

belvedere

21

1.3.—2.6.2019

DE/EN

ÜBER DAS NEUE
JUNGE SZENEN IN WIEN

ON THE NEW
YOUNG SCENES IN VIENNA

ÜBER DAS NEUE
JUNGE SZENEN IN WIEN

ON THE NEW
YOUNG SCENES IN VIENNA

ZUR AUSSTELLUNG

In Wien gibt es eine vielseitige und lebendige Praxis der Kunstproduktion und -präsentation einer neuen Generation. Das reflektiert *Über das Neue. Junge Szenen in Wien*: Künstlerische und kuratorische Formate verbinden sich zu einem dynamischen Gefüge, das sich über die Dauer der Ausstellung verändert. Zum einen geben Zusammenstellungen vorhandener und neu geschaffener Werke Einblick in die Arbeitsweisen von 18 Künstlerinnen und Künstlern. Zum anderen wurden zwölf Projekträume eingeladen, frei von Vorgaben je eine Gruppenpräsentation zu konzipieren und damit verschiedene Perspektiven aus der Stadt in die Schau einzubringen. Diese Präsentationen werden in einem Intervall von drei Wochen in drei Räumen innerhalb der Ausstellung gezeigt.

Natürlich ist unsere Auswahl subjektiv und zwangsläufig unvollständig. Dennoch haben wir versucht, die jungen Wiener Szenen, ihre Protagonistinnen und Protagonisten, Anliegen und Haltungen in ein Verhältnis zu ihren Ausdrucksformen zu bringen und damit dem „Neuen“ nachzuspüren. Dabei sind Tendenzen deutlich geworden: So spielen handwerkliche Fertigkeiten wieder eine größere Rolle als etwa postkonzeptuelle Strategien. Virtualität und digitale Bilder sind selbstverständlich Teil der künstlerischen Praxis, als Mittel zum Zweck oder auch als Gegenstand der Auseinandersetzung. Fragen zu Identität und Repräsentation sind ebenso präsent wie die Verhandlung des Körpers zwischen sozialer Interaktion und Selbstdisziplinierung. Und eine neue Nostalgie, ein Rückzug ins Private, ins Innere, in spirituelle und fantastische Weltentwürfe lassen sich als Antwort auf den Verlust von Utopien und Zukunftsperspektiven verstehen.

Auf den folgenden Seiten finden Sie Einführungen zu den künstlerischen Einzelpositionen sowie einen Überblick zu den Ausstellungen in der Ausstellung.

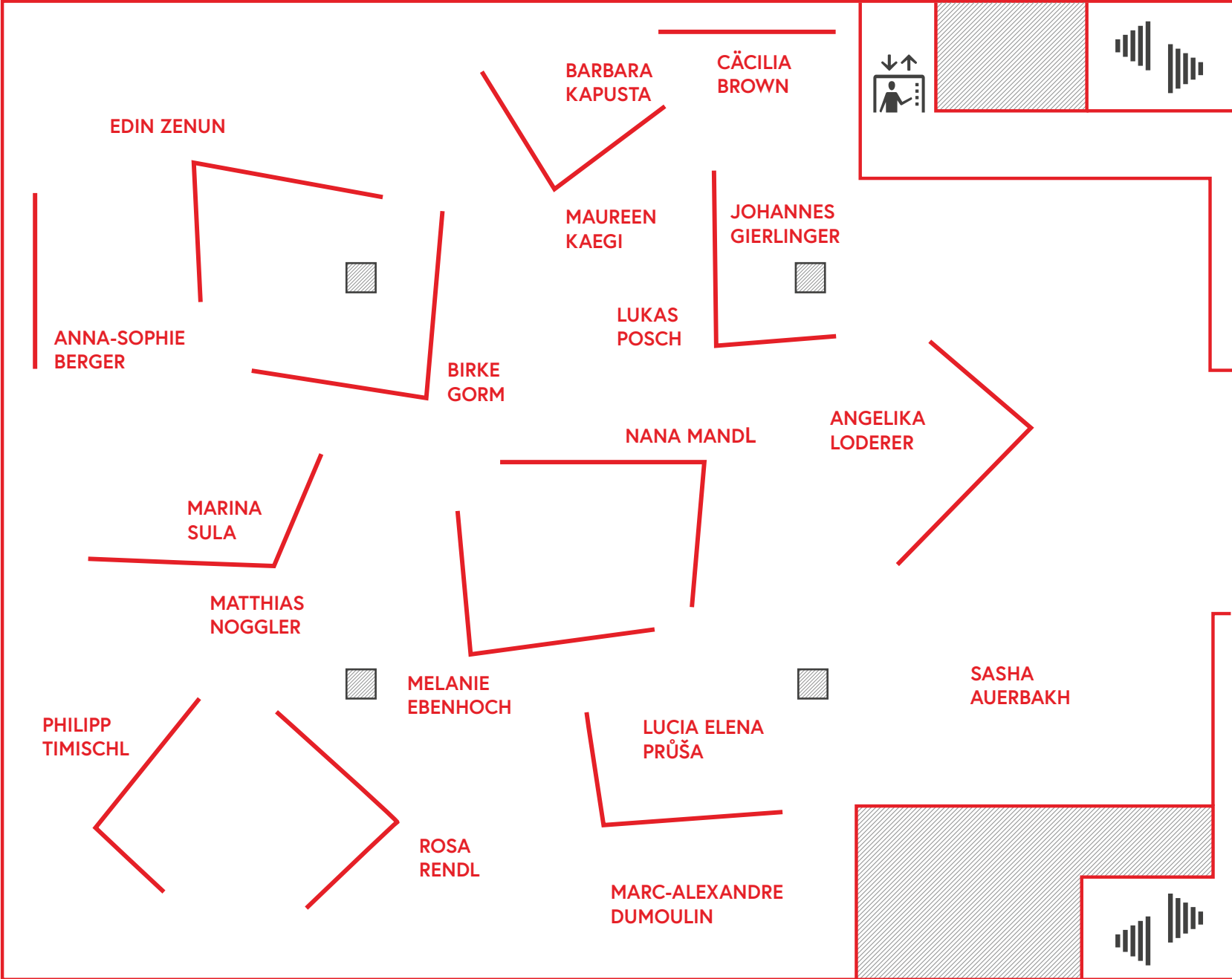
ON THE EXHIBITION

In Vienna there is a diverse and vibrant practice of art production and presentation by a new generation. That is reflected by *On the New. Young Scenes in Vienna*: Artistic and curatorial formats combine to create a dynamic entity that will alter over the course of the exhibition. On the one hand, constellations of existing and newly created work provide an insight into the practice of eighteen artists. On the other, twelve project spaces were invited to conceive one presentation each—without any guidelines—adding various perspectives from the city to the show. These presentations will be displayed in three spaces within the exhibition at an interval of three weeks.

Our selection is obviously subjective and inevitably incomplete. Nevertheless, we have attempted to relate the young Viennese art scenes, their protagonists, concerns, and attitudes to their expressive forms in an effort to retrace "the new." In the process, tendencies have become clear: For example, craft skills are once again playing a larger role than e.g., Post-Conceptual strategies. Virtuality and digital images are naturally part of the artists' practice—as a means to an end or as the subject of their work. Questions of identity and representation are just as present as the examination of the body between social interaction and self-discipline. Moreover, a new nostalgia, a retreat to the private, the internal, to spiritual and fantastical concepts of the world can be understood as a response to the loss of utopias and future prospects.

The following pages provide introductions to the individual artistic approaches, as well as an overview of the exhibitions within the exhibition.

PLAN



SASHA AUERBAKH

Geboren 1985 in Moskau, Russland

Sasha Auerbakhs künstlerische Praxis lässt sich als ein vielschichtiges Spiel mit Zeichen und Bezeichnetem, mit Bedeutungsproduktion im Allgemeinen und dem Repräsentationssystem Kunst im Speziellen verstehen. Auerbakh leitet ihre Skulpturen von alltäglichen visuellen Codes ab, die sie erzählerisch auflädt.

So erfüllt die Arbeit *Kebab* als konisch zulaufendes rundes Objekt an einer vertikalen Metallstange zwar in ihrer Kontur die Erwartung, die wir mit dem Begriff „Kebab“ verbinden, führt diese aber in Materialität, Farbigkeit und Positionierung ad absurdum. Die Skulptur *Fold* hingegen ist das, was sie bezeichnet: eine Falte, wenngleich massiv und multipel. In einem wochenlangen ebenso monotonen wie kräfteaubenden Prozess hat die Künstlerin durch Zuschneiden, Lochen, Hämmern, Biegen und Lackieren ein acht Meter langes Metallband in ein raumgreifendes Ornament transformiert, das an eine delikate Spitzenkrause erinnert. Für Auerbakh steht aber nicht die ästhetische Erscheinung im Vordergrund. Vielmehr geht es ihr um das materielle Resultat des obsessiven Tätigseins als Ausdruck eines mentalen Ausnahmezustandes: Alle diese Arbeiten kreisen um unerwiderte Liebe. Wie der Philosoph Gilles Deleuze beschrieben hat, findet das Verhältnis von Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Geist und Körper, Seele und Materie in der Falte eine Form. Dieses Motiv nehmen auch die Wandarbeiten *Folded Door* und *Welder* aus gefalteten Leinwänden auf. Und die Installation *Untitled (Hats)* bringt als Ansammlung flacher und dreidimensionaler farbiger Kreisformen, die auf vertikalen Stangen unterschiedlicher Höhe befestigt sind, wiederum die automatisierte Beziehung von Begriff und Vorstellung ins Wanken.

SASHA AUERBAKH

Born in Moscow, Russia, in 1985

Sasha Auerbakh's artistic practice can be understood as a multifaceted game with signs and signifiers, with production of meaning in general and the representational system that is art in particular. Auerbakh derives her sculptures from everyday visual codes that she charges with narrative.

As a roughly conical, round object on a vertical metal pole, the shape of the work *Kebab* meets our expectation of what we associate with the word "kebab," yet its materiality, color, and position take this notion to the point of absurdity. In contrast, the sculpture *Fold* is exactly what it designates: a fold, albeit massive and multiple. In a weeklong process that was as monotonous as it was exhausting, the artist cut, drilled, hammered, bent, and painted an eight-meter-long sheet of metal to transform it into a space-consuming ornament that is reminiscent of a delicate lace ruff. However, for Auerbakh its aesthetic appearance is not of chief importance. Instead, she is interested in the material result of her obsessive work as the expression of an exceptional mental state: all these pieces revolve around unrequited love. As the philosopher Gilles Deleuze described, the relationship between the internal and external, mind and body, soul and matter finds a form in the fold. This motif is taken up in the wall pieces *Folded Door* and *Welder*, made of folded canvases. And as an accumulation of flat and three-dimensional colored circular shapes attached to vertical poles of different heights, the installation *Untitled (Hats)* once again subverts the automatic relationship between word and mental image.

ANNA-SOPHIE BERGER

Geboren 1989 in Wien, Österreich

Zwei Lederpantoletten stehen auf dem Boden, einer davon ist voller Matsch. Es ist ein Slapstick in skulpturaler Form, den Berger hier inszeniert: ein Fehltritt, lapidar und zugleich poetisch umgesetzt. Zwei weiße Mäntel aus verschiedenen Stoffen, deren Ärmel verknotet sind, lassen sich als Verschränkung von Zweisamkeit und körperlicher Abwesenheit lesen. *Box* verbindet Fundstücke einer Reise von Los Angeles nach San Francisco: ein Transportkarton für Toilettenpapier mit dem Aufdruck „Vienna“ und eine Kiste einer gewerkschaftlich organisierten Bioerdbeerfarm. Eine Fotografie zeigt den Eingangsbereich eines Restaurants im dritten Wiener Gemeindebezirk, der ehemaligen Nachbarschaft der Künstlerin. Die Atlas-Statue im Bild ist bei einem Sturm zu Bruch gegangen, wurde nicht repariert, aber mit offenen Bruchstellen wieder aufgestellt. Das Werk *The Nest is Served* steht als offener Käfig frei im Raum. Der Abstand zwischen den Gitterstäben erlaubt es, ins Innere zu gelangen, wo der Stoffboden zum Verweilen einlädt. Nicht zuletzt die Sterne, die uns unweigerlich an die Fahnen der EU oder der USA erinnern, eröffnen weite Assoziationsräume hin zu Grenzen und Zäunen, Schutz und Zuflucht, Freiheit und Wertvorstellungen.

