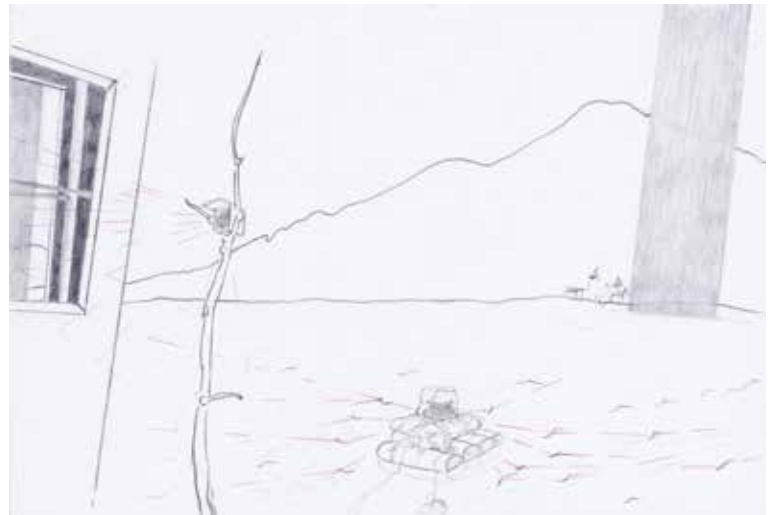
geräusche ein“ und verbinden ihr Vorgehen zu medienübergreifenden Installationen. Die eigene Wahrnehmung zu schärfen und zu sensibilisieren, ist eine intendierte Form der Auseinandersetzung. Während der soart-Residency sammelten Gerecke und Rummel Eindrücke und Gegenstände und bündelten diese in der Installation *kleines Panorama*. Gerecke näherte sich mittels farblicher Studien den Sinneseindrücken, Rummel begann Naturgeräusche aufzunehmen. Wie sehr Klang als räumliches Gestaltungsmittel verstanden wird, zeigen Rummels feingliedrige Zeichnungen mit Anweisungen für den Sound. Gefundene Objekte und Materialien, Treibholz aus dem See und leere Plastikflaschen – diese als leise Referenz auf die knackenden Plastikwände –, das schwarze Rohr im Inneren und vieles mehr wurden als Zeugen befragt. Schnüre als Linien aus der Zeichnung in den Raum und leicht transparente Papierbahnen über die Aussicht gespannt, wurden mit all den wahrgenommenen Objekten in ein Zusammenspiel mit den Lautsprechern und den daraus ertönenden Sounds gebracht, die eine Woche lang zum Leben erweckt, in verschiedenen Blickachsen und Hörpositionen vor Ort erlebbar waren. AHu ■

ANJA GERECKE & STEFAN RUMMEL

* 1977 in Goslar, Deutschland. * 1963 in Nürnberg. Leben und arbeiten in Berlin. * 1977 in Goslar, Germany. * 1963 in Nuremberg. Live and work in Berlin.

In June 2018, Anja Gerecke and Stefan Rummel set up shop in the Sculptors' Cube at the Millstättersee. The intention to address this site with a jointly created work was clear, but the end result and how to get there were open. Away from their accustomed urban everyday lives, engulfed in a solitude that they found to be quite pleasant, they explored the outdoor realm—the surrounding nature, the lake, the mountains—as well as the visual experience of space afforded by the architecture's transparency, looking out from inside and vice versa. Their presence inside turned out to be surprisingly palpable and audible, for the cube's delicate-seeming outer surface joins forces with nature to manifest the boundary between them in a powerful way. Gerecke and Rummel speak of how the cube's plastic cladding “crackles” as the sun hits it at six in the morning, of the “freestanding downspouts inside” and the sound of the skylight window closing when it rains. “Color and sound embody significant artistic material,” the two note with regard to the fundamental conditions of their projects together. They gradually approached their objective, creating accents with “color fields,” adding in “electronically

manipulated environmental sounds,” and joining their doings to form transmedia installations. Sharpening and sensitizing one's own perception is an intended form of engagement. During their residency at soart, Gerecke and Rummel collected impressions and objects and bundled these into the installation *kleines Panorama*. Gerecke used color studies to approach the realm of sensory impressions, while Rummel began recording natural sounds. The extent to which sound is perceived as a means of structuring space is indicated by the instructions regarding sound in Rummel's detailed drawings. Found objects and materials, driftwood from the lake, and empty plastic bottles (a subtle reference to the popping plastic walls), the black pipe inside the cube, and many more things were interrogated as witnesses. Strings strung into the room as lines from the drawings, somewhat transparent paper stretched over the view outward, and all of the other perceived objects were placed in interplay with the loudspeakers and the sounds they emitted, an interplay that—brought to life for one week—could be experienced from various visual perspectives and listening positions. AHu ■



102

Links
Left

KLEINES PANORAMA

2018
PAPIER, HOLZ, ÄSTE, PLASTIKFLASCHEN, SCHAUMSTOFF,
STEINE, SCHNUR, 2 LAUTSPRECHER, 1 STEREO-TONSPUR
PAPER, WOOD, BRANCHES, PLASTIC BOTTLES, FOAM,
STONES, CORD, 2 SPEAKERS, 1 STEREO SOUND TRACK
GRÖSSE VARIABEL
DIMENSIONS VARIABLE

Rechts
Right

STEFAN RUMMEL
KLEINES PANORAMA

2019
ZEICHENSTIFT AUF PAPIER
PENCIL ON PAPER
14,5 x 21 CM



Links
Left

KLEINES PANORAMA

2018
PAPIER, HOLZ, ÄSTE, PLASTIKFLASCHEN, SCHAUMSTOFF,
STEINE, SCHNUR, 2 LAUTSPRECHER, 1 STEREO-TONSPUR
PAPER, WOOD, BRANCHES, PLASTIC BOTTLES, FOAM,
STONES, CORD, 2 SPEAKERS, 1 STEREO SOUND TRACK
GRÖSSE VARIABEL
DIMENSIONS VARIABLE

Rechts
Right

ANJA GERECKE
OHNE TITEL
UNTITLED
2018
ACRYLFARBE AUF PAPIER
ACRYLIC ON PAPER
22 x 32 CM

104

OHNE TITEL (DNP17)
UNTITLED (DNP17)
2018
ACRYL UND BOOTSLACK
AUF ALUMINIUM
ACRYLIC AND SPAR
VARNISH
ON ALUMINUM
100 x 100 CM



Georg Haberler widmete sich bei soart artists-in-residence im Juni 2018 seiner Bilderserie *Digital Natives*, die sich mit den Prämissen einer Generation auseinandersetzt, in deren Realität Virtualität eine Selbstverständlichkeit darstellt, in der Computer und Mobiltelefone weit mehr als nur nützliche Werkzeuge sind und die kühle Ästhetik glatter, opak-glänzender Oberflächen den Inbegriff des Schönen und Begehrenswerten – oder mit Byung-Chul Han gesprochen, des „Digitalschönen“ bar jeder Negativität – definiert. Man kann den Werken Haberlers, der sowohl ausgebildeter Programmierer als auch Maler ist, weder die Computer- noch die Malereiaffinität, noch eine prononcierte Objekthaftigkeit absprechen. All jene Faktoren sind in seinem Œuvre eng miteinander verwoben und manifestieren sich nicht nur in den Dimensionen seiner Bildtafeln, die an die Proportionen von Instagram Posts oder von Smartphones angelehnt sind, sondern auch in der Entscheidung als Bildträger Aluminiumplatten zu verwenden, deren – durch ein Finish mittels Auto- oder Bootslack – aufwändig generierte, hyperglatte Oberflächen nicht zufällig an Schnittstellen zwischen analogen und digitalen Welten erinnern. Dabei bearbeitet der Künstler, der sich selbst in der Tradition abstrakter Maler wie

etwa Daniel Buren oder Christopher Wool versteht, die wesentlich zur Emanzipation von einem traditionellen Malereibegriff beigetragen haben, seine Bildflächen gleichzeitig mit beträchtlichem handwerklichen Einsatz als auch unter strikter Vermeidung indexikalischer Zeichen, die auf das Subjekt des Künstlers verweisen könnten. Fast möchte man meinen, dass das Handspiel in der abstrakten Malerei seit den 1960er-Jahren, ähnlich wie im Fußball, zu einem Regelverstoß, einer Grenzüberschreitung, einem Fauxpas geworden ist, und doch bleiben in Haberlers Werken die analogen Verfahren der Bildproduktion unter dem forcierten Glanz der perfekt erscheinenden Oberfläche deutlich spürbar. Im Spannungsfeld zwischen der körperlich-prozeduralen Geste des Auftragens und Abschleifens von Farbschichten, des Anbringens und Abreißens von Klebestreifen, des kaum steuerbaren Applizierens von Acrylfarbe durch ein Siebdrucksieb und der ultimativen Fixierung des Endprodukts durch die von Professionisten aufgesprühte Lackschicht spiegelt er das Dilemma einer ganzen Generation wider, die im ständigen Umgang mit neuen Technologien den Verführungen der Konsumwelt in ihrer Ambivalenz und manipulativen Macht tagtäglich ausgesetzt ist. AH ■

GEORG HABERLER

* 1985 in Graz. Lebt und arbeitet in Wien. * 1985 in Graz. Lives and works in Vienna.