Diese Werkauswahl spiegelt wesentliche Strategien in Anna-Sophie Bergers Schaffen wider. Kommentare zum Zustand der Welt verbinden sich mit der Suche nach ethischen Standpunkten. Zwischenmenschliches und Persönliches wird zum Ausgangspunkt für Fragen der Identität zwischen Verwurzelung und Kosmopolitismus.

ANNA-SOPHIE BERGER

Born in Vienna, Austria, in 1989

Two leather mules are standing on the floor, one of them is full of mud. It is slapstick in sculptural form that Berger is portraying here: a misstep, realized succinctly and yet poetically. Two white coats in different fabrics whose sleeves are knotted together can be interpreted as the entanglement of togetherness and physical absence. *Box* brings together found objects from a journey from Los Angeles to San Francisco: a cardboard box for toilet paper marked "Vienna" and a crate from a unionized organic strawberry farm. A photograph shows the entrance to a restaurant in Vienna's third municipal district, the artist's former neighborhood. The Atlas statue in the picture was broken in a storm and not repaired but simply returned to its former position with open breaks. The piece *The Nest is Served* stands freely in the space as an open cage. As a result of the distance between the bars, it is possible to get inside where the fabric floor is an invitation to linger. Wide associative spaces related to borders and fences, protection and refuge, freedom and values are opened up not least by the stars, which inevitably remind us of the flags of the EU or the USA.

This selection of work reflects fundamental strategies in Anna-Sophie Berger's art. Comments on the state of the world combine with a search for ethical standpoints. The interpersonal and the personal become the starting point for questions of identity between rootedness and cosmopolitanism.

CÄCILIA BROWN

Geboren 1983 in Sens, Frankreich

In ihren Skulpturen und Installationen geht Cäcilia Brown Formen und Materialien des gebauten und gestalteten Raumes nach, in denen sich gesellschaftliche Verhältnisse, soziale Hierarchien und Regeln manifestieren. Indem sie sich architektonische Elemente zitathaft aneignet, sie poetisch überformt und neu kontextualisiert, nimmt sie die Relationen zwischen Räumen und Körpern in den Blick.

So hat Brown für die Werkserie *nun entschuldigen sie mir, ich bin hier* Versatzstücke von Pappkartons, aus denen Behausungen für die Nacht werden, in Beton abgegossen und mit einer brückenähnlichen Stahlkonstruktion kombiniert. Widersprüchliche Konnotationen des Flüchtigen und des Beständigen, des Informellen und des Offiziellen halten die Skulptur in einer Schwebelage, wie auch der Titel unklar lässt, ob hier das Objekt oder das nicht anwesende Subjekt zu uns spricht, um seine Präsenz zu behaupten. Aus Browns Interesse an der architektonischen Form der Brücke, die räumliche Verbindungen schafft, resultierte das Projekt *Intercity „Willkommen im Parlament“*. Auf einer Reise mit der Transsibirischen Eisenbahn dokumentierte Brown Brücken, die auf der Strecke lagen, gleichzeitig war sie von der Form der Schienen fasziniert. Die Installation vereint die Fotografien der Künstlerin in einer Diaprojektion mit in Beton gegossenen Schienenstücken, die auf dem Gestell des Projektors zu liegen kommen. *Wandfragment „Problemwalze II“* schließlich ist in seiner kruden Materialität zugleich der Überrest einer temporären ortsspezifischen Skulptur, die in Moskau zu sehen war, wie auch das Display für Ansichten früherer Präsentationen der Reisebilder Browns. Die Künstlerin treibt ein irritierendes Spiel mit Materialien, Formen und Funktionen der Dinge, die einander konterkarieren und uns dabei sehr viel über das erzählen, was ist.

CÄCILIA BROWN

Born in Sens, France, in 1983

In her sculptures and installations Cäcilia Brown investigates the forms and materials of built and designed space in which social conditions, hierarchies, and rules become manifest. By appropriating architectural elements like quotations, poetically reshaping and recontextualizing them, she examines the relationships between spaces and human bodies. Thus for the work series *nun entschuldigen sie mir, ich bin hier* [now excuse me, I am here], Brown cast cardboard boxes—used as makeshift dwellings for the night—in concrete and combined them with a bridge-like steel construction. Contradictory connotations of the fleeting and the enduring, the informal and the official hold the sculpture in suspense, much as the title leaves unclear whether the object or the absent subject is speaking to us to assert its presence. It was out of Brown's interest in the architectural form of the bridge, which creates spatial connections, that the project *Intercity "Willkommen im Parlament"* [Intercity "Welcome to the Parliament"] arose. On a journey on the Trans-Siberian Railway, Brown documented bridges along the route; at the same time, she was fascinated by the shape of the tracks. The installation combines a slideshow of the artist's photographs with pieces of track cast in concrete that come to lie on the projector's stand. Finally, in its crude materiality *Wandfragment "Problemwalze II"* [Wall Fragment "Problem Roller II"] is simultaneously the remnant of a temporary site-specific sculpture that was shown in Moscow and the display for installation views of earlier presentations of Brown's travel photographs. The artist plays a disconcerting game with the materials, forms, and functions of things that contradict each other and thereby tell us a great deal about what actually is.

MARC-ALEXANDRE DUMOULIN

Geboren 1984 in Montreal, Kanada

Mit dem Titel *Funambule* bezieht sich Marc-Alexandre Dumoulin auf ein Gedicht des französischen Schriftstellers Jean Genet, das dieser 1957 seinem Lebensgefährten Abdallah Bentaga, einem Seiltänzer (fr. *funambule*), widmete. In der Metapher der Akrobatik, deren Schönheit auf der Spannung zwischen anmutigem Tanz in Balance mit sich selbst und potenziell tödlichem Scheitern beruht, sieht Dumoulin eine Parallele zur eigenen künstlerischen Praxis. Auch seine Bilder leben von Gegensätzlichkeiten wie Amateur- und Meisterhaftigkeit, Kitsch und Seriosität, Lust und Morbidität, die der Künstler wie der Artist mit den Händen auszubalancieren versucht.

Stilistisch erinnern die vier Ölbilder an Barock und Rokoko, während die Komposition eher an spielerische Strategien der Bildfindung der Surrealisten angelehnt ist. Auch sonst ist das Netz aus Referenzen innerhalb des Feldes der Malerei divers und widersprüchlich. Das Medium der Malerei wählt Dumoulin, weil es sowohl auf empathischer als auch auf empirischer Ebene kommunizieren kann. Man folgt Figuren und Objekten auf einem Pfad durch das Bild und kann Ringen, Scheitern und Gelingen des Künstlers nachvollziehen. Gleichzeitig aber lassen sich durch die Choreografie des Blicks auch unbewusste Ebenen des Bildes und seines Autors freilegen. Dumoulin benutzt Motiv und Form, um Dramaturgie zu erzeugen und um eine Blickführung vorzugeben. Jedes Element hat dabei auch seinen eigenen symbolischen Wert. Dumoulin ist aber weniger auf der Suche nach erzählerischen Momenten, vielmehr geht es ihm darum, die Gedanken und die Augen ohne Einschränkungen in einem Spiel formaler Assoziationen in Bewegung zu halten.

MARC-ALEXANDRE DUMOULIN

Born in Montreal, Canada, in 1984

Marc-Alexandre Dumoulin's choice of the title *Funambule* refers to a poem from 1957 by the French author Jean Genet, which he dedicated to his longtime companion Abdallah Bentaga, a tightrope walker (Fr. *funambule*). In the metaphor of acrobatics—whose beauty lies in the tension between graceful dance in balance with oneself and potentially lethal failure—Dumoulin sees a parallel with his own artistic practice. His pictures, too, subsist on dichotomies like amateurishness and mastery, kitsch and seriousness, lust and morbidity, which the artist attempts to counterbalance much like the artiste with his/her hands. Stylistically, the four oil paintings are reminiscent of Baroque and Rococo, whereas the composition is based more on the Surrealists' playful strategies of image creation. The network of references from within the world of painting is diverse and contradictory in other ways, too. Dumoulin chooses the medium of painting because it can communicate on both an empathetic and an empirical level. The viewer follows figures and objects on a path through the painting and can reconstruct the artist's struggle, failure, and success. At the same time, however, the choreography of the gaze reveals the subconscious levels of the painting and its author. Dumoulin uses subject and form to produce dramaturgy and direct the viewer's gaze. Furthermore, every element has its own symbolic value. Yet Dumoulin is less searching for narrative moments than he is interested in keeping the viewer's thoughts and eyes moving without restrictions in a game of formal associations.

MELANIE EBENHOCH

Geboren 1985 in Feldkirch, Österreich

Melanie Ebenhochs Werk findet sich an der Schnittstelle von Malerei, Skulptur und Installation. Mit zahlreichen Referenzen des Weiblichen arbeitet sich die Künstlerin nicht nur an Klassikern der Kunstgeschichte, sondern auch an männlicher Dominanz, Voyeurismus und den Mechanismen der Repräsentation ab.

In ihrer Serie *Toot Suite* sind Frauen dargestellt, die in rasterartige Strukturen eingezwängt sind, wie sie in der digitalen Nummerndarstellung verwendet werden. Die Zahlen 23 und 57 sind erkennbar, ein Hinweis auf die Weltuntergangsuhr und die bevorstehende Apokalypse. In die Zwischenräume sind klaustrophobisch-intime Szenen eingefügt: Eine Klaviatur unter der Skizze eines Musikstücks von Iannis Xenakis lädt zum Spielen ein. Die Tasten scheinen jedoch nicht zu passen. Die Frau darüber wirkt abwesend und desinteressiert. Eine andere blickt uns aus der Badewanne durchdringend an. Die Betrachtung wird zum Voyeurismus—die Frauen zu Objekten, die sich ihrer Exponiertheit mehr oder weniger bewusst sind. Zwei weitere malerische Werke schwanken zwischen Hutform und Nippelpaar, zwischen Repräsentation und Begehren. *The bat in the hat* bezieht sich auf Velázquez' *Las Meninas* und spinnt dessen, wie der Philosoph Michel Foucault es nennt, „Repräsentation der klassischen Repräsentation“ weiter. Durch den dreidimensionalen Bildträger und die illusionistische Darstellung der Fledermaus wird die Malerei als Medium der Repräsentation karikiert. *Eileen Gray's nightmare* zeigt einen Ausschnitt einer Wandmalerei, die Le Corbusier gegen den Willen der Architektin im Haus E.1027 realisierte—eine Geste männlicher Dominanz. Die Skulptur aus Kunstharz schließlich zeigt eine Variation des Außenraumkamins des Pink Palace—Wohnsitz Jayne Mansfields, Hollywoodikone und Sexsymbol der 1950er-Jahre. Der Kamin ist eine Allegorie einer exponierten Persönlichkeit und ein konstruiertes Bild des Selbst.

MELANIE EBENHOCH

Born in Feldkirch, Austria, in 1985

Melanie Ebenhoch's work can be found at the intersection of painting, sculpture, and installation. With numerous references to the female, the artist toils not only on the classics of art history, but also on male dominance, voyeurism, and the mechanisms of representation. Her series *Toot Suite* depicts women who are wedged into grid-like structures similar to those used in the digital depiction of numbers. It is possible to recognize the numbers 23 and 57, an allusion to the doomsday clock and the imminent apocalypse. Claustrophobically intimate scenes have been inserted into the spaces in between: a keyboard under the sketch of a piece of music by Iannis Xenakis is an invitation to play, yet the keys do not appear to fit. The woman above seems distant and disinterested. Another woman gives us a piercing look from the bathtub. Viewing this work becomes voyeurism, the women objects who are more or less aware of their exposure. Two other painted works fluctuate between the shape of a hat and a pair of nipples, between representation and desire. *The bat in the hat* refers to Velázquez's *Las Meninas* and expands on its "representation of classical representation," as the philosopher Michel Foucault calls it. As a result of the three-dimensional picture medium and the illusionistic depiction of the bat, this piece caricatures painting as a medium of representation. *Eileen Gray's nightmare* shows a section of a mural that Le Corbusier realized against the architect's wishes in the house E.1027—a gesture of male dominance. Finally, the synthetic resin sculpture shows a variation of the outdoor fireplace of the Pink Palace—the residence of Jayne Mansfield, Hollywood icon and 1950s sex symbol. The fireplace is an allegory of an exposed person and a constructed image of the self.

JOHANNES GIERLINGER

Geboren 1985 in Salzburg, Österreich

Entgegen der Idee eines scheinbar objektiven dokumentarischen Bildes setzt Johannes Gierlinger in seinen Filmen und Installationen eine Subjektivität ein, mit der er analoges Filmmaterial verwebt und so das Politische poetisch erfahrbar macht. Seine essayistischen Werke verbinden Interpretationen und Widersprüchlichkeiten zu Collagen des Nichtgreifbaren, zu Projektionen zwischen Traum, Utopie und möglicher Zukunft. Ausgangspunkt der Installation *Remapping the Origins. A History of Ideas* ist die ostpolnische Stadt Białystok. Die Arbeiterstadt hatte bis zum Zweiten Weltkrieg eine mehrheitlich jüdische Bevölkerung, war multikulturell geprägt und um die Jahrhundertwende ein Zentrum der anarchistischen Bewegung. In der Videoinstallation erzählt eine Frau von ihren Erinnerungen und von Niomke Friedman, einem Protagonisten der Bewegung. Ein zeitgenössischer Anarchist schildert die vergangene Blütezeit eines besetzten Hauses um die Jahrtausendwende und die aktuelle politische Lage. Jugendliche verweisen auf die Wichtigkeit von Geschichte und reflektieren über mögliche Formen des Widerstands. Bilder einer Gedenkveranstaltung für die Opfer der Stalin-Diktatur verschmelzen mit einer Stimme aus dem Off. Und auf dem jüdischen Friedhof der Stadt wird ein Mann gezeigt, der dort nach Spuren seiner und seiner Eltern Geschichte sucht. *Remapping the Origins. A History of Ideas* kreist um die Konstruktion von Geschichte, individuelles Erinnern, kollektives Gedächtnis und Widerstand sowie um deren Darstellungsformen. Gierlinger nutzt die Stadt als Metapher für Europa und versucht, die Widersprüchlichkeiten zwischen Nationalismus und Multikulturalität offenzulegen, um über die Reflexion von Geschichtsnarrativen Perspektiven auf eine Zukunft greifbar zu machen.

JOHANNES GIERLINGER

Born in Salzburg, Austria, in 1985

Contrary to the idea of a seemingly objective documentary picture, Johannes Gierlinger employs a subjectivity in his films and installations with which he interweaves analog film material, thereby making a poetic experience of the political possible. His essayistic pieces combine interpretations and contradictions to create collages of the intangible, projections between dream, utopia, and possible future. The starting point of the installation *Remapping the Origins. A History of Ideas* is the east Polish city of Białystok. This working-class town had a majority-Jewish population until the Second World War, was multicultural, and was a center of the anarchist movement around the turn of the century. In the video installation a woman gives an account of her memories and of Niomke Friedman, a protagonist of the movement. A contemporary anarchist describes the former heyday of a building occupied around the turn of the millennium, as well as the current political climate. Young people point to the importance of history and reflect on possible forms of resistance. Images of a remembrance ceremony for the victims of Stalin's dictatorship merge with a voiceover. And a man is shown at the city's Jewish cemetery searching for traces of his own and his parents' history. *Remapping the Origins. A History of Ideas* revolves around the construction of history, individual and collective memory, and resistance, as well as their forms of representation. Gierlinger uses the city as a metaphor for Europe and attempts to expose the inconsistencies between nationalism and multiculturalism, reflecting on historical narratives in order to make prospects of the future tangible.

BIRKE GORM

Geboren 1986 in Hamburg, Deutschland

Die Arbeiten von Birke Gorm sind von einer anziehend rohen Materialität. Drei riesige Vasen aus der Werkserie *move (from the marrow to the bone, from the bone to the muscle, from the muscle to the skin, from the skin to the hair, and from the hair) away from here* sind aus mit Kabelbindern verbundenen Kartonsegmenten zusammengesetzt und rundum mit einem Gemisch aus Sand, Erde und Leim bestrichen. Aus Draht gearbeitete ebenso überdimensionale Ameisen bevölkern die pastosen Oberflächen wie in einer surrealen Szenerie. Während die Form der Objekte auf antike Keramiken, ihre Oberflächen auf den Prozess des Töpfern verweisen, bleibt ihre Dysfunktionalität stets präsent. Der Titel impliziert eine Bewegung aus dem Innersten eines Körpers heraus. Dabei denken wir unweigerlich an die Ameisen, die in ihrer hoch organisierten Emsigkeit scheinbar jede Materie zu durchdringen vermögen.

Gegenwärtige Organisationsformen von Arbeit, in denen freiwillige Selbstregulierung und Selbstoptimierung des Individuums zentral sind, thematisiert die Werkserie *How to do Anything*. „How to do anything“ ist der Slogan der Online-Community WikiHow, die Anleitungen zum richtigen Handeln in allen Lebenslagen versammelt. Illustrationen dazu, wie man sich professionell verhält, die eigene Arbeitsleistung optimiert, sich Präsentationsskills aneignet oder anderen den Job beibringt, dienen Birke Gorm als Vorlagen für gewebte Wandbilder. Dabei überträgt sie die jeweilige Komposition mit Jutefäden unterschiedlicher Stärke auf aufgetrennte Jutesäcke und überarbeitet diese in einem mehrstufigen Prozess. Der Jutesack als archaisches Behältnis für Waren und Symbol für deren weltweiten Handel und Subjektivierungsformen in den Ökonomien der Gegenwart treffen hier ebenso aufeinander wie Ästhetiken des Digitalen und des Haptisch-Kunsthandwerklichen.

BIRKE GORM

Born in Hamburg, Germany, in 1986

Birke Gorm's work has an appealingly raw materiality. Three giant vases from the series *move (from the marrow to the bone, from the bone to the muscle, from the muscle to the skin, from the skin to the hair, and from the hair) away from here* are assembled from segments of cardboard connected with zip ties and covered all over with a mixture of sand, soil, and glue. Similarly oversized ants made from wire populate these pastose surfaces as if in a surreal scenery. While the form of the objects refers to antique ceramics and their surfaces to the process of pottery, their dysfunctionality remains ever present. The title implies a movement outward from the innermost part of a body. Here we inevitably think of the ants, whose highly organized industriousness seems to make them capable of penetrating any material.

Current organizational forms of labor, to which voluntary self-regulation and self-optimization of the individual are paramount, are the subject of the series *How to do Anything*. "How to do anything" is the slogan of the online community WikiHow, which compiles instructions on the correct conduct in any situation. Illustrations of how to behave professionally, optimize one's performance at work, acquire presentation skills, or teach others the job, serve Birke Gorm as the template for woven works. In them she transfers the respective composition to unstitched gunnysacks using jute threads of different strengths and reworks them in a multistep process. Here, the gunnysack as an archaic container of wares and a symbol of their global trade is brought face to face with forms of subjectivization in modern-day economies, just as aesthetics of the digital are juxtaposed with those of the haptic and artisanal.

MAUREEN KAEGI

Geboren 1984 in New Plymouth, Neuseeland

Von Weitem betrachtet erscheinen die Arbeiten von Maureen Kaegi wie riesige hochformatige Flatscreens, die im fortwährenden Flimmern einer Bildstörung hängen geblieben sind. Dieser „Noise“, dieses visuelle Rauschen, hat aber keinen elektronischen Ursprung, sondern ist vielmehr das Resultat eines minutiösen zeichnerischen Prozesses steter Wiederholung einer Linie, einer Geste oder eines Musters. Als Bildgrund setzt Kaegi Papier und Leinwand ein, die sie mit Fineliner, Kugelschreiber, Acryl, Pigment oder Grafit bearbeitet. So führt sie etwa mithilfe eines Lineals feine horizontale Linien in Rot, Grün und Blau in stets gleicher Reihenfolge von links nach rechts über die gesamte Bildfläche. Zusehens verrutschen die Linien ein wenig, und die Fineliner verlieren an Intensität. Durch das immer wieder neue Ansetzen des Stifts entsteht zudem ein leichter Versatz. Mit der Verschiebung und dem Verlauf der Farben stellen sich im betrachtenden Auge optische Phänomene wie ein Flirren oder der bekannte Moiré-Effekt ein. Dieser lässt in der Überlagerung zweier Muster ein neues entstehen.

Maureen Kaegi interessiert diese visuelle Verschränkung und Verunsicherung zwischen dem Digitalen und dem Analogen, zwischen Apparat und Auge, zwischen Leinwand und Auge. Allen liegt das System des RGB-Farbraums zugrunde: Auf der Netzhaut des Menschen finden sich rot-, grün- und blauempfindliche Zapfen, die das Farbsehen ermöglichen. Monitore produzieren additive Farbräume, indem sie rote, grüne und blaue Pixel überlagern. Während sich die Mechanismen der Wahrnehmung ähneln, ist doch Kaegis Motivation grundlegend entgegengesetzt. Sie reagiert auf das unstillbare Rauschen digitaler Bilder mit Entschleunigung und kontemplativer Vertiefung.

MAUREEN KAEGI

Born in New Plymouth, New Zealand, in 1984

Seen from afar, Maureen Kaegi's work looks like giant, vertical flat screens caught in the perpetual flickering of image interference. However, this visual "noise" has no electronic origin, but rather is the result of a meticulous graphic process of constantly repeating a line, a gesture, or a pattern. As the pictorial ground Kaegi employs paper and canvas, on which she works with fineliners, ballpoint pens, acrylic, pigment, or graphite, for instance drawing fine horizontal lines in red, green, and blue, always in the same order from left to right, over the entire image surface, with the aid of a ruler. The lines noticeably slip a little, and the fineliners lose their intensity. Furthermore, the repeated reapplication of the pen produces a slight misalignment. Due to the displacement and the sequence of the colors, optical phenomena appear in the eye of the viewer, such as a flicker or the famous moiré pattern. The latter gives rise to a new pattern when two others are superimposed.

Maureen Kaegi is interested in this visual interweaving and destabilization between the digital and the analog, between device and eye, between canvas and eye. Underlying them all is the system of the RGB color space: On the human retina there are red, green, and blue-sensitive cones that make it possible for us to see color. Monitors produce additive color spaces by superimposing red, green, and blue pixels. While the perceptive mechanisms are similar, Kaegi's motivation is fundamentally different: she is reacting to the insatiable noise of digital images with deceleration and contemplative immersion.