Georg Haberler spent his June 2018 stay at soart artists-in-residence concentrating on an image series entitled *Digital Natives*, which deals with the premises of a generation in whose reality the virtual goes without saying, for whom computers and mobile phones are more than just useful tools, and for whom smooth and lustrously opaque surfaces' cool aesthetics embody the quintessence of the beautiful and desirable—or of that which, in the words of Byung-Chul Han, is “digitally beautiful” and free of any negative connotations. The affinity for computers and painting as well as the pronounced object-like quality inherent in Haberler's works are things that one would be hard-pressed to deny. His oeuvre tightly interweaves all of these factors, which underlie not only his panel images' dimensions (akin to those of Instagram posts and smartphone screens) but also his choice of aluminum panels as a surface, panels whose laboriously generated, hyper-smooth surfaces finished with automobile or boat paint more than coincidentally recall interfaces between the analog and digital worlds. In doing so, the artist—situating himself in the tradition of abstract painters such as Daniel Buren and Christopher

Wool, both major contributors to the emancipation from traditional notions of painting—does indeed work on his pictorial surfaces with quite some artisanal enthusiasm while strictly avoiding indexical signs that might possibly refer to the subject of the artist. One is tempted to conclude that since the 1960s, employing one's hands in abstract painting has evolved into something of a faux pas or indeed an association football-esque foul. But even so, one can still clearly sense the analog processes of image production beneath the forced luster of the perfect-seeming surfaces in Haberler's works. And in the tension between the bodily and procedural gestures of applying and scraping off layers of paint, applying and peeling off strips of tape, the barely controllable application of acrylic paint through a silkscreen, and his ultimate hiring of a professional to fix the final product with a sprayed-on layer of clear varnish, he reflects the dilemma of a generation whose constant interaction with new technologies leaves it continually subjected to the temptations of the consumer world in all their ambivalence and manipulative power on a daily basis. AH ■

k(DPN29) UND y(DPN29)
2018
ACRYL UND BOOTSLACK
AUF ALUMINIUM
ACRYLIC AND SPAR
VARNISH ON ALUMINUM
JE EACH 250 x 125 CM
INSTALLATIONSANSICHT
INSTALLATION VIEW
ASYNCHRON, OSTSTATION
WIEN VIENNA 2019





107

c(DNP29)
2018
ACRYL UND BOOTSLACK AUF ALUMINIUM
ACRYLIC AND SPAR VARNISH ON ALUMINIUM
250 x 125 CM

m(DNP29)
ACRYL UND BOOTSLACK AUF ALUMINIUM
ACRYL AND SPAR VARNISH ON ALUMINIUM
250 x 125 CM
INSTALLATIONSANSICHT INSTALLATION VIEW
ASYNCHRON OSTSTATION
WIEN VIENNA 2019



108

BLICK IN DAS ATELIER
VIEW INTO THE ARTIST'S STUDIO
JULI JULY 2018



Robert Holyhead kam im Juli 2018, an einem strahlenden Sommertag, mit 100 Bögen eigens in seinem Londoner Atelier angefertigtem Büttenpapier und dem Vorsatz, ein Konvolut an Aquarellen zu realisieren, an den Millstättersee. Beste Voraussetzungen – sollte man meinen –, um von Tag zu Tag fremdes Terrain und die Feinheiten des abstrakten Bildraumes zu vermessen. Doch vorerst stemmte sich dem ausgeklügelten Plan, der akribischen Vorbereitung und nicht zuletzt dem Bedürfnis des Künstlers nach einem annähernd „forensischen“ Arbeitsumfeld die vorgefundene chaotische Hinterlassenschaft früherer Bewohnerinnen und Bewohner des Malerpavillons vehement entgegen. Die somit unvermeidliche Umgestaltung des räumlichen Settings, die Auseinandersetzung mit dem Eingebettet-Sein in die Natur sowie mit der Dynamik, Akustik und dem Volumen dieser „atmenden“ Architektur trugen das Ihre dazu bei, den Maler auf diesen einzigartigen Ort einzustimmen, dessen produktive Kraft ihn, wie so viele Gäste vor ihm, erfasste. Davon zeugen nicht nur die 70 Aquarelle der Millstatt-Serie, sondern auch Holyheads anschauliche Schilderungen: „Each drawing was a new proposition bound to that new studio/place and sparked by a shift

in perception set in motion by the cube, the lake, the people, the new routine and oddly by the changing weather during a temperamental July.“ Es bedarf nicht viel, um in den malerisch-dichten Aquarellen, in verschwommenen Kaskaden aus sattem Grün, in luziden türkis-blauen Farbfeldern oder in stumpfen grau-grünlichen Schlieren Anklänge an die unmittelbare Präsenz der Natur bei Tag oder Nacht, bei strömendem Regen, tosendem Gewitter oder gleißendem Sonnenschein zu erahnen. Im akkuraten Umgang mit Pinsel und Farbe übersetzt Holyhead seine Eindrücke in Malerei und verleiht ihnen Richtung und Tiefe. Dynamik und Duktus des Farbauftrags und -abtrags definieren unterschiedliche Felder. Präzise gesetzte geometrische Leerstellen fungieren als Scharniere zwischen Bildwelt und realer Welt. Erst im Nebeneinander, in Relation und Beziehung zueinander, legen die bildhaften Zeichen und Markierungen eine Spur aus Andeutungen. Bedeutung entsteht in der tastend-mäandernden Bewegung des Blicks, der zwischen konkreten und fluiden Bildelementen, zwischen Bildraum und Welt ein „Gewebe von Differenzen“ (Jacques Derrida) konstituiert. AH ■

ROBERT HOLYHEAD

* 1974 in Trowbridge, Vereinigtes Königreich. Lebt und arbeitet in London. * 1974 in Trowbridge, United Kingdom. Lives and works in London.

On a humid summer morning in July 2018, Robert Holyhead, armed with 100 sheets of specially prepared paper, arrived at the Millstättersee with the intention of realizing numerous watercolor drawings. An ideal starting point, one would think, from which to embark on daily explorations of unfamiliar ground and the subtleties of abstract pictorial space. But initially, the artist's intricately devised plan, exacting preparations, and—not least—his need for a more or less “forensic” working environment were all met with stubborn resistance from the chaotic remains of stays by earlier residents that he encountered at the Painters' Pavilion. The consequently unavoidable redesign of his spatial setting, dealing with the fact of being embedded in nature, and the dynamics, acoustics, and volume of this “breathing” architecture all did their part in acclimating the painter to this unique place, the productive power of which then flowed through him like it has through so many other artist-guests who came before. This is borne witness not only by the 70 watercolors of his Millstatt series, but also by Holyhead's vivid descriptions: “Each drawing was a new proposition bound to that new studio/place and sparked by a shift in perception set in motion by the

cube, the lake, the people, the new routine and oddly by the changing weather during a temperamental July.” It doesn't take much to sense allusions to the immediate presence of nature by day and by night, in the driving rain, violent thunderstorms, and blistering sunshine, in his dense and painterly watercolors with their blurred cascades of intense green, lucid aqua-blue fields of color, and dull gray-green streaks. Accurately handling brush and pigment, Holyhead translates his impressions into painting, lending them direction and depth. The dynamics and ductus of his application and removal of color define various fields. Precisely placed geometric blanks function as hinges between the pictorial world and the real world. But it is only in combination, in their relation and connection with one another, that these pictorial signs and markings leave behind them a trail of allusions. Meaning arises in the groping and meandering motion of the gaze, which generates a “fabric of differences” (Jacques Derrida) between concrete and fluid pictorial elements, between the pictorial space and the world. AH ■

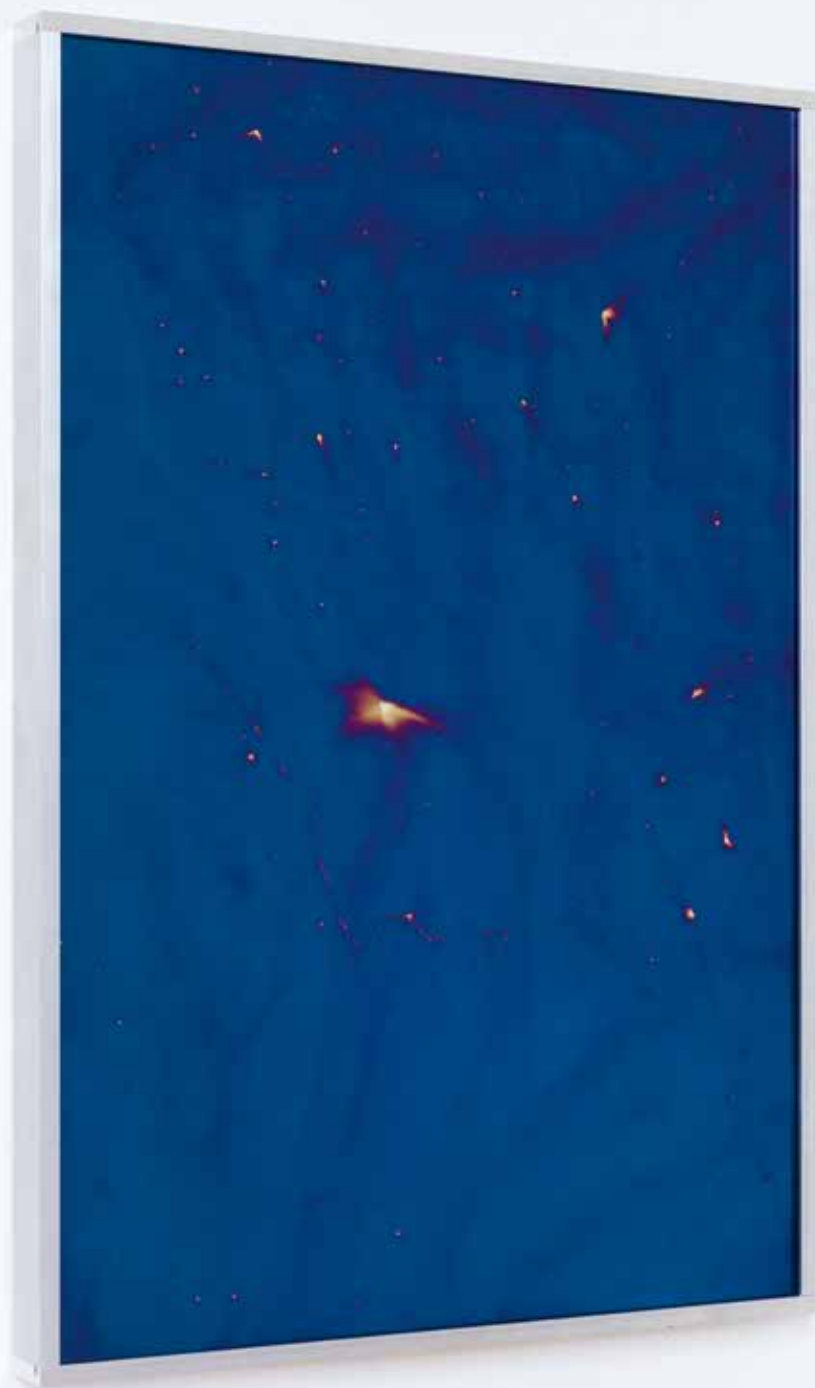




UNTITLED DRAWING (MILLSTATT 35, 40, 62, 70)
2018
AQUARELL AUF PAPIER
WATERCOLOR ON PAPER
RWS 425GSM SÄUREFREIES UNGEBLEICHTES
HEISSPRESSPAPIER
RWS 425GSM ACID FREE UNBLEACHED HOT
PRESS PAPER
21,1 CM x 15,2 CM

112

OHNE TITEL
UNTITLED
2015
SILBER AUF GLAS,
SELEN-TONUNG IN
ALUMINIUMHALTERUNG
SILVER ON GLASS,
SELENIUM TONING IN
ALUMINIUM MOUNTING
101,5 x 68,5 CM



In sengender Hitze begab sich Michael Part im August 2018 mit einer Tachihara 8 x 10-Großformatkamera und vier mit einer auf Eisen- und Silberverbindungen basierenden lichtempfindlichen Gelatineemulsion vorbereiteten Glasnegativen auf den Weg zu seinem Gastaufenthalt bei soart artists-in-residence, um letztere dort jeweils für die Dauer einer Woche vor ein und demselben Bildausschnitt – nämlich dem Blick aus dem Malerpavillon auf den Millstättersee – dem einfallenden Licht auszusetzen. Die extremen Temperaturen an jenem Reisetag und ein Stau auf der Brennerautobahn brachten die Gelatinebeschichtung zum Schmelzen. Ein Chemieunfall, der Parts Pläne vereitelte, indem er die Fixierung der belichteten Negative verunmöglichte. Bis zum heutigen Tag warten diese – immer noch unfixiert, aber mit klar erkennbarem Abbild – auf das Fortschreiben ihrer unvollendeten Geschichte. Das Aushalten einer gewissen Ergebnisoffenheit, die Freude am Experiment und eine erfrischende Nonchalance in Bezug auf das Risiko zu scheitern, zeichnen Part als Forscherkünstler aus. Nicht weniger als bei seiner kontinuierlichen Beschäftigung mit der analogen Fotografie entlehnten Verfahren und Materialien treibt den Künstler als autodidaktischen

Parfümeur ein leidenschaftliches Interesse an chemischen Prozessen und reaktiven Substanzen an. So nutzte er das Hollein'sche Wohnatelier gleichzeitig als Labor zur Erforschung und Dokumentation von fünf Patschulisorten aus seiner Duftsammlung und evaluierte über die Dauer von 25 Tagen die olfaktorischen Veränderungen von deren Kopf-, Herz- und Basisnoten. Und obgleich sich Part den künstlerischen Betätigungsfeldern der Fotografie und der Parfumherstellung unabhängig voneinander (ja sogar in unterschiedlichen Ateliers) widmet, offenbaren sich Verbindungen, die sowohl ihrer chemisch experimentellen Verfasstheit als auch dem „technischen Bedingtheit der auratischen Erscheinung“ (Walter Benjamin) geschuldet sind. Kein Wunder also, dass das Präzisionsmessgerät einer Milligramm-Waage in den „Küchen“ des Künstlers eine wesentliche Rolle spielt. Eine weitere elementare Ingredienz im Narrativ eines Part'schen Werks – im Übrigen handelt es sich stets um Unikate – ist der Faktor Zeit, als messbare Größe, wie in Gestalt eines kontingent-schwebenden Zustands und in dem Geheimnis eines offenen Endes. AH ■

MICHAEL PART

* 1979 in Wien. Lebt und arbeitet in Wien. * 1979 in Vienna. Lives and works in Vienna.

It was in the midst of August 2018's searing heat and outfitted with a Tachihara 8x10 large-format camera plus four glass negatives coated with a light-sensitive gelatin emulsion based on iron and silver compounds that Michael Part set out for his stay at soart artists-in-residence. His plan was to expose each negative to light for an entire week facing one and the same view: the view from the Painters' Pavilion at the Millstättersee. The extreme temperatures that prevailed during the day he spent driving there, which included a backup on the Brenner Autobahn, caused the negatives' gelatin coatings to melt—a chemical accident that foiled Part's plans by making it impossible to fix the negatives once exposed. To this day, these negatives (still unfixated but with clearly recognizable images) await the continuation of their unfinished story. The ability to tolerate a certain open-endedness, the joy of experimentation, and a refreshing nonchalance toward the risk of failure are what make Part the artist-researcher he is. And the passionate interest in chemical processes and reactive substances that animates him in his ongoing work with processes and materials borrowed from analog photography figures at least as strongly into

his work as a self-taught perfumier. He thus also used Hans Hollein's residential atelier as a laboratory in which to research and document five patchouli varieties from his collection of scents, spending 25 days evaluating the olfactory changes undergone by their head, heart, and base notes. And though Part devotes himself to the artistic pursuits of photography and perfume production independently of each other (and in different studios, for that matter), they do reveal certain connections that are owed both to their chemical and experimental nature and to the “technical conditioning of the auratic appearance.” (Walter Benjamin) No wonder, then, that a precision measuring device such as a milligram scale would play an important role in both of this artist's “kitchens.” And in the narratives of Part's works (always unique items, by the way), a further elementary ingredient is the factor of time—a measurable variable that functions here much like it does in a contingently floating state and in the mystery of an open end. AH ■



INSTALLATIONSANSICHT
INSTALLATION VIEW
2015
MERCURY ET AL., 21ER HAUS
WIEN VIENNA





ALFRED T. PALMER: CONVERSION. AUTOMOBILE
INDUSTRY. LINE OF "HONING" MACHINES FORMERLY USED
ON AUTOMOBILE MOTORS, HAVE BEEN MOVED BACK IN
THE PLANT TO MAKE WAY FOR WAR WORK. SOON THESE
MACHINES WILL BE STORED OUTDOORS UNTIL THE TOOLS
NECESSARY TO ADAPT THEM TO WAR ACTIVITIES CAN
BE COMPLETED. THE PLYMOUTH COMPANY, CHRYSLER
CORPORATION DETROIT, MICHIGAN
2018
ACRYL AUF LEINWAND
ACRYLIC ON CANVAS
80 x 100 CM

Für Francis Ruyter erwies sich die totale Abwesenheit alltäglicher Ablenkungen und Pflichten während des Aufenthalts bei soart artists-in-residence im August 2018 als ideal, um in der Abgeschiedenheit des Areals und in der agilen Architektur des asymmetrischen Bildhauerwürfels von Hans Hollein in die konzentrierte Arbeit an einer neuen Werkserie einzutauchen. Akkurat vorbereitet, stellte Ruyter sich einem malerischen Vorhaben, für das er auf das amerikanische Fotoarchiv der Farm Security Administration – Office of War Information (FSA/OWI) der Library of Congress zurückgriff – einer offen zugänglichen Quelle, die ihn seit Jahren beschäftigte. Wenngleich das Ausgangsmaterial aus früheren Werkserien des Künstlers bekannt ist, haben sich wesentliche Parameter, wie etwa die im Schaffensprozess angewandten Verfahren und damit das Antlitz der Bilder im dialektischen Zusammenspiel zwischen analogen und digitalen Strategien, fundamental verändert. Anders als in früheren Bearbeitungen dieser ikonischen Fotografien, die das bäuerliche Leben in den USA in Zeiten der Depression dokumentieren, in denen Ruyter mit malerisch-zeichnerischen Mitteln zwischen der Akzentuierung der Silhouetten und dem Einsatz opak aufgetragener