BARBARA KAPUSTA

Geboren 1983 in Lilienfeld, Österreich

Barbara Kapusta entwirft Szenarien, die verinnerlichte Gegensätze wie Subjekt und Objekt, materiell und immateriell, Körper und Geist, Sprechen und Handeln infrage stellen und zum Kollabieren bringen. Die Hauptfiguren ihrer Arbeiten – eine menschliche Hand, die Ziffer 8 und eine Klammer – sind zugleich linguistische Zeichen, Körper und animierte Kreaturen. Als Porzellanobjekte *Hand and 8 (reclining)* und *((reclining)* begegnen sie uns im dreidimensionalen Raum, wo die Hand die Acht sanft umschließt und Intimität vermittelt. Als digitale Animationen treten sie gemeinsam mit dem wiederkehrenden Charakter *O (upright)* in der Videoarbeit *Empathic Creatures* auf. In einem kargen, ortlosen Cyberspace umspielen einander die Zeichen und die Hand. Dabei erwecken sie den Eindruck hochgradiger Taktilität, einer fast körperlich spürbaren Reibung, die ein Auflösen ihrer Grenzen in Gang setzt. Diese technoid-anthropomorphisierten Kreaturen begründen nach dem Zusammenbruch einer Gesellschaft und jenseits der bekannten institutionellen Strukturen, Hierarchien und Kommunikationsformen die sogenannte „Society of Empathy“. In ihrer postapokalyptischen Erzählung entwirft Kapusta eine technoutopische Vorstellung zum Verhältnis von Körper, Materie und Sprache. *As Many Holes and Folds as Can Be*, die jüngste Textarbeit der Künstlerin, greift diese veränderte Perspektive auf den Körper und seine Grenzen auf: Sie versteht ihn als Falte, in der Innen und Außen eins werden und Eindeutigkeit und Unterscheidbarkeit nicht mehr aufrechtzuerhalten sind. In einer Sprache des Begehrens, der Lust und des Schmerzes scheint alles in Empfindungen aufzugehen. Die gemeinsam mit dem Grafikdesigner Sabo Day entwickelte Typografie wie auch der Einsatz von Leerstellen verstärken die Brüchigkeit zwischen Kognitivem und Emotionalem.

BARBARA KAPUSTA

Born in Lilienfeld, Austria, in 1983

Barbara Kapusta designs scenarios that question and undermine internalized opposites like subject and object, material and immaterial, body and mind, speaking and acting. The central characters in her work—a human hand, the number eight, and a bracket—are simultaneously linguistic symbols, bodies, and animated creatures. As porcelain objects *Hand and 8 (reclining)* and *((reclining)*, they encounter us in three-dimensional space where the hand softly envelops the eight and suggests intimacy. They also make an appearance as digital animations together with the recurring protagonist *O (upright)* in the video work *Empathic Creatures*. The characters and the hand play around each other in a barren, placeless cyberspace, conveying the impression of intense tactility, an almost physically palpable friction that sets in motion the dissolution of their boundaries. After the collapse of a society and beyond the known institutional structures, hierarchies, and forms of communication, these technologically anthropomorphized creatures establish the so-called "Society of Empathy." In her postapocalyptic narrative Kapusta conceives a techno-utopian notion of the relationship between body, matter, and language. *As Many Holes and Folds as Can Be*, the latest text-based work by the artist, takes up this altered perspective of the body and its limits: She understands it as a fold in which the inside and outside become one and uniqueness and distinguishability can no longer be maintained. In a language of desire, lust, and pain, everything seems to be absorbed into sensations. The typography—jointly developed with the graphic designer Sabo Day—and the use of spaces reinforce the fragility between the cognitive and the emotional.

ANGELIKA LODERER

Geboren 1984 in Feldbach, Österreich

Angelika Loderer findet die Form ihrer skulpturalen Arbeiten oft in der Natur, in ihrer unmittelbaren Umgebung oder leitet sie von den verwendeten Materialien selbst ab. Eigenschaften und Verarbeitungsmodi ihrer Werkstoffe fließen als grundlegende Parameter in den Gestaltungsprozess ein—Loderer selbst bezeichnet ihre künstlerische Praxis vor diesem Hintergrund als medienreflexiv. Sie spielt mit der Spannung zwischen Zufall und Intention, negativem und positivem Raum ebenso wie mit Dualitäten wie Beständigkeit und Fragilität, Dauerhaftigkeit und Vergänglichkeit. Für ihre Werkserie der *Schüttlöcher* gießt sie verlassene Maulwurfsgänge aus und überträgt dieses Gipsmodell in einen Aluminiumguss. Sie macht damit den unter der Erde liegenden Hohlraum sichtbar und überträgt ihn in biomorphe Skulpturen. Quasi auf den Kopf gestellt, reckt er sich mit Verzweigungen oder als geschlossene Schleife in die Höhe.

Seit einigen Jahren experimentiert Loderer zudem mit Hilfsmitteln aus der Metallgussproduktion, wie etwa Gussand, aus dem die Künstlerin durch Pressen und Stampfen eigenständige Arbeiten schafft. Sand ist in seiner Form fluid, doch ist es Gussand, der flüssigem Metall Form verleiht. In den Arbeiten *V*, *WA* und *LZZZV* greift Loderer einfache geometrische Formen auf, die in ihrer Kombination menschenähnliche Züge aufweisen. Sie erinnern an Fritz Wotruba's Abstraktionen des menschlichen Körpers im Liegen, Stehen und Sitzen. In Referenz auf die männlich dominierte Bildhauerei der Moderne und in gleichzeitiger Opposition zu dieser schafft Loderer verletzte Objekte, die die Vorherrschaft der autonomen Skulptur längst hinter sich gelassen haben.

ANGELIKA LODERER

Born in Feldbach, Austria, in 1984

Angelika Loderer often finds the form of her sculptural works in nature and her immediate surroundings or derives it from the materials she uses. As fundamental parameters, the properties and means of processing her materials have an influence on her creative process—Loderer herself describes her artistic practice as media-reflexive. She plays with the tension between coincidence and intention, negative and positive space, as well as dualities such as persistence and fragility, permanence and transience.

For her work series *Schüttlöcher* [Pour Holes] she casts abandoned mole holes and translates the plaster cast into an aluminum cast. As a result, she makes the hollow space below the ground visible and transforms it into biomorphic sculptures. Effectively turned upside down, it stretches upward with branches or as a closed loop.

For several years Loderer has also been experimenting with foundry equipment such as molding sand, from which the artist creates works by pressing and stamping it into the form. In its shape sand is fluid, yet it is molding sand that gives form to liquid metal. In the works *V*, *WA*, and *LZZZV* Loderer takes up simple geometric shapes, which when combined exhibit anthropomorphic features. They are reminiscent of Fritz Wotruba's abstractions of the human body when lying, standing, and sitting. In reference and simultaneously in opposition to the male-dominated world of Modernist sculpture, Loderer creates vulnerable objects that have long left the hegemony of autonomous sculpture behind them.

NANA MANDL

Geboren 1991 in Graz, Österreich

Nana Mandl arbeitet entlang der Bruchlinien der visuellen Wahrnehmung in unserer Gegenwart zwischen dem Analogen und dem Digitalen, dem Materiellen und dem Virtuellen. Ihre oft wandfüllenden Materialcollagen reproduzieren und rekombinieren Gefundenes mit Elementen der Malerei und des Kunsthandwerks zu komplexen Arrangements. Dafür zapft die Künstlerin visuelle Ressourcen aus der Alltags- und Populärkultur, den sozialen Netzwerken und der Werbung an. Im Wechselspiel von digitalen und analogen Medien werden diese von ihr kopiert, hin- und rückübertragen und manipuliert. Google-Earth-Fotografien treffen auf bis zur Unkenntlichkeit vergrößerte Strukturen, Animationen und Zitate, Cut-outs, Glanz- und Abziehbildchen, QR-Codes, Scribbles und Stickereien sowie Vasen und andere Gefäße. Während „content“ (Medieninhalt) und „ad“ (Werbung) im kommerzialisierten virtuellen Raum längst kaum unterscheidbar ineinander verschmolzen zu sein scheinen, schafft Mandl so einen Referenz- und Reflektionsrahmen für die ökonomischen Verstrickungen dieser Bilder.

Die Künstlerin bezeichnet sich selbst als Teil der „Generation Remix“, die mit der massiven Beschleunigung der Bildproduktion und -zirkulation durch Smartphones und andere digitale Technologien groß geworden ist. Unlimitierter Zugang und Zugriff auf den uns umgebenden steten Bilderstrom und den gigantischen Bildspeicher des Internets gehören dabei ebenso zu ihrem Selbstverständnis wie die Möglichkeit, alles mit diesen Bildern zu tun. Gerade vor diesem Hintergrund besteht Nana Mandl auf der Rückkoppelung in den realen Raum. Denn hier wird das erneuerte Potenzial der Malerei, über Bild und Welt und unsere kollektiven Gesten des Zeigens nachzudenken, greifbar.

NANA MANDL

Born in Graz, Austria, in 1991

Nana Mandl works along the fault lines of visual perception in our society—between the analog and the digital, the material and the virtual. Often covering entire walls, her material collages reproduce and recombine found objects with elements of painting and craft to create complex arrangements. The artist taps into visual resources from everyday and popular culture, social networks, and advertising. In an interplay of digital and analog media, they are copied, transferred back and forth, and manipulated by her. Google Earth photographs are juxtaposed with structures enlarged beyond recognition, animations and quotations, cutouts, small glossy stickers and transfers, QR codes, scribbles and embroideries, as well as vases and other vessels. While "content" and "ad" appear to have long since merged into an indiscernible entity in the commercialized virtual space, Mandl creates a reference and reflection framework for the economic entanglements of these images.

The artist describes herself as part of the "generation remix," which has grown up with the massive acceleration of image production and circulation via smartphones and other digital technologies. Unlimited access to the stream of images that constantly surrounds us and the gigantic visual memory of the Internet are just as much part of her self-concept as the possibility of doing anything with these images. In light of this in particular, Nana Mandl insists on a reconnection to real space—because it is here that the renewed potential of painting as a means to contemplate image and the world, as well as our collective gestures of showing, becomes tangible.

MATTHIAS NOGGLER

Geboren 1990 in Innsbruck, Österreich

Matthias Noggler bedient sich verschiedener Genres und Stile, um mit sowohl figurativen als auch abstrakten Kompositionen Phänomene unserer Zeit zu kommentieren. In seinen Papierarbeiten geht es um soziale, vor allem städtische Milieus der Gegenwart: Menschen treffen sich im Park zum geselligen Drohnenfliegen oder um gemeinsam zu trinken, zu rauchen und abzuhängen. Andere versammeln sich rund um ein Brettspiel. Thematisiert werden gruppenspezifische Prozesse—sowohl das Kollektiv, das sich nach außen hin abgrenzt, als auch das Individuum, das sich innerhalb der Gruppen positioniert. Teilweise setzt Noggler in seinen figurativen Szenarien eine extreme Untersicht ein. Die Betrachterin oder der Betrachter wird dadurch mitten ins Geschehen gezogen, bleibt aber durch die gewählte Perspektive an einem tief gelegenen Standpunkt, der nur eine unbeteiligte Beobachtung erlaubt. Das Spiel mit Größenverhältnissen bringt diese Arbeiten in eine formale Nähe zu weiteren Werken. Einerseits handelt es sich dabei um verzerrte, fast rauschhaft-halluzinogene Darstellungen von kleinen Menschengruppen. Andererseits um Bilder von Teekannen, in denen diese Abstraktion von Zusammensein noch ornamenthafter zum Ausdruck kommt. Mit einer sachlichen bis expressiv-surrealen Bildsprache behandelt Matthias Noggler das Verwobensein des Individuums in soziale Strukturen, die damit einhergehenden Mechanismen von Inklusion und Exklusion sowie Formen der Subjektivierung.