Farben die wortlose Repräsentation bitterer Armut im medialen Transfer noch verstärkt, mündet die multiple Übertragung und Verfremdung vom analogen Ausgangsmaterial zum gemalten Bild in der jüngsten Serie in einem Rauschen, das das ursprünglich Abgebildete nur noch schemenhaft erahnen lässt. Ruyter erörtert so nicht nur das Wechselverhältnis der Medien Malerei und Fotografie, sondern wirft darüber hinaus wesentliche Fragen zur Historizität von Bildern und Bildarchiven auf. Arbeiten aus diesem Werkblock, wie *Alfred T. Palmer: Conversion. Automobile industry [...]*, basieren auf der simplen Suchanfrage nach dem Begriff „Maschine“ und den mannigfaltigen, daraus resultierenden Treffern. Mit Hilfe eines digitalen Filters dekonstruiert Ruyter die ursprünglich analoge Bildinformation derart, dass von den Originalfotografien, abgesehen von den exzessiv-beschreibenden Titeln, kaum mehr als eine ephemere Spur übrigbleibt. Das wahrhaft Überraschende jedoch ist, dass ungeachtet multipler Übertragungsschritte am Ende ein ebenso fraktales wie eminent malerisches Bild entsteht, das gleichzeitig der frenetischen Archivierung des frühen Internets Rechnung trägt und jeglicher raum-zeitlichen Kategorisierung zu trotzen scheint. AH ■

FRANCIS RUYTER

* 1968 in Washington, D.C. Lebt und arbeitet in Wien. * 1968 in Washington, D.C. Lives and works in Vienna.

For Francis Ruyter, the absence of everyday distractions and obligations during his August 2018 stay at soart artists-in-residence provided an ideal opportunity to concentrate and immerse himself in the creation of a new work series in soart's comparative isolation and amidst the agile, asymmetrical architecture of the Sculptors' Cube designed by Hans Hollein. Ruyter, already exactly prepared, dove into a painterly project that draws on an American photo archive—that of the Farm Security Administration – Office of War Information (FSA/OWI) held at the Library of Congress, a publicly accessible source that has inspired his work for years. Although the material here is familiar from previous work series, significant parameters—such as the methods supporting his creative process and hence the appearance of these pictures in dialectical interplay between the analog and the digital—have shifted fundamentally. In contrast to Ruyter's previous uses of these iconic photographs documenting rural life in the USA during the Great Depression, in which he employed painterly and graphic means of medial transfer such as accentuation of the silhouettes and opaquely applied paint to reinforce their wordless representations of bitter poverty, the

approach taken in his latest series—that of subjecting analog material to multiple transfers and conversions in order to create a painted image—leads to a visual noise of sorts, allowing the original depictions to be perceived but vaguely. Hence, Ruyter not only examines the reciprocal relationships between the media of painting and photography but also raises questions on the historicity of pictures and image archives. The works in this series, such as *Alfred T. Palmer: Conversion. Automobile industry [...]*, are based on the multitude of varied hits generated by a simple archive database search using the keyword “machine.” Using a digital filter, Ruyter deconstructs the initially analog image data in such a way that the original photographs leave hardly more than ephemeral traces apart from their excessively descriptive titles. What is truly surprising, however, is that despite multiple steps of transference, what ultimately results is a fractal but intrinsically painterly image that pays tribute to the frenetic archiving of the early Internet while also seeming to defy all attempts at categorization in terms of space or time. AH ■



AUSSTELLUNGSANSICHT
EXHIBITION VIEW
FRANCIS RUYTER, HURRICANE/TIME/IMAGE
06.04. – 12.05.2019,
FRANZ-JOSEFS-KAI 3
WIEN VIENNA





Vieles an Josef Schwaigers Buchprojekt *Runge Revisited* mag paradox erscheinen. So generierte der Maler auf den Spuren des Chemikers Friedlieb Ferdinand Runge (1794–1867) Bilder, die sich selbst malen – „sich gänzlich aus sich selbst heraus zu erzeugen vermögen“ –, und bleibt im Gegensatz zu seinem Vorgänger, der die epistemologischen Pfade zuweilen zu Gunsten ästhetischer Höhenflüge verließ, vermeintlich näher an den Paradigmen der akademischen Forschung. Tatsächlich erscheint aber genau dieser Scheideweg zwischen Ordnung und Chaos, zwischen dem Berechenbaren und dem Unbestimmbaren, das eigentliche Movers seiner Auseinandersetzung mit Runges Forschungen zum „bildhaften Gestaltungspotential chemischer Lösungen, wenn diese [...] auf Papier aufgetropft miteinander in Reaktion treten“. Als Schwaiger Ende der 1980er-Jahre auf Runges Experimente zum „Bildungstrieb“ chemischer Verbindungen stieß, stand nicht nur das Subjekt des Autors bereits seit annähernd zwei Jahrzehnten auf dem Prüfstand; gleichzeitig machten sich die Anfänge der Digitalisierung, Benoît Mandelbrots Überlegungen zur *Fraktalen Geometrie der Natur* sowie die Chaosforschung in der Kunst bemerkbar. Mag sein, dass der Künstler in Bezug auf die

Exaktheit des Verfahrens, demnach sechs Lösungen in arithmetischer Reihung, auf der Basis akkurat berechneter Rezepturen, Zeit- und Mengenverhältnisse, Papierqualität und -grammatur, auf jedwede Art miteinander verbunden werden und das Ganze mittels Repetition zusätzlich bestätigt wird, gegenüber seinem tollkühnen Vorgänger als präziser Wissenschaftler erscheint. Folgt man jedoch dem Prinzip, dass nur wer die Form beherrscht, sich über diese hinwegsetzen darf, bereitete Schwaigers systematische Untersuchung der bildnerischen Potentiale, die sich aus allen möglichen Mischverhältnissen ergeben, überhaupt erst den Boden für das Entstehen von Kunst. Wie der sprichwörtliche Tropfen auf dem heißen Stein sind die vier Wochen bei soart artists-in-residence verdunstet. Und auch wenn diese vergleichsweise kurze Zeitspanne lediglich ein Glanzlicht im zwei (Lebens-)Jahre beanspruchenden Projektverlauf darstellt, so haben die meteorologischen Kapriolen am Millstättersee im Mai 2018 bewiesen, von welcher eminenten Bedeutung für das Gelingen eines Experiments – sei es wissenschaftlich oder künstlerisch – etwas so Alltägliches und Chaotisches wie das Wetter sein kann. AH ■

JOSEF SCHWAIGER

* 1962 in Linz. Lebt und arbeitet in Wien. * 1962 in Linz. Lives and works in Vienna.

Lots of things about Josef Schwaiger's book project *Runge Revisited* may seem paradoxical. The painter, following in the footsteps of chemist Friedlieb Ferdinand Runge (1794–1867), generated self-painting pictures (“able to create themselves entirely from themselves”)—thereby seeming to remain closer to the paradigms of academic research than his predecessor, who occasionally departed from the epistemological straight and narrow to pursue aesthetic flights of fancy. But it does, in fact, appear to have been precisely this crossroads between order and chaos, between the calculable and the indeterminate, that sparked his decision to engage with Runge's research on “chemical solutions’ potential for pictorial creation when they [...] react with each other when dropped onto paper.” In the late 1980s, when Schwaiger first hit upon Runge's account of his experiments with the “formative drive” (*Bildungstrieb*) of chemical compounds, it was more than just the “subject of the author” that had seen nearly two decades of scrutiny—for nascent digitalization, Benoît Mandelbrot's considerations on *The Fractal Geometry of Nature*, and chaos theory had likewise gained a presence in art. It may well be that the artist—in the exactitude with which he combined

six solutions in arithmetic order, on the basis of accurately calculated recipes, according to time and ingredient ratios, by paper quality and weight and in every other possible way, thereafter further confirming the results through repetition—seems a precise scientist when compared with his audacious predecessor. But if one's principle is that only those who've mastered a given form may disregard it, then one can say that Schwaiger's systematic investigation of the creative potentials set loose by all manner of conditions and mixing ratios in fact laid the groundwork for art to arise in the first place. Schwaiger's four weeks at soart artists-in-residence were over as quickly as the proverbial drop of water on a hot stone. But even if this comparably short period of time was but a highlight in the course of a project that took up two years of its creator's life, the meteorological caprices witnessed at the Millstättersee in May 2018 proved just how eminently significant something as everyday and chaotic as the weather can be for the success of any experiment, scientific or artistic. AH ■

RUNGE REVISITED

2018-20

SIEBDRUCK AUF PAPIER, 96 SEITEN

SILKSCREEN ON PAPER, 96 PAGES

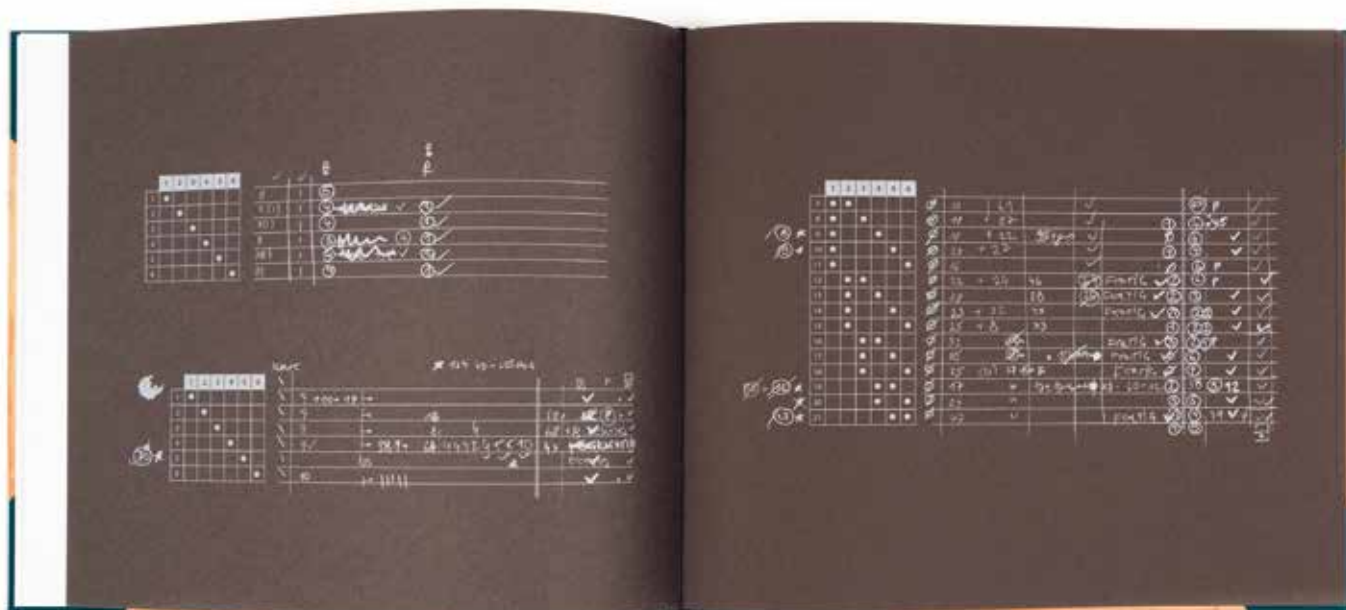
31,8 × 36,5 CM

LIMITIERTE AUFLAGE VON 63, NUMMIERT UND SIGNIERT

LIMITED EDITION OF 63, NUMBERED AND SIGNED

JE 63 CHROMATOGRAPHISCHE BILDER AUF FLIESSPAPIER

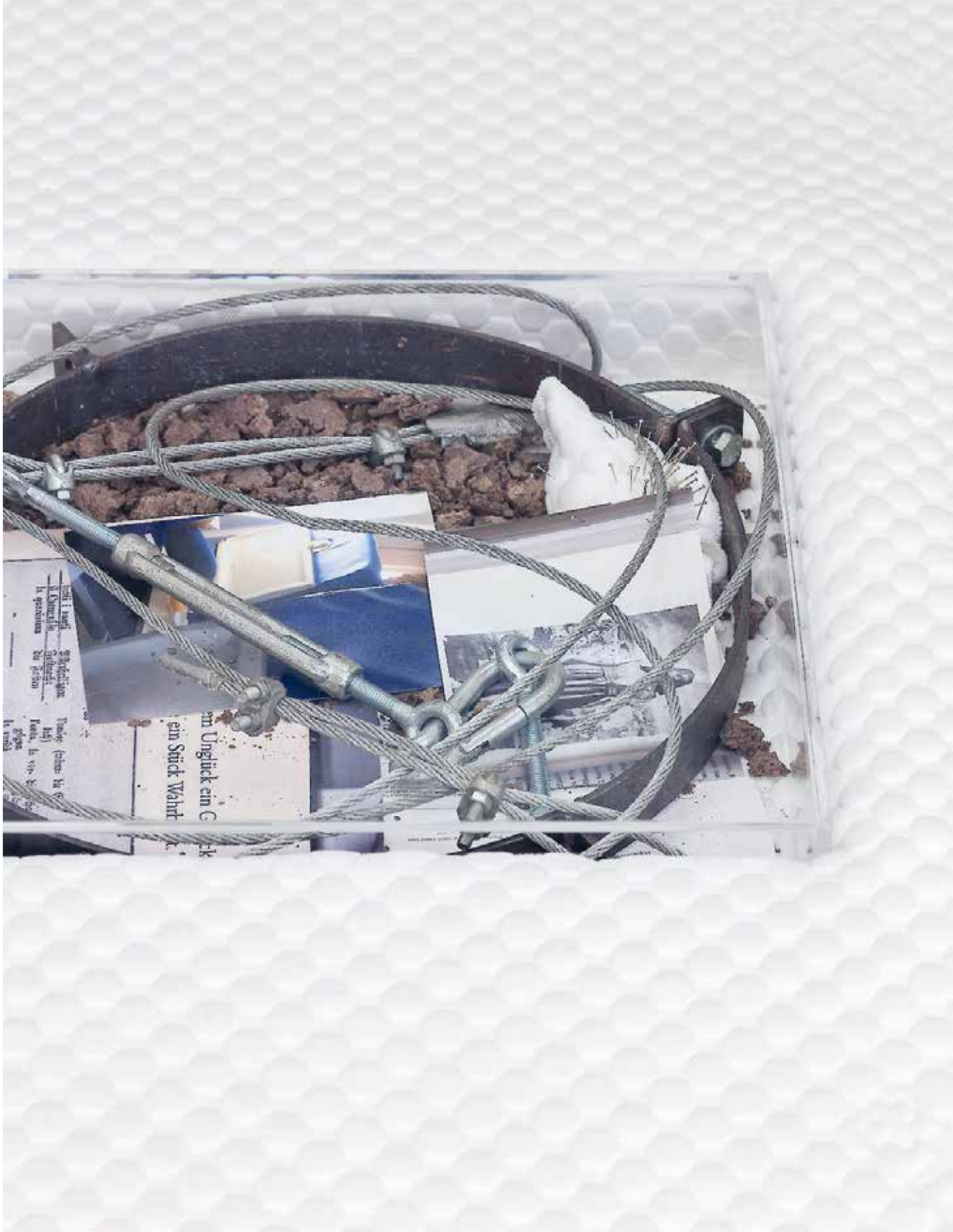
EACH 63 CHROMATOGRAPHIC IMAGES ON BLOTTING PAPER



FASTIDIO

2018

STAHL, TEMPUR-PEDIC,
 MEMORY-SCHAUMSTOFF,
 PLEXIGLAS, C-PRINTS
 AUF PAPIER, HEILERDE
 (VALLEY OF ROSES), NADELN,
 STAHLDRAHT
 STEEL, TEMPUR-PEDIC FABRIC,
 MEMORY FOAM, PLEXIGLAS,
 C-PRINTS ON PAPER, HEALING
 EARTH (VALLEY OF ROSES),
 NEEDLES, STEEL WIRE
 160 x 80 x 45 CM



Als Jüngste aller Gäste des Programms von soart artists-in-residence gehört Marina Sula einer aufstrebenden Künstlergeneration an, die sich unabhängig von gängigen Zuordnungsmustern positioniert. In ihren vielschichtigen Werken operiert sie mit sorgfältig zusammengestellten Arrangements aus unterschiedlichsten Materialien und Utensilien. Scans von Textseiten, symbolträchtige Objekte, Drahtseile und -schlingen treffen auf intelligente Werkstoffe, wie etwa den ursprünglich im Auftrag der NASA entwickelten Memory Foam, auf Artefakte aus dem Pflegebereich und Heilung versprechende Elixiere. Diesen enigmatischen Sammelsurien, die in Plexiglasboxen vereint in Bänke eingelassen werden, steht die kühle Ästhetik der benutzbaren skulpturalen Objekte aus Stahl und Glas entgegen. In der Gemengelage seiner Nachbarschaften setzt jedes Ding multiple Narrative in Gang, die genauso von der Beschäftigung mit der eigenen DNA, der persönlichen Migrationsgeschichte oder vom Umgang mit körperlichen Defiziten zu erzählen wissen wie vom soziopolitisch brisanten Thema der Pflege oder dem allgegenwärtigen Phänomen der Selbstoptimierung. Dass Sulas Œuvre von der Inkorporierung von Machtstrukturen handelt, verrät

auch eine unmittelbar vor ihrem Aufenthalt bei soart im Rahmen der Wasser Biennale in Fürstfeld realisierte Arbeit. Diese besteht aus zwei bedruckten Planen, die lose über den Rand einer Bühne auf einer künstlich geschaffenen Insel inmitten der Feistritz drapiert sind. Auf einer der Planen ist – um ein Vielfaches vergrößert – eine Radierung reproduziert, die einer medizinischen Publikation entlehnt ist, die Mitte des 18. Jahrhunderts den Begriff der Orthopädie prägte. Sie zeigt ein krummes Bäumchen, das zur Korrektur seines Wachstums an einen soliden Pfahl gebunden ist. Der bereits in *Überwachen und Strafen* von Michel Foucault als kritischer Kommentar zur Kultivierung und Konditionierung von Körper und Seele verstandenen Grafik stellt Sula auf der zweiten Plane eine Fotografie tätowierter Hände entgegen, die den Körper als selbstgewählte Projektionsfläche, dem die gesellschaftlichen Codes buchstäblich eingeschrieben sind, inszeniert. Die Kühnheit von Sulas spekulativen Arrangements, die forcierte Nachbarschaft scheinbar beziehungsloser Dinge, erinnert zuweilen an Lautréamonts geistreiche Metapher der „zufälligen Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“. AH ■

MARINA SULA

* 1991 in Lezhë, Albanien. Lebt und arbeitet in Wien. * 1991 in Lezhë, Albania. Lives and works in Vienna.