MATTHIAS NOGGLER

Born in Innsbruck, Austria, in 1990

Matthias Noggler draws on various genres and styles to comment on the phenomena of our age with both figurative and abstract compositions. His works on paper concern social, predominantly urban contemporary milieus: people meet in the park to fly drones together or to drink, smoke, and hang out together. Others gather around a board game. His focus is on the processes of group dynamics—both the collective, which dissociates itself from outsiders, and the individuals, who position themselves within the group. In his figurative scenarios Noggler partly uses an extreme view from below. The way he toys with proportions puts these pieces in formal proximity to other works. On the one hand, these are distorted, almost delirious-hallucinogenic portrayals of small groups of people. On the other, they are pictures of teapots in which this abstraction of togetherness is expressed even more ornamentally. With objective to expressive and surreal imagery, Matthias Noggler addresses the individual's entanglement in social structures, the associated mechanisms of inclusion and exclusion, as well as forms of subjectification.

LUKAS POSCH

Geboren 1988 in Hall in Tirol, Österreich

Lukas Posch beschäftigt die Frage, wie mit den Mitteln der Malerei auf die beschleunigte Produktion und die Hyperzirkulation von Bildern zu reagieren sei. Dabei interessieren ihn insbesondere die invasiven Erregungseffekte des Digitalen auf den Körper und die Psyche des Individuums. *Nerven* ist daher auch der Titel einer Werkserie von Malereien auf halbspiegelndem Glas vor schwarzem Hintergrund. Mit ihrer Proportion im Format 16:9, der schlichten Rahmung und der matt reflektierenden Oberfläche verweisen die Arbeiten auf ausgeschaltete Flachbildschirme. Als Sujet spielt Posch in Anlehnung an das menschliche Nervensystem karikierte Variationen von Korallen durch. Wie die hochsensible Koralle den wechselhaften Bedingungen ihrer Umwelt ausgeliefert ist, sind für Posch unsere Nerven angesichts der nahezu grenzenlosen medialen Durchdringung unseres Lebens passiv-absorbierend und damit potenziell gefährdet.

Dem Motiv einer zulassenden, gewissermaßen aktiven, weil bewussten Passivität geht der Künstler in einer Reihe neuer Gemälde mit „Cat Content“ nach. Angelehnt an ein Körperalphabet stellt die auf dem Rücken liegende Katze ein stilisiertes X dar, das Verletzlichkeit ausdrückt und gleichzeitig selbstsicher den Bildraum durchkreuzt.

In verschiedenen Zeiten, Genres und Medien ist das Schiff ein vielfach eingesetztes Sujet zwischen Hoch- und Populärkultur, Kunst, Kitsch und Alltag. In der vierteiligen Installation *Shipping* widmet sich Posch diesen Transfers—vom Ölgemälde bis zum Schokoladenkeks—und ergänzt ironisch-spielerisch die Bandbreite der bildlichen Übertragungen.

LUKAS POSCH

Born in Hall in Tirol, Austria, in 1988

Lukas Posch focuses on the question of how to use the tools of painting to react to the accelerated production and hypercirculation of images. In particular, he is interested in digital technology's invasive excitation effects on an individual's body and psyche. Thus *Nerven* [Nerves] is the title of a series of paintings on semi-reflective glass in front of a black background. With their proportions in the format 16:9, their sleek framing, and matte reflective surface, the pieces allude to switched-off flat screens. As his subject Posch works through caricatured variations of corals based on the human nervous system. For Posch the way that the highly sensitive coral is at the mercy of the changing conditions of its environment is much like the way our nerves are passively absorbing and hence potentially endangered by the virtually interminable media penetration of our lives.

The topic of a permissive, to a certain extent active—because conscious—passivity is investigated by the artist in a series of new paintings with "Cat Content." Based on a body alphabet, the cat lying on its back represents a stylized X, which expresses vulnerability while at the same time confidently crisscrossing the picture space.

In various times, genres, and media, the ship is and has been a widely used subject in high and popular culture, art, kitsch, and everyday life. In the four-part installation *Shipping*, Posch devotes his attention to this transfer—from the oil painting to the chocolate cookie—ironically and playfully adding to this spectrum of visual renderings.

LUCIA ELENA PRŮŠA

Geboren 1985 in München, Deutschland

Von allen Formen hat der Kreis den kleinsten Umfang im Verhältnis zur Fläche. Er ist effizient angelegt und stellt in gewisser Weise einen Idealzustand dar. Er symbolisiert In-sich-geschlossen-Sein und Einheitlichkeit, während sein durch konstante Distanz zur Mitte definierter Umriss keine Hierarchie vorgibt, aber auch kein Anfang oder Ende auszumachen ist. Ein Kreis, der sich dreht, symbolisiert einen wiederkehrenden Ablauf, einen sogenannten Zyklus.

Um den weiblichen Zyklus geht es in der Serie *Cycle Collection*. Lucia Elena Průša hat Grafiken zu Stimmungsphasen, Ernährungsvorschlägen und anderen Aspekten der Periode zerschnitten, verdreht, mit Papier und Metallstücken überlagert und so in ihrer Lesbarkeit gestört. Die Künstlerin beschäftigt sich immer wieder mit der bildlichen Darstellung von Zeit und interessiert sich hier für den Zyklus als subjektive, innere Maßeinheit, die die Zeitwahrnehmung unausgesprochen reguliert. Die Collagen dienen als eine Art Text zu den installativen Arbeiten. Etwa zu den sieben Unterhosen, die in einem Kreis formiert sind. Der Stuhlkreis und der Zirkel aus scharfen Objekten verweisen auf einen potenziellen Gebrauch durch den Menschen, provozieren ihn geradezu. Es geht um das Zusammenkommen bei einem Gespräch und den Kreis als soziale Form, um eine Gruppendynamik zu demokratisieren und hierarchische Strukturen zu umgehen. Gleichzeitig zieht der Kreis eine Grenze und definiert, wer oder was drinnen oder draußen ist. Vielleicht ist es auch eine Konversation, die nicht zwischen Menschen geführt wird, sondern zwischen Dingen, zwischen den zurückgelassenen Spuren von Gesten des Austauschs und der Interaktion. Und der Kreis, zu dem sich Materialien und Objekte zusammenschließen, ist Metapher für ein Kraftfeld, das Energien zirkulieren lässt.

LUCIA ELENA PRŮŠA

Born in Munich, Germany, in 1985

Of all the shapes, the circle has the smallest circumference in proportion to its surface. It is efficient and, in a way, it represents an ideal state. It symbolizes self-containedness and unity, while its outline—defined by its consistent distance to the center—does not dictate any hierarchy; nor is it possible to identify any beginning or end. A circle that rotates signifies a recurring course of events, a cycle.

It is the menstrual cycle that is the subject of the series *Cycle Collection*. Lucia Elena Průša cut up, distorted, and covered in paper and pieces of metal graphics on mood swings, nutrition advice, and other aspects of the period, thereby destroying their legibility. The artist frequently returns to the visual depiction of time and in this piece is interested in the cycle as a subjective, internal unit of measure, which implicitly regulates the perception of time. Her collages serve as a kind of text accompanying the installations; for example, the seven panties arranged to form a circle. The circles of chairs and of sharp objects point to their potential use by people, almost provoking them to do so. They allude to people coming together for a conversation and to the circle as a social form of democratizing a group dynamic and circumventing hierarchical structures. At the same time, the circle draws a line and defines who or what is inside or outside. Perhaps it is also a conversation that is not conducted between people but between things, between the traces left behind from gestures of exchange and interaction. And the circle into which materials and objects combine is the metaphor for a force field that allows energies to circulate.

ROSA RENDL

Geboren 1983 in Baden, Österreich

Die Stillleben *Monograno felicetti* und *Nails* zeigen Gegenstände aus Rosa Rendls persönlichem Alltag und erinnern stilistisch an Produktfotografien. Wie viele Bilder in den sozialen Medien bewerben sie kein Konsumgut, sondern dienen der Darstellung von Individualität. Zwei weitere Fotografien schildern Ateliersituationen: Unter Werkzeuge und Arbeitsmaterialien mischen sich Küchenutensilien und ein fragmentierter Frauenkörper im Bikini. Sowohl der Aspekt der Repräsentation als auch die verschwimmende Grenze zwischen künstlerischer Produktion und Leben sind Inhalt dieser Inszenierungen. Um das Erwachsenwerden geht es in der Serie *Hannah I–VI*. Eine junge Frau hat sich zum Ausgehen zurechtgemacht und liegt auf dem Sofa. Der Umstand, durch die Linse einer Kamera beobachtet zu werden, veranlasst sie dazu, ihr Verhalten zu ändern. Beim gebannten Blick auf den Fernseher vergisst sie auf ihre Rolle.

Seit 2010 komponiert, produziert und performt Rosa Rendl gemeinsam mit Daphne Ahlers Musik unter dem Namen Lonely Boys. Ihr abstrakter Pop ist voller Emotionen und ein femininer Gegenentwurf zu den männlich dominierten Schablonen des Genres. Neben einigen Musikvideos zeigen die beiden skulpturale Arbeiten. Die *Correalistischen Instrumente* übersetzen Friedrich Kieslers gleichnamige multifunktionale und massive Objekte in eine weiche, veränderbare Form.

Rosa Rendls Werke sind Reflexionen über die Konstruktion von Identität und handeln von der Identifikation über das eigene Schaffen in Kombination mit einem bestimmten Lebensstil. Gleichzeitig interessiert sich die Künstlerin für den Aspekt des Frauseins und dessen Repräsentation zwischen tradierten Rollenbildern und neuen Narrativen.

ROSA RENDL

Born in Baden, Austria, in 1983

The still lifes *Monograno felicetti* and *Nails* show objects from Rosa Rendl's everyday personal life and are stylistically reminiscent of product photographs. Like many images on social media, they do not advertise a consumer good, but rather serve to express individuality. Two other photographs depict studio settings: mixed in with tools and materials there are kitchen utensils and a fragmented female body in a bikini. Both the aspect of representation and the blurred boundary between artistic production and life are the subject of these compositions. Growing up is the motif of the series *Hannah I–VI*. A young woman has got ready to go out and is lying on the couch. The state of being watched by the camera's lens makes her change her behavior. Mesmerized by the television, she forgets her role.

Since 2010 Rosa Rendl has been composing, producing, and performing music with Daphne Ahlers under the name Lonely Boys. Their abstract pop is filled with emotions and a feminine alternative to the male-dominated templates of the genre. In addition to some music videos, the two artists also show sculptural work. The *Correalistic Instruments* translate Friedrich Kiesler's multifunctional and solid objects of the same name into a soft, malleable form.

Rosa Rendl's works are reflections on the construction of identity and are about identification by means of working and producing in combination with a specific lifestyle. At the same time the artist is interested in the aspect of womanhood and its representation between traditional role models and new narratives.

MARINA SULA

Geboren 1991 in Lezhe, Albanien

Marina Sula beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Praxis mit kollektiven Narrativen und den Systemen, die sie unterstützen. Sie bezieht sich dabei vor allem auf Wissenschaften, die sich mit dem Erzeugen, Verarbeiten und Auswerten von Informationen, Bildern und Wissen auseinandersetzen. Im Zentrum ihrer Überlegungen steht der menschliche Körper. Sie setzt ihn in ein Spannungsverhältnis mit Geist und Seele, kritisiert seine Kapitalisierung und die damit einhergehende Disziplinierung, die auch eine Entfremdung von der eigenen Körperlichkeit zur Folge hat. Die Arbeiten *You have no right to be here, inhabiting this body* und *Domestic Audiences, or Continuation* bestehen aus benutzbaren Sitzbänken, die eine starre Metallstruktur mit Seilen, Schaumstoff und vitrinenartigen Elementen verbinden. Die darin enthaltenen Objekte spielen auf ein Verständnis des Körpers als Maschine und Arbeitsinstrument an. Rostige Spuren von Fingerabdrücken verweisen auf die Wissenschaft der Biometrie und normierte Identifizierbarkeit. Gleichzeitig heben die Bänke in ihrer Funktion als Sitzgelegenheiten im Museum das Potenzial sozialer Interaktion hervor. Die Skulptur *nothing remained for anyone to grasp* wechselt in ihrem Verständnis zwischen Geländer und Ballettstange. In beiden Funktionen dient sie als Stütze, um Haltung und Verhalten zu regulieren. Zwischen den Handläufen ist ein Behältnis angebracht, in dem sich ein auf alten Rezepten vom Balkan basierendes Heilelixier befindet. Es ist im Glaskörper genauso konserviert, wie es Körperfunktionen erhalten soll. Sulas gescannte Assemblagen verbinden Texte und Bilder mit Prothesen und Materialien, die den Körper unterstützen oder verbessern sollen. Eine Verwandlung, die mit Selbstfragmentierung verbunden ist. Mit einem analytischen Blick auf die Funktionalität des Körpers untersucht Marina Sula gesellschaftliche Strukturen, die eine Verinnerlichung von Normen antreiben, Emotionen organisieren und Identitäten vermitteln.

MARINA SULA

Born in Lezhe, Albania, in 1991

In her artistic practice Marina Sula explores collective narratives and the systems that support them, referring primarily to the sciences that analyze the generation, processing, and evaluation of information, pictures, and knowledge. At the heart of her reflections lies the human body. She sets it in a charged relationship with the mind and soul, criticizes its capitalization and associated disciplining, which also results in an alienation from one's own physicality. The pieces *You have no right to be here, inhabiting this body* and *Domestic Audiences, or Continuation* comprise benches that can be used and connect a rigid metal structure with ropes, foam, and vitrine-like elements. The objects contained within allude to an understanding of the body as a machine and tool. Rusty traces of fingerprints make reference to the science of biometrics and normalized identifiability. In their role as seating in the museum, the benches simultaneously emphasize the potential of social interaction. Our understanding of the sculpture *nothing remained for anyone to grasp* alternates between railing and ballet bar. In both functions it serves as a support to regulate posture and behavior. Mounted between the handrails there is a vessel containing a healing elixir based on old recipes from the Balkan. It is preserved just as well in the glass receptacle as it is said to maintain bodily functions. Sula's scanned assemblages combine texts and images with prostheses and materials that are intended to support or improve the body. A transformation that is associated with self-fragmentation. With an analytical view of the body's functionality, Marina Sula examines social structures that encourage an internalization of norms, organize emotions, and mediate identities.

PHILIPP TIMISCHL

Geboren 1989 in Graz, Österreich

Philipp Timischls Beschäftigung mit Herkunft und Sexualität als Faktoren, die die soziale Zugehörigkeit beeinflussen, schwingt immer auch in seinen Werken mit—sei es auf theoretischer oder autobiografischer Ebene. Die Frage der Identität ist immer eine Frage nach angemessener Repräsentation beziehungsweise im Zeitalter sozialer Medien auch nach Mitteln der Selbstdarstellung. Die künstlerischen Antworten, die Timischl auf die Herausforderungen der Gegenwart findet, sind einerseits leise, atmosphärische Zwischentöne, die Direktheit, Authentizität und Ehrlichkeit in sich tragen, und andererseits laute Gesten und Posen, die das eigene Rollenpiel überzeichnen.

Timischls Serie von „zeitbasierten Skulpturen“ setzt sich aus auf dem Boden stehenden Wesen zusammen. Es sind Flatscreens, denen Stoffe und Felle übergestülpt wurden. Durch ausgeschnittene Gesichter blickt man auf die Displays und somit in ihr Inneres. Die subjektivierten Videoskulpturen wirken etwas ramponiert. Sie sind mit Pflastern, Patches und Nähten geflickt worden. Gezeigt werden Videos und kurze Loops aus den letzten Jahren, die sowohl vom Künstler als auch von Freundinnen und Freunden, aus Serien, Filmen oder direkt von YouTube stammen. Um sie anzusehen, muss man sich zu ihnen hinunterbeugen. Und auch dann geben sie nicht alles preis, bleiben die Videos doch zu großen Teilen verdeckt. Dies scheint aber nicht von Bedeutung zu sein, da die Skulpturen vielmehr Rückblicke auf bestimmte Gemütszustände verkörpern: ein Spiel mit dem Ausgestelltsein als kleine Retrospektive von Emotionen.

PHILIPP TIMISCHL

Born in Graz, Austria, in 1989

Philipp Timischl's exploration of background and sexuality as factors that influence people's social affiliation plays a consistent part in his work—whether on a theoretical or autobiographical level. The question of identity is always a matter of appropriate representation or rather, in the age of social media, means of self-representation. The artistic responses that Timischl finds to the challenges of the present are on the one hand quiet, atmospheric nuances that contain within themselves immediacy, authenticity, and honesty, and on the other loud gestures and poses that exaggerate his own roleplaying.

Timischl's series of "time-based sculptures" is composed of creatures standing on the floor: they are flat screens covered in textiles and pelts. Through cut-out faces one can see the displays and hence their insides. These subjectivized video sculptures seem somewhat tattered; they have been repaired with sticking plasters, patches, and seams. What they show are videos and short loops from recent years that come not only from the artist but also from friends, series, films, or straight from YouTube. To see them, the visitor must bend down to them. And even then they do not divulge everything, since the videos largely remain concealed. However, this seems irrelevant as the sculptures instead embody flashbacks to certain frames of mind—a game with exposedness as a small retrospective of emotions.

EDIN ZENUN

Geboren 1987 in Skopje, Mazedonien

Das künstlerische Medium von Edin Zenun ist die Malerei. Zenuns Arbeit kreist stets um ihre immanente Fragestellungen nach der Komposition, nach dem Zusammenspiel von Form und Farbe, nach dem Verhältnis von Figur und Grund, Fläche und Raum, nach Materialität, Oberflächenstruktur, Faktur und Duktus, nach Gegenständlichkeit und Abstraktion. Dabei lässt sich Zenun nicht von Spielereien mit anderen bildnerischen Formen und Gattungen oder vom tugendhaften Bekenntnis zu politischen und sozialen Themen ablenken. In einem gleichermaßen langsamen wie langen Prozess hat er sich ein malerisches Vokabular erarbeitet, das spezifische Qualitäten des Mediums in den Blick nimmt. In den kleinformatischen abstrakten Arbeiten sind etwa die Tonalität und die Materialität der eingesetzten Farben zentral. Meist handelt es sich um Öl, manchmal auch um Ton und Pigment auf Leinwand. Das Arbeiten mit abstrakten Kompositionen sieht Zenun als Vorbereitung, die es ihm ermöglicht, auch figurativ auf großem Format zu malen. Anders als die Kleinformate verweist das Motiv des Fußballspielers auf ein Außerhalb des Bildes, auf ein populäres Sujet, das allgemein verständlich ist. Nicht von ungefähr erinnern Zenuns Gemälde an den Sozialistischen Realismus, der ästhetische Praxen etwa in Form von Wandarbeiten in den öffentlichen Raum trug und unverblümt in den Dienst des Politischen stellte. Dass die Autonomiebehauptung und der Freiheitsanspruch der abstrakten Neoavantgarden US-amerikanischer Herkunft nicht weniger ideologisch aufgeladen waren, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, die Zenun hier bewusst oder unbewusst ausspielt.

EDIN ZENUN

Born in Skopje, Macedonia, in 1987

Edin Zenun's artistic medium is painting. His work always revolves around its immanent questions of composition, of the interaction of form and color, of the relationship between figure and ground, flatness and depth, of materiality, surface structure, facture and style, of figuration and abstraction. Yet Zenun does not allow himself to be distracted by dalliances with other art forms and genres nor by virtuous devotion to political and social topics. In a process that is as slow as it is long, he has developed his own painterly vocabulary that focuses on specific qualities of the medium. For instance, in his small-format abstract pieces, the tonality and materiality of the colors used are of primary importance. Mostly these are oils, sometimes clay and pigment on canvas. Zenun sees working with abstract compositions as preparation that enables him to paint figuratively on a large scale. Unlike these small formats, the motif of the soccerplayer refers to an outside of the picture, to a popular subject that everyone can understand. It is no accident that Zenun's paintings are reminiscent of Socialist Realism, which took aesthetic practices into public spaces—such as in the form of murals—and put them at the service of the political. That the claim to autonomy and freedom of the abstract neo avant-gardes of American origin were no less ideologically charged, is not devoid of a certain irony that Zenun consciously or subconsciously demonstrates here.

AUSSTELLUNGEN IN DER AUSSTELLUNG
EXHIBITIONS WITHIN THE EXHIBITION

1.–17.3.2019

BAR DU BOIS

Andreas Harrer, Florian Pfaffenberger, Julian Turner

NEW JÖRG

Publications and editions (2013–2019)

Steffi Alte, Harald Anderle, Owen Armour, Abdul Sharif Baruwa, Christoph Bruckner, Karoline Dausien, Veronika Eberhart, Søren Engsted, Exo Exo, Manuel Gorkiewicz, Robbin Heyker, Martin Hotter, Paul Housley, Terese Kasalicky, John Kilduff, Axel Koschier, Diana Lambert, Lukás Machalický, Maria Meinild, Jakob Neulinger, Georg Petermichl, Stefan Reiterer, Nora Rekade, Florian Rossmanith, Ellen Schafer, Constanze Schweiger, Ditte Soria, Julian Turner

VE.SCH

Inform

Anonym, Abdul Sharif Baruwa, Karoline Dausien, Nicole Haitzinger, Ludwig Kittinger, Anja Manfredi, Thea Moeller, Martin Vesely

22.3.–7.4.2019

ONE MESS GALLERY

Hätte ich doch lieber bei Amazon bestellt

Bartosz Dolhun, Kasper Hesselbjerg, Suzie Léger & Katarina Csanyiova, Xenia Lesniewski, Bert Löschner, Line Lyhne, Maitane Midby, Philipp Pess, Christian Rothwangl

PFERD

Über das Neue

Bildstein | Glatz, Melanie Ender, Jonas Feferle, Michael Gülzow, Simon Iurino, Eric Kläring, Jürgen Kleft, William Knaack, Axel Koschier, Magdalena Kreinecker, Matthias Krinzinger, Claudia Larcher, Sophia Mairer, Andreas Müller, Lukas Matuschek, Noële Ody, Vika Prokopaviciute, Jörg Reissner, Stefan Reiterer, Leander Schönweger, SOYBOT, Laura Wagner, Angelika Wischermann, Alexander Jackson Wyatt

SORT

Framers (idle hands)

Agnieszka Baginska, Juliane Bischoff, Martin Chramosta, Julia Grillmayr, Bob Schatzi Hausmann, Helmut Heiss, Nima Heschmat, Maruša Höglinger, Andrea Jäger, Lisa Kainz, Sebastian Klingovsky, Kluckyland, Sophia Mairer, Bianca Phos, Yves-Michel Saß, Martyn Reynolds, Anna Schachinger, Familie Schmidt & Martinussen, Iwona Ornatowska-Semkovicz, Paulina Semkovicz, Lena Sieder-Semlitsch, Sophie Tappeiner, Lukas Thaler