As the soart artists-in-residence program's youngest participant so far, Marina Sula belongs to an up-and-coming generation of artists who position themselves independently of conventional categorizations. In her multilayered works, Sula operates with carefully composed arrangements of the most varied materials and utensils. Scans of pages of text, symbolically charged objects, wire cables and nooses meet intelligent materials such as memory foam (originally developed for NASA), artifacts from the caregiving field, and elixirs that promise healing. These enigmatic collections, compiled in Plexiglas boxes that are then embedded in benches, contrast with the cool aesthetics of her utilitarian objects formed sculpturally out of steel and glass. Each individual thing, engulfed in the jumble of its neighboring objects, touches off multiple narratives that speak of dealing with one's own DNA, one's personal history of migration, or one's bodily deficits just as much as they address the sociopolitically hot topic of caregiving or the omnipresent phenomenon of self-optimization. The fact that Sula's oeuvre deals with the (literal) incorporation of power structures is also indicated by a work that she realized for the Wasser Biennale in Fürsten-

feld immediately prior to her stay at soart. This work consists of two printed tarpaulins loosely draped over the edge of a stage built upon an artificial island that was carved out of the bank of the Feistritz River. One of these tarpaulins features an etching, reproduced at many times its original dimensions, taken from the mid-18th-century medical publication that coined the term "orthopedics": it shows a crooked little tree that has been tied to a solid post in order to correct its growth. Sula uses the second tarpaulin to juxtapose this graphic, already interpreted by Michael Foucault's *Discipline and Punish* as a critical commentary on the cultivation and conditioning of the body and the soul, with a photograph of tattooed hands that presents the body as a self-chosen projective surface on which societal codes are quite literally inscribed. The audacity of Sula's speculative arrangements, this forced proximity of seemingly unrelated things, is occasionally reminiscent of Lautréamont's witty metaphor of the "chance juxtaposition of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table." AH ■

AND THIS IS, AGAIN, A FERTILE STATE
2018
C-PRINT AUF BANNERN, SEILE
C-PRINTS ON BANNERS, ROPES
INSTALLATIONSANSICHT
INSTALLATION VIEW
WASSER BIENNALE 2018, FÜRSTENFELD
KURATIERT VON CURATED BY
SEVERIN DÜNSER
300 x 340 CM







Jeden Morgen wurde Michael Wedenig vom Knacksen des Hollein'schen Musikerpavillons am Millstättersee geweckt. Irgendwann entschloss er sich, dieses Geräusch mit einem Kontaktmikrofon aufzunehmen. So wie der Regen von draußen sich drinnen im Haus quasi „breit“ macht, gibt die Architektur allerlei Geräusche von sich. Die Synthese von Innen und Außen spiegelt sich in Wedenigs Kompositionen wider. Anstelle der Instrumente werden Geräusche „instrumentiert“. Gitarren, Streicher und Schlagzeug wiederum arrangieren sich mit Feldaufnahmen und Soft-Elektronik zu einer fließenden Instrumentalmusik, die durchaus als filmisch gelten kann. Als verbindendes Element diente ihm die Klangwelt des Wassers – ein tiefes, unterirdisches See-Wasser, Quellwasser, ein vor sich hin plätschernder Fluss, das Tröpfeln der Wasserhähne, das Rauschen vom Meer, zischende Geysire, tosende Wasserfälle, prasseln-der Regen auf dem Blechdach des Pavillons – die wiederum Bilder im Kopf evoziert. Sein Aufenthalt bei soart artists-in-residence in jenem heißen Juni 2018 gab dem Künstler die Chance, in den Kosmos gesammelter Sounds aus Italien, Indonesien und Island einzutauchen. Zusätzliche Tonaufnahmen fing er per Boot, mit dem Rad, und zu Fuß in der

Gegend um den Millstättersee ein. So floss der Ort direkt in die Arbeit an seinem zweiten Soloalbum mit dem Titel *set theory* (Englisch für Mengenlehre) ein. Die Frage, die Wedenig im Hintergrund der Musik stellt, ist jene, ob wir als Gesellschaft unabhängig voneinander existieren oder verbindende Schnittmengen zwischen Ländern und Kulturen bilden wollen. Die Reisen in sehr unterschiedliche Gegenden der Welt provozieren den Künstler und produzieren gleichzeitig neue akustische Ideen, dienen aber auch als Fundorte für reales Material. Den immersiven Charakter seiner Musik verstärkt er durch die Verwendung verwandter musikalischer Elemente und Strukturen oder rhythmisch eingesetzter Klangschnipsel und verbindet in dieser Weise die Orte, die er bereist hat. Ein Gefühl der Zeitlosigkeit lässt sich beim Hören seiner Musik nicht vermeiden. Nicht nur Fotografien erinnern an Orte und Situationen, auch Melodien, Soundcollagen, Geräusche und Klänge versetzen tagträumend zurück an jenen letzten Tag der Residency, an dem der Künstler den Steg in eine Bühne verwandelte und ein Konzert auf den See hinauspielte. BH ■

MICHAEL WEDENIG

* 1985 in Klagenfurt. Lebt und arbeitet in Wien. * 1985 in Klagenfurt. Lives and works in Vienna.

Every morning, Michael Wedenig was woken by the creaking of Hans Hollein's Musicians' Pavilion at the Millstättersee. And at some point, he decided to record this sound with a contact microphone. Just as the sound of rain outside more or less “spreads out” within a building, architecture itself also makes all kinds of noise—and this synthesis of interior and exterior is reflected in Wedenig's compositions. Noises are “instrumentalized”—and guitars, strings, and percussion arrange themselves with field recordings and soft electronics to form flowing instrumental music that could most certainly be considered filmic. As a connecting element, he used the sonic world of water—deep, subterranean lake water, spring water, river water gurgling downstream, water dripping from faucets, the roaring of the sea, hissing geysers, raging waterfalls, and rain pelting down on the pavilion's tin roof—which, in turn, evokes images in one's mind. The artist's stay at soart artists-in-residence during that hot July of 2018 gave him the opportunity to dive into his cosmos of sounds gathered in Italy, Indonesia, and Iceland. He also captured additional sound recordings as he explored the Millstättersee's surroundings by boat, by bike, and on foot. The

location thus made a direct contribution to his second solo album, which is entitled *set theory*. The underlying question posed by Wedenig in his music is that of whether we, as a society, exist independently or much rather desire to form connecting overlaps between countries and cultures. The artist's travels to starkly contrasting parts of the world provoke him and at the same time produce new acoustic ideas while also serving as places for him to find concrete material. The immersive character of his music is reinforced via the use of related musical elements and structures or rhythmically employed samples, all of which furthermore serves to connect the places where he has travelled. Listening to his music, one is overcome by an inescapable feeling of timelessness. It's thus not just photographs that remind one of places and situations; it's also melodies, sound collages, noises, and sounds that transport us back, daydream-like, to that final day of this residency, on which the artist transformed the dock into a stage and gave a concert for the lake. BH ■



Seite 128
Page 128

FIELD RECORDING AM SEE
FIELD RECORDING ON THE LAKE
2018

Links
Left

MICHAEL WEDENIGS STUDIO AM SEE
MICHAEL WEDENIG'S STUDIO BY THE LAKE
2018



Rechts
Right

KONZERT AM SEE
CONCERT BY THE LAKE
2019



DANIEL WISSER
VOR DEM MALERPAVILLON
SOART ARTISTS-IN-RESIDENCE
MILLSTÄTTERSEE
DANIEL WISSER
IN FRONT OF THE PAINTERS'
PAVILION
SOART ARTISTS-IN-RESIDENCE
MILLSTÄTTERSEE
JULI JULY 2018