12.–28.4.2019

GÄRTNERGASSE

Kinobag—a screening exhibition

Ale de la Puente, Nathalie Koger, Nadia Perlov, Laure Prouvost, Niclas Riepshoff, Vladimir Vulević, Nina Zeljković

GOMO

the boy tumbled off a chair, he did not hurt himself

Nicoleta Auersperg, Gabriele Edlbauer, Maria Grün, Lore Heuermann, Laura Hinrichsmeyer, Nika Kupyrova, Mara Novak, Maša Stanić, Dorothea Trappel

KEVIN SPACE

WAGES FOR WAGES AGAINST

Ramaya Tegegne

3.5.–2.6.2019

FOUNDATION

Vertrau mir

Kareem Lotfy, Fabio Santacroce

Zweiter Ausstellungsteil, 1.–31.5.2019

Second part of the exhibition, May 1–31, 2019:

3., Hainburger Strasse 47/1

MAUVE

Hanging of Traitors in Effigie (Part 1)

PINA

Pina im Belvedere 21

WERKLISTE

SASHA AUERBAKH

Untitled (Hats), 2019; Stahl, Pulverbeschichtung; Maße variabel; Courtesy Sasha Auerbakh // Folded Door, 2017; Leinwand; 80 × 60 cm; Courtesy Sasha Auerbakh und :BARIL, Cluj // Welder, 2019; Epoxidharz auf Leinwand; 120 × 90 cm; Courtesy Sasha Auerbakh // Fold, 2017; Stahl, Farbe; 700 × 80 × 50 cm; Courtesy Sasha Auerbakh und :BARIL, Cluj // Kebab, 2017; Gips, bemalt, Stahl; 78 × 61 × 37 cm; Courtesy Sasha Auerbakh und :BARIL, Cluj

ANNA-SOPHIE BERGER

when I am with you / when I am not there, 2014; Seidensatin, Faden / Baumwollbatist, Faden; Maße variabel // box, 2018; Karton, Kabelbinder; 43,2 × 45,7 × 66 cm // Atlas (Wien), 2019; Lambda-Print; 90 × 60 cm // preposition, 2016; Kalbsleder, Schlamm; Maße variabel // The Nest Is Served, 2017; Holz, Baumwolle, Styropor; ca. 300 × 260 × 200 cm
Courtesy Anna-Sophie Berger, Galerie Emanuel Layr, Wien/Rom, und JTT, New York

CÄCILIA BROWN

Wandfragment „Problemwalze II“, 2016–19; Gips, Tusche, Styropor, Stahl, Farbkopie; 199 × 70 × 160 cm; Courtesy Cäcilia Brown und Gabriele Senn Galerie, Wien // Intercity „Willkommen im Parlament“, 2013; Betonschienen, Dias, Fliesen, Stahl; Maße variabel; Courtesy Cäcilia Brown und Gabriele Senn Galerie, Wien // nun entschuldigen sie mir, ich bin hier, 2012; Betonguss, Stahl, Schrauben; 104 × 144 × 59 cm; Courtesy Cäcilia Brown

MARC-ALEXANDRE DUMOULIN

Funambule, 2018; Öl auf Leinwand; 250 × 129 cm // Funambule, 2019; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 65 × 53 cm // Funambule, 2018–19; Öl auf Leinwand; ø 129 cm // Funambule, 2018; Öl auf Leinwand; 250 × 129 cm
Courtesy Marc-Alexandre Dumoulin

MELANIE EBENHOCH

Kaminstück, 2019; Holz, Styrodur, Acrylharz; 125 × 180 × 65 cm; Courtesy Melanie Ebenhoch // Eileen Gray's nightmare, 2018; Öl auf Aqua-Resin; ø 89 cm; Courtesy Melanie Ebenhoch // The bat in the hat, 2017; Öl auf Aqua-Resin; ø 89 cm; Artothek des Bundes // Aus der Werkserie Toot Suite: Grand Piano, 2017; Öl auf Aqua-Resin; 100 × 90 cm; Courtesy Melanie Ebenhoch // Interlude with Sunset, 2017; Öl auf Aqua-Resin; 100 × 90 cm; Courtesy Melanie Ebenhoch // Piano Bar—Keys don't fit, 2018; Öl auf Aqua-Resin; 100 × 90 cm; Courtesy Melanie Ebenhoch

JOHANNES GIERLINGER

Remapping the Origins. A History of Ideas, 2018–19; Videoinstallation: Drehformat 16mm, Bildformat 1,37:1, Farbe und s/w, Gesamtdauer 27'; Installation aus Recherchematerialien: Archivmaterial, Collagen, Texte, Farbfolien, Prints auf Folien, kaschiert auf Glas; 72 × 94 cm, 81 × 72 cm, 100 × 131 cm und 97 × 82 cm
Courtesy Johannes Gierlinger

BIRKE GORM

move (from the marrow to the bone, from the bone to the muscle, from the muscle to the skin, from the skin to the hair, and from the hair) away from here, 2019; Karton, Sand, Erde, Leim, Kabelbinder, Metall; 190 × 110 × 110 cm, 140 × 120 × 120 cm und 210 × 90 × 90 cm // How to do Anything (Laurels), 2018 // How to do Anything (Soliloquy), 2018 // How to do Anything (Rise), 2018; Jute, Aluminium; Je 120 × 100 cm
Courtesy Birke Gorm und Croy Nielsen, Wien

MAUREEN KAEGI

Untitled (gaze), 2018–19; Mischtechnik auf Leinwand // untitled (blab/1), 2019; Mischtechnik auf Leinwand // Untitled (pst. file), 2016–19; Mischtechnik auf Leinwand // Untitled (blab/2), 2018; Pigmentliner und Acryl auf Leinwand // Untitled, 2018; Pigmentliner und Acryl auf Leinwand; Je 230 × 160 cm
Courtesy Maureen Kaegi, KOENIG2 by_robbygreif, Wien und Galerie Mezzanin, Genf

BARBARA KAPUSTA

As Many Holes and Folds as Can Be, 2019; Schwarzes Vinyl; Maße variabel // Empathic Creatures, 2018; Video (HD, 16:9, Farbe, Ton; Musik von fauna); 6' 44" // (reclining), 2018; Porzellan; 30 × 50 × 50 cm // Hand and 8 (reclining), 2018; Porzellan, schwarzes Pigment, Platinpolitur; 20 × 90 × 50 cm
Courtesy Barbara Kapusta und Gianni Manhattan, Wien

ANGELIKA LODERER

Untitled (WA), 2019 // Untitled (V), 2019 // Untitled (LZZZV), 2019; Sand; Maße variabel; Courtesy Angelika Loderer und Galerie Sophie Tappeiner, Wien // Schüttloch Nr. 1, 2017; Aluminium patiniert; 70 × 150 × 220 cm; Courtesy Angelika Loderer und Galerie Clemens Gunzer, Zürich // Schüttloch Nr. 10, 2018; Aluminium patiniert; 80 × 220 × 110 cm; Courtesy Angelika Loderer und Galerie Sophie Tappeiner, Wien

NANA MANDL

things i couldn't wish for (subtle coherences within nostalgic pleasures), 2019; Installation; 450 × 1070 cm; Courtesy Nana Mandl; Bestehend aus: 80s+ collection, 2019; Acryl, Plastikfolie und Digitalprint auf Baumwolle und Elasthan; 190 × 130 cm // the pleasures of privilege, 2019; Verschiedene Medien auf Textil, Holzstab; 210 × 135 cm // inner war and peace, 2019; Mischtechnik auf Leinwand; 132 × 92 cm // home affairs offence (part time), 2018; Digitaldruck auf Blaurückenpapier, Klebstoff; 175 × 113 cm // snakes without ladders, 2018; Digitaldruck auf Blaurückenpapier, Klebstoff; 43 × 29 cm // iconic flowers, 2017; Stickerblatt und Laserdruck auf Papier; 19 × 14 cm // Veza, 2019; Assemblage gefundener Objekte, Sprühfarbe; 29 × 12 × 8 cm // Crowley, 2019; Assemblage gefundener Objekte; 41 × 9 × 9 cm // power play, 2019; Fototapete; 455 × 360 cm // my own muse, 2019; Fototapete; 350 × 253 cm

MATTHIAS NOGGLER

Ohne Titel, 2019; Gouache und Bleistift auf Papier; 59,4 x 116 cm // *Ohne Titel*, 2019; Bleistift und Aquarell auf Papier; 50 x 19,3 cm // *Ohne Titel*, 2018; Aquarell auf Papier; 42 x 29,7 cm // *Ohne Titel*, 2019; Aquarell und Bleistift auf Papier; 81 x 89 cm // *Ohne Titel*, 2019; Gouache und Bleistift auf Papier; 42 x 59,4 cm // *Ohne Titel*, 2019; Aquarell und Bleistift auf Papier; 75 x 75 cm // *Ohne Titel*, 2019; Aquarell und Bleistift auf Papier; 19,3 x 29,6 cm // *Ohne Titel*, 2018; Aquarell auf Papier; 42 x 29,7 cm

Courtesy Matthias Noggler und Galerie Emanuel Layr, Wien/Rom

LUKAS POSCH

Shipping (1-4), 2019; C-Print auf Alucore; 4-teilig, je 62,5 x 79 x 2,5 cm // *Nerven (Bursting)*, 2017; Acryl, Refloglas, MDF, Aluminium; 122 x 68 cm // *Nerven*, 2017; Acryl, Refloglas, MDF, Aluminium; 68 x 122 cm // *Nerven (Healing)*, 2017; Acryl, Refloglas, MDF, Aluminium; 82 x 46 cm // *X(#1)*, 2019 // *X(#2)*, 2019 // *X(#3)*, 2019; Öl auf Leinwand; Je 110 x 55 cm
Courtesy Lukas Posch

LUCIA ELENA PRŮŠA

1. *Acknowledge that silence won't protect you.*, 2019; 5 Stühle; 147 x 147 x 98 cm //
2. *Putting words in terms of "us v. them" serves no purpose.*, 2019; 5 Scheren, 7 Messer; 130 x 130 x 3 cm // 3. *Make eye contact with the speaker.*, 2019; 7 Unterhosen, Härter; 145 x 145 x 20 cm // *Cycle Collection (Gelbkörper)*, 2019; Laserdruck auf Papier, Glas; 21 x 29,7 cm // *Cycle Collection (fuerza máxima y potencia)* [maximale Stärke und Kraft], 2019; Laserdruck auf Papier, Aluminium, Glas; 21 x 29,7 cm // *Cycle Collection (survival)*, 2019; Laser-, Tintenstrahldruck auf Papier, Glas; 21 x 29,7 cm // *Cycle Collection (febrero)* [Februar], 2019; Laserdruck auf Papier, Bronze, Glas; 21 x 29,7 cm // *Cycle Collection (gehemmter Zyklus)*, 2019; Laserdruck auf Papier, Aluminium, Filzstift, Glas; 21 x 29,7 cm // *Cycle Collection (red lentil)*, 2019; Laser-, Inkjetdruck auf Papier, Bleistift, Glas; 21 x 29,7 cm // *Cycle Collection (warm and boost yang)*, 2019; Laserdruck auf Papier, Bronze, Glas; 21 x 29,7 cm // *Cycle Collection (Much, Many, More, Little)*, 2019; Inkjetdruck auf Papier, Bronze, Glas; 21 x 29,7 cm // *Cycle Collection (optimum times)*, 2019; Laserdruck auf Papier, Bronze, Glas; 21 x 29,7 cm
Courtesy Lucia Elena Průša