Hello World, ich liebe dich! So betitelt Daniel Wisser Teil VII. seines Webromans *UNDO*, der während eines Gastaufenthaltes bei soart artists-in-residence im Juli 2018 entstand. Die direkt auf den Millstättersee ausgerichtete Fensterfront des kleinsten der drei Atelierhäuser, des sogenannten Musikerpavillons, rahmte nicht nur für vier Wochen seinen Blick, sondern fungierte auch als Schwelle zwischen Innen und Außen, Selbst und Welt. Von hier aus entwarf der Schriftsteller und Musiker, basierend auf während Bahnfahrten Erlebtem und Gehörtem, Tag für Tag, Kapitel für Kapitel seines einzigartigen literarischen Unterfangens in Text, Bild und Ton. Für den ungewöhnlichen Titel stand einerseits das in Vergessenheit geratene, ebenfalls an einer Bahnfahrt orientierte, Buch *Ich liebe Dich!: Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos* von Paul Scheerbart Pate, andererseits rekurriert er auf einem von Wisser in der S-Bahn zwischen Rothenthurn und Klagenfurt aufgeschnappten Gespräch dreier Frauen, in dem ihn besagte drei Worte hellhörig werden ließen. Der Übertitel *UNDO* hingegen verweist auf die Möglichkeit, einen digital verfassten Text noch während des Schreibens mittels Rückstelltaste zu löschen, oder – übertragen in

die Wirklichkeit – bestimmte Situationen aus der Vergangenheit wieder und wieder neu zu erleben. Wissers Werk folgt keiner linearen Erzählstruktur, sondern entfaltet sich als modulares System, das verstrickt in die Logik und Eigenheiten des Netzes, den Leserinnen und Lesern erlaubt, selbstbestimmt durch die Kapitel zu navigieren. Davon, dass Wisser sich in unterschiedlichen Genres und Medien wie ein Fisch im Wasser bewegt, zeugt nicht nur die Tatsache, dass er als eines der Gründungsmitglieder des seit 25 Jahren erfolgreichen Ersten Wiener Heimorgelorchesters synthetische Klänge zu poetischen Liedtexten generiert, sondern eben auch die Varianz der tagebuchartigen Texteinträge seines Webromans, die er als kurze videografische (Musik-)Beiträge vertont und visualisiert. Unterlegt mit einfachen computergenerierten Rhythmen, spricht Wisser seine Textkaskaden mit monotoner Stimme, die paradoxerweise ein klangliches Milieu für subtilen Humor, Zweideutigkeiten und Anagramme erzeugt, und sinniert wortgewandt über ein im Schmerz gefangenes *VOGELHERZ*, beklagt *VERKEHRTE WELTEN* und entlarvt die Absurdität der durch *AUTOKORREKTUR* sinnbefreiten Kommunikation unserer Zeit. AH ■

DANIEL WISSER

* 1971 in Klagenfurt. Lebt und arbeitet in Wien. * 1971 in Klagenfurt. Lives and works in Vienna.

Hello World, ich liebe dich! [...] I Love You!] is how Daniel Wisser titled Part VII of his web novel *UNDO*, which he wrote while a guest at soart artists-in-residence in July 2018. The view of the Millstättersee through the windowed front side of the smallest of the three studio buildings, the so-called Musicians' Pavilion, not only framed his gaze for four weeks but also functioned as a threshold between the inner and the outer, between himself and the world. From here, day after day, the author and musician created chapter upon chapter of his unique literary undertaking in text, images, and sound based on things he had experienced and heard while riding on trains. His work's unusual title alludes to a widely forgotten book (likewise oriented on a train ride) entitled *Ich liebe Dich!: Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos* by Paul Scheerbart, and it also refers to a conversation between three women that Wisser heard on a local train between Rothenthurn and Klagenfurt in which the words "Ich liebe dich" piqued his interest. The overall project title of *UNDO*, on the other hand, refers to the possibility of deleting a digitally authored text as one writes by using the backspace key, or—transferred to physical reality—of repeatedly

experiencing certain situations from the past anew. Wisser's work does not follow a linear narrative structure; it much rather unfolds as a modular system that—woven into the logic and peculiarities of the Internet—permits its readers to navigate through its chapters in a way that they themselves determine. Wisser's ability to move through various genres and media like a fish in water is apparent not just in how he's been generating synthetic sounds to go with poetic song lyrics for the past 25 years as a founding member of the successful ensemble Erstes Wiener Heimorgelorchester, but also in the variability of his web novel's diary-like entries, which he combines with sounds and images to publish as brief videographic (musical) works. In his textual cascades underlaid with simple computer-generated rhythms, Wisser speaks in a monotone voice that paradoxically gives rise to a sonic milieu of subtle humor, ambivalences, and anagrams as he eloquently expounds on a *BIRD'S HEART* gripped by pain, laments *LOOKING-GLASS WORLDS*, and exposes the absurdity of the *AUTOCORRECT*-induced meaningless inherent in our era's communication. AH ■

IMMERHIN WAR
GESTERN GESTERN

WÄRE HEUTE GESTERN
WÜRDEN WIR NOCH HÄNDE HALTEN
UND IN MOORSEE SCHWIMMEN
UND BEI WIND DIE BEWUNFALTEN

REGEN FIEL AUS VOGELNESTERN
ALLE MENSCHEN WAREN SCHWESTERN
IMMERHIN WAR GESTERN GESTERN
IMMERHIN WAR GESTERN GESTERN

WÄRE HEUTE GESTERN
LEIDETEN WIR VOCAPÜK
SAGTE ICH ~~DIE~~ LÖFÖB OLI
DOCH WIR KÖNNEN NICHT ZURÜCK

WÄRE HEUTE GESTERN
OHNE GRABSPRUCH, OHNE SCHWUR,
OHNE SMILEY UND EMOJI
OHNE AUTO KORREKTUR

REGEN FIEL AUS VOGELNESTERN
ALLE MENSCHEN WAREN SCHWESTERN
IMMERHIN WAR GESTERN GESTERN
IMMERHIN WAR GESTERN GESTERN

VOGELHERZ

VERTRÄGT EIN KLEINES VOGELHERZ
DIE VIELFACHE SEHNSUCHT,
AUF DEN SCHMERZ?

VERSUCHTES, STATT IHN ZU BESIEGEN,
NICHT OHNE DOCH DAVONZUFLEHEN?

UND WIRD NICHT WOHL IM NEUEN NEST,
IN DEM ES SICH DANN NIEDERLÄSST,

DEM ARMEN KLEINEN VOGELHERZ
DAS NEUE HEIM ZUM ALTEN SCHMERZ?



SO
art

HANS HOLLEIN
SOART ARCHITEKTUR

Text von by Hartwig Knack

HANS HOLLEIN
SOART ARCHITECTURE

Im architektonischen Schaffen des Pritzker-Preisträgers Hans Hollein nimmt das Gebäudeensemble von soart artists-in-residence Millstättersee einen besonderen Platz ein. Schon oft hat sich der international renommierte Architekt, Designer und Künstler mit dem Themenspektrum rund um Museumsbauten, Kunsthallen und das Präsentieren von bildender Kunst beschäftigt: Das Museum Abteiberg in Mönchengladbach, das Frankfurter Museum für Moderne Kunst, das Museum Niederösterreich in St. Pölten oder etwa das Museum Vulcania in der französischen Auvergne fanden weltweit Beachtung und haben Architekturgeschichte geschrieben.

Neuland betritt Hollein mit der Künstlerresidenz am Millstättersee insofern, als dass er genau genommen keine Häuser für Kunst, sondern für das Entstehen von Kunst und die temporäre Beherbergung der Stipendiatinnen und Stipendiaten gebaut hat. So standen auch Fragen des Raumes und des Lichtes sowie der Funktionalität und Erlebnishaftigkeit bei Holleins Planung und Realisierung im Vordergrund. Voraussetzungen, die für ein freies und kreatives Arbeiten zur Grundausstattung gehören.

Die zueinander verdrehten Würfel und der Pavillon mit fünfeckiger Grundfläche sind Malerinnen und Malern, Bildhauerinnen und Bildhauern sowie Musikerinnen und Musikern vorbehalten. Gemeinsam mit dem liegenden Konus des Restaurants bilden sie ein aus geometrischen Formen gestaltetes Künstlerquartier. Im Juli 2011 wurden die mit transluzenten Fassaden ausgestatteten und in der Dunkelheit hell erleuchteten Gebäude offiziell eröffnet. ■

The architectural ensemble of soart artists-in-residence Millstättersee has a special place in the oeuvre of Pritzker Prize winner Hans Hollein. The internationally renowned architect, designer and artist has often been concerned with the spectrum of issues related to museum buildings, art galleries and the presentation of visual art: the Abteiberg Museum in Mönchengladbach, the Frankfurt Museum of Modern Art or the Regional Museum of Lower Austria in St. Pölten drew worldwide attention and have written architectural history.

With the artist residences on Millstättersee, Hollein had to deal with unknown territory in as much as he was not building places to house art, but temporary housing for artists in which art could be created. For that reason, questions of space and light as well as functionality and experience were foremost in Hollein's mind during planning and realization—the fundamental preconditions for free and creative work.

The cubes which are turned towards each other and the pentagonal pavilion are reserved for painters, sculptors and musicians. Together with the conical restaurant, the artists' quarter consists of a set of geometric figures. In July 2011 the buildings, which had been provided with translucent facades that shine brightly in the dark, were officially opened. ■











www.soart.at

Herausgeber: soart GmbH, Thomas-Klestil-Platz 3, 1030 Wien

Kurator: Edek Bartz

Autorinnen und Autoren: Edek Bartz, Alexandra Hennig, Barbara Horvath, Anina Huck, Hartwig Knack, Marion Soravia

Produktionsleitung und Redaktion: Alexandra Hennig, Marion Soravia

Übersetzung: Christopher Roth, Tim Sharp

Lektorat: Andrea Schellner (Deutsch / Englisch)

Design: Edita Lintl, www.artdesign.cc

Druck: Angerer & Göschl

1. Auflage

© 2022 soart GmbH, Wien sowie Künstlerinnen und Künstler

© Texte: die Autorinnen und Autoren

© Abbildungen: Marion Soravia, die Künstlerinnen und Künstler sowie Fotografinnen und Fotografen, siehe Bildnachweis

Bildnachweis:

Iris Dittler* (16), Courtesy die Künstlerin und Galerie Fünfzigzwanzig, Salzburg, Foto: 5020 Isabell Rauchenbichler (18, 19); Béatrice Dreux*: Fotos: Christian Redtenbacher (20), Lukas Dostal (22, 23); Andreas Duscha*: Courtesy Christine König Galerie, Wien und Andreas Duscha (24, 26, 27); Monika Grabuschnigg: Courtesy Carbon 12, Foto: Asaf Oren (28), Courtesy REITER Leipzig, Foto: dotgain (30, 31); Flaka Haliti: Courtesy die Künstlerin und Deborah Schamoni, München, Foto: Mathias Völzke (32), Courtesy die Künstlerin und Deborah Schamoni, München, Foto: Stefan Korte (34), Courtesy die Künstlerin und Deborah Schamoni, München, Foto: Gunnar Meier (35); Markus Hanakam & Roswitha Schuller*: Courtesy Galerie Krinzinger, Foto: Markus Hanakam & Roswitha Schuller (*Narrenpille*, 36), Courtesy Galerie Krinzinger, Foto: Markus Hanakam & Roswitha Schuller (Farbkarten, 38), Courtesy Galerie Krinzinger (The Herald, 39); Benjamin Hirte*: Courtesy Hoff Collection, Fotos: Malle Madsen (40, 42), Künstlerbuch herausgegeben von saxpublishers, Wien, ISBN 978-3-200-07030-1 (43); Tobias Hoffknecht: Courtesy Galerie Crone (44, 46, 47); Lazar Lyutakov* (48, 50, 51); Birgit Megerle: Courtesy die Künstlerin und Galerie Emanuel Layr Wien, Foto: Christian Redtenbacher (52), Courtesy die Künstlerin und Galerie Emanuel Layr Wien (54, 55); Fernando Mesquita: Fotos: Lia Karl (56), Fernando Mesquita (58, 59); Robert Müller (60, 62, 63); Andreas Reiter Raabe (64, 66, 67); Liddy Scheffknecht* (68, 70, 71); Franziska von Stenglin*: Courtesy Franziska von Stenglin (72, 74, 75); Pauline Beaudemont: Courtesy die Künstlerin, Foto: Aurélien Mole (80), Courtesy die Künstlerin (82, 83); Jessica Boubetra (84, 86, 87); Olga Chernysheva*: Courtesy die Künstlerin und Galerie DIEHL, Berlin (88, 90, 91); Sophie Dvořák* (92, 94, 95); Andrés Ramírez Gavía (96, 98, 99); Anja Gerecke & Stefan Rummel* (100, 102, 103); Georg Haberler* (104, 106, 107); Robert Holyhead (108, 110, 111); Michael Part: Foto: Stefan Lux (112), Foto: Johannes Stoll © Belvedere, Wien (114, 115); Francis Ruyter*: Fotos: kunst-dokumentation.com (116, 118, 119); Josef Schwaiger*: Foto: © Josef Schwaiger (120), Buchrepros: © Josef Schwaiger/pixelstorm (122, 123); Marina Sula*: Foto: kunst-dokumentation.com (124), Wasser Biennale Fürstenfeld (126, 127); Michael Wedenig (128, 130), Foto: Stefan Rummel (131); Daniel Wisser (132, 134, 135). Die Schnappschüsse und Atelieraufnahmen wurden freundlicherweise von den Künstlerinnen und Künstlern, ihren Freundinnen und Freunden und Gästen zur Verfügung gestellt.

* Künstlerinnen und Künstler bei der Bildrecht Wien 2022.

Umschlag: Birgit Megerle, *Orchids After Dark*, 2017, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Emanuel Layr Wien, Foto: Christian Redtenbacher
Architekturfotos © Wolfgang C. Retter (136, 139-143)

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Abdrucks und der Reproduktion einer Abbildung, sind vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikrovervielfältigungen, Übersetzungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

IMPRESSUM

IMPRINT

www.soart.at

Publisher: soart GmbH, Thomas-Klestil-Platz 3, 1030 Vienna, Austria

Curator: Edek Bartz

Authors: Edek Bartz, Alexandra Hennig, Barbara Horvath, Anina Huck, Hartwig Knack, Marion Soravia

Production and Editing: Alexandra Hennig, Marion Soravia

Translation: Christopher Roth, Tim Sharp

Editing: Andrea Schellner (German / English)

Design: Edita Lintl, www.artdesign.cc

Prepress: Angerer & Göschl

1st edition

© 2022 soart GmbH, Vienna and the artists

© Text: the authors

© Photos: Marion Soravia, the artists and photographers, see photo credits

Photo credits:

Iris Dittler* (16), Courtesy the artist and Galerie Fünfzigzwanzig, Salzburg, photo: 5020 Isabell Rauchenbichler (18, 9); Béatrice Dreux*: photos: Christian Redtenbacher (20), Lukas Dostal (22, 23); Andreas Duscha*: Courtesy Christine König Galerie, Vienna and Andreas Duscha (24, 26, 27); Monika Grabuschnigg: Courtesy Carbon 12, photo: Asaf Oren (28), Courtesy REITER Leipzig, photo: dotgain (30, 31); Flaka Haliti: Courtesy the artist and Deborah Schamoni, Munich, photo: Mathias Völzke (32), Courtesy the artist and Deborah Schamoni, Munich, photo: Stefan Korte (34), Courtesy the artist and Deborah Schamoni, Munich, photo: Gunnar Meier (35); Markus Hanakam & Roswitha Schuller*: Courtesy Galerie Krinzinger, photo: Markus Hanakam & Roswitha Schuller (*Narrenpille*, 36), Courtesy Galerie Krinzinger, photo: Markus Hanakam & Roswitha Schuller (Farbkarten, 38), Courtesy Galerie Krinzinger (The Herald, 39); Benjamin Hirte*: Courtesy Hoff Collection, photos: Malle Madsen (40, 42), artists book edited by saxpublishers, Vienna, ISBN 978-3-200-07030-1 (43); Tobias Hoffknecht: Courtesy Galerie Crone (44, 46, 47); Lazar Lyutakov* (48, 50, 51); Birgit Megerle: Courtesy the artist and Galerie Emanuel Layr Wien, photo: Christian Redtenbacher (52), Courtesy the artist and Galerie Emanuel Layr Wien (54, 55); Fernando Mesquita: photos: Lia Karl (56), Fernando Mesquita (58, 59); Robert Müller (60, 62, 63); Andreas Reiter Raabe (64, 66, 67); Liddy Scheffknecht* (68, 70, 71); Franziska von Stenglin*: Courtesy Franziska von Stenglin (72, 74, 75); Pauline Beaudemont: Courtesy the artist, photo: Aurélien Mole (80), Courtesy the artist (82, 83); Jessica Boubetra (84, 86, 87); Olga Chernysheva*: Courtesy the artist and Galerie DIEHL, Berlin (88, 90, 91); Sophie Dvořák* (92, 94, 95); Andrés Ramírez Gavía (96, 98, 99); Anja Gerecke & Stefan Rummel* (100, 102, 103); Georg Haberler* (104, 106, 107); Robert Holyhead (108, 110, 111); Michael Part: photo: Stefan Lux (112), photo: Johannes Stoll © Belvedere, Wien (114, 115); Francis Ruyter*: photos: kunst-dokumentation.com (116, 118, 119); Josef Schwaiger*: photo: © Josef Schwaiger (120), artists book repro photography: © Josef Schwaiger/pixelstorm (122, 123); Marina Sula*: photo: kunst-dokumentation.com (124), water biennial Fürstenfeld (126, 127); Michael Wedenig (128, 130), photo: Stefan Rummel (131); Daniel Wisser: photo: Daniel Wisser (132, 134, 135). The snap shots and studio photographs were made available by the artists, their guests and friends.

* Artists represented by Bildrecht Vienna 2022.

Cover: Birgit Megerle, *Orchids After Dark*, 2017, Courtesy: the artist Galerie Emanuel Layr Wien, photo: Christian Redtenbacher
Architectural photography © Wolfgang C. Retter (136, 139-143)

All rights reserved including reprints of excerpts and the reproduction of illustrations. This volume and all of its parts are copyright protected. All uses prohibited including reproduction, micro-duplication, translating and storing and processing using electronic systems.