ROSA RENDL

Apartment I (body), 2016 // *Keystation61.I*, 2016; Archival Pigment Print auf Hahnemühle Baryta; Je 41 x 33 cm // *Hannah I-VI*, 2016-19; Archival Pigment Print auf Hahnemühle Baryta; 6-teilig, je 34 x 29 cm // *Nails*, 2017 // *Monograno felicetti*, 2017; C-Print auf Schaumplatte; Je 105 x 75 cm
Courtesy Rosa Rendl

LONELY BOYS (ROSA RENDL UND DAPHNE AHLERS)

Correalistisches Instrument I & II, 2017; Lederimitat, Stoff; Maße variabel, je ca. 100 x 90 x 40 cm // *Out of Blood / Mercy of Love*, Video von Lonely Boys und Lilli Thiessen, 2016 // *Into You*, Video von Lonely Boys, 2018 // *Rock My Body*, Video von Lonely Boys und Lilli Thiessen, 2013 // *Take it (live at Loststation, Vienna)*, aufgenommen von Philipp Timischl, 2016 // *Shadow of the World*, Video von Lonely Boys, 2018 //

Endless, Video von Lonely Boys, performt von Cynthia Scholten, Videoeffekte von Malte Zander, 2018 // *Cry too much*, Video von Lonely Boys, performt von Cynthia Scholten, Videoeffekte von Malte Zander, 2018 // *Inspire Me*, Video von Philipp Timischl, 2016 // *Daylight*, Video von Lonely Boys und Josip Novosel, 2013 // *Girls*, Video von Contemporary Cruising (Manuel Scheiwiller & Tomislav Feller), performt von Florentina Holzinger, 2013 // *Sucky*, Video von Contemporary Cruising (Manuel Scheiwiller & Tomislav Feller), Quelle: OCEANS // *BREATHE SALTY*, mit Michael Lynn, Keyon Powers, Mr. Manny Kirby, 2016 // *Sandhill*, Video von Lonely Boys, 2011 // *Heat*, Video von Lonely Boys, performt von Mark Stanworth, 2010 // *Time 2*, Video von Lonely Boys, 2013 // *Break in Me*, Video von Lonely Boys, 2013; Musikvideos (16:9, Farbe, Ton); 3' bis 7'
Courtesy Rosa Rendl und Daphne Ahlers

MARINA SULA

slowly consumed..., 2019 // *...she dissolved into those waters*, 2019; C-Print auf Plexiglas auf Aluminium; Je 160 x 80 cm // *nothing remained for anyone to grasp*, 2019; Stahl, Glas, Rost, Heilelixier; 300 x 30 x 20 cm // *You have no right to be here, inhabiting this body*, 2019 // *Domestic Audiences, or Continuation*, 2019; Stahl, Plexiglas, Rost, verschiedene Materialien; Je 180 x 80 x 45 cm
Courtesy Marina Sula und Gabriele Senn Galerie, Wien

PHILIPP TIMISCHL

Untitled, 2013-18; Stoff, Kunstfell, Patches (von Victor Lizana), Stickerei, Flachbildschirme; Videos (16:9, Farbe, Ton), 1' bis 15'; Maße variabel
Courtesy Philipp Timischl und Galerie Emanuel Layr, Wien/Rom

EDIN ZENUN

Ohne Titel, 2017; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 26 x 21 cm; Privatsammlung, Wien // *Ohne Titel*, 2018; Ton und Pigment auf Leinwand, Künstlerrahmen; 26 x 21 cm; Privatsammlung, Wien // *Ohne Titel*, 2016; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 46 x 37 cm; Courtesy Edin Zenun // *Ohne Titel*, 2017; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 26 x 21 cm; Courtesy Edin Zenun // *Ohne Titel*, 2018; Ton und Pigment auf Leinwand, Künstlerrahmen; 26 x 21 cm; Privatsammlung, Wien // *Ohne Titel*, 2017; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 26 x 21 cm; Courtesy Edin Zenun // *Ohne Titel*, 2016; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 46 x 37 cm; Courtesy Edin Zenun // *Ohne Titel*, 2018; Öl und Ölkreide auf Leinwand, Künstlerrahmen; 200 x 100 cm; Privatsammlung, Wien // *Ohne Titel*, 2017; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 26 x 21 cm; Courtesy Edin Zenun // *Ohne Titel*, 2017; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 26 x 21 cm; Courtesy Edin Zenun // *Ohne Titel*, 2018; Öl und Ölkreide auf Leinwand, Künstlerrahmen; 46 x 37 cm; Privatsammlung, Wien // *Ohne Titel*, 2017; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 26 x 21 cm; Privatsammlung, Wien // *Für Matthias*, 2016; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 46 x 37 cm; Privatsammlung, Wien // *Ohne Titel*, 2018; Ton und Pigment auf Leinwand, Künstlerrahmen; 26 x 21 cm; Privatsammlung, Wien // *Ohne Titel*, 2017; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 26 x 21 cm; Courtesy Edin Zenun // *Ohne Titel*, 2017; Öl auf Leinwand, Künstlerrahmen; 26 x 21 cm; Privatsammlung, Wien

LIST OF WORKS

SASHA AUERBAKH

Untitled (Hats), 2019; Steel, powder coating; Dimensions variable; Courtesy Sasha Auerbakh // *Folded Door*, 2017; Canvas; 80 x 60 cm; Courtesy Sasha Auerbakh and :BARIL, Cluj // *Welder*, 2019; Epoxy resin on canvas; 120 x 90 cm; Courtesy Sasha Auerbakh // *Fold*, 2017; Steel, paint; 700 x 80 x 50 cm; Courtesy Sasha Auerbakh and :BARIL, Cluj // *Kebab*, 2017; Painted plaster, steel; 78 x 61 x 37 cm; Courtesy Sasha Auerbakh and :BARIL, Cluj

ANNA-SOPHIE BERGER

when I am with you / when I am not there, 2014; Satin silk, thread / cotton batist, thread; Dimensions variable // *box*, 2018; Cardboard, zip ties; 43.2 x 45.7 x 66 cm // *Atlas (Wien)* [Vienna], 2019; Lambda Print; 90 x 60 cm // *preposition*, 2016; Calf leather, mud; Dimensions variable // *The Nest Is Served*, 2017; Wood, cotton, Styrofoam; ca. 300 x 260 x 200 cm
Courtesy Anna-Sophie Berger, Galerie Emanuel Layr, Vienna/Rome and JTT, New York

CÄCILIA BROWN

Wandfragment „Problemwalze II“ [Wall Fragment „Problem Roller II“], 2016–2019; Plaster, ink, styrofoam, steel, color copy; 199 x 70 x 160 cm; Courtesy Cäcilia Brown and Gabriele Senn Galerie, Vienna // *Intercity „Willkommen im Parlament“* [Intercity „Welcome to the Parliament“], 2013; Concrete rails, slides, tiles, steel; Dimensions variable; Courtesy Cäcilia Brown and Gabriele Senn Galerie, Vienna // *nun entschuldigen sie mir, ich bin hier* [excuse me now, I am here], 2012; Cast concrete, steel, screws; 104 x 144 x 59 cm; Courtesy Cäcilia Brown

MARC-ALEXANDRE DUMOULIN

Funambule, 2018; Oil on canvas; 250 x 129 cm // *Funambule*, 2019; Oil on canvas, artist's frame; 65 x 53 cm // *Funambule*, 2018–2019; Oil on canvas; ø 129 cm // *Funambule*, 2018; Oil on canvas; 250 x 129 cm
Courtesy Marc-Alexandre Dumoulin

MELANIE EBENHOCH

Kaminstück [Chimney Piece], 2019; Wood, Styrodur, acrylic resin; 125 x 180 x 65 cm; Courtesy Melanie Ebenhoch // *Eileen Gray's nightmare*, 2018; Oil on Aqua-Resin; ø 89 cm; Courtesy Melanie Ebenhoch // *The bat in the hat*, 2017; Oil on Aqua-Resin; ø 89 cm; Artothek des Bundes [Austrian federal art collection] // From the series *Toot Suite: Grand Piano*, 2017; Oil on Aqua-Resin; 100 x 90 cm; Courtesy Melanie Ebenhoch // *Interlude with Sunset*, 2017; Oil on Aqua-Resin; 100 x 90 cm; Courtesy Melanie Ebenhoch // *Piano Bar—Keys don't fit*, 2018; Oil on Aqua-Resin; 100 x 90 cm; Courtesy Melanie Ebenhoch

JOHANNES GIERLINGER

Remapping the Origins. A History of Ideas, 2018–2019; Video installation: Filmed on 16mm, aspect ratio 1.37:1, color and b/w, total length 27'; Installation of research material: Archival material, collages, texts, color foils, prints on foils, mounted on glass; 72 x 94 cm, 81 x 72 cm, 100 x 131 cm and 97 x 82 cm
Courtesy Johannes Gierlinger

BIRKE GORM

move (from the marrow to the bone, from the bone to the muscle, from the muscle to the skin, from the skin to the hair, and from the hair) away from here, 2019; Cardboard, sand, soil, glue, zip ties, metal; 190 x 110 x 110 cm, 140 x 120 x 120 cm and 210 x 90 x 90 cm // *How to do Anything (Laurels)*, 2018 // *How to do Anything (Soliloquy)*, 2018 // *How to do Anything (Rise)*, 2018; Jute, aluminum; Each 120 x 100 cm
Courtesy Birke Gorm and Croy Nielsen, Vienna

MAUREEN KAEGI

Untitled (gaze), 2018–2019; Mixed media on canvas // *untitled (blab/1)*, 2019; Mixed media on canvas // *Untitled (pst. file)*, 2016–2019; Mixed media on canvas // *Untitled (blab/2)*, 2018; Pigment liner and acrylic on canvas // *Untitled*, 2018; Pigment liner and acrylic on canvas; Each 230 x 160 cm
Courtesy Maureen Kaegi, KOENIG2 by_robbygreif, Vienna and Galerie Mezzanin, Geneva

BARBARA KAPUSTA

As Many Holes and Folds as Can Be, 2019; Black vinyl; Dimensions variable // *Empathic Creatures*, 2018; Video (HD, 16:9, color, sound; music by fauna); 6' 44" // *(reclining)*, 2018; Porcelain; 30 x 50 x 50 cm // *Hand and 8 (reclining)*, 2018; Porcelain, black pigment, platinum polish; 20 x 90 x 50 cm
Courtesy Barbara Kapusta and Gianni Manhattan, Vienna

ANGELIKA LODERER

Untitled (WA), 2019 // *Untitled (V)*, 2019 // *Untitled (LZZZV)*, 2019; Sand; Dimensions variable; Courtesy Angelika Loderer and Sophie Tappeiner gallery, Vienna // *Schüttloch Nr. 1* [Pour Hole No. 1], 2017; Patinated aluminum; 70 x 150 x 220 cm; Courtesy Angelika Loderer and Clemens Gunzer gallery, Zurich // *Schüttloch Nr. 10* [Pour Hole No. 10], 2018; Patinated aluminum; 80 x 220 x 110 cm; Courtesy Angelika Loderer and Sophie Tappeiner gallery, Vienna

NANA MANDL

things i couldn't wish for (subtle coherences within nostalgic pleasures), 2019; Installation; 450 x 1070 cm; Courtesy Nana Mandl; Consisting of: *80s+ collection*, 2019; Acrylics, plastic foil and digital print on cotton and elastane; 190 x 130 cm // *the pleasures of privilege*, 2019; Mixed media textile work, wooden pole; 210 x 135 cm // *inner war and peace*, 2019; Mixed media on canvas; 132 x 92 cm // *home affairs offence (part time)*, 2018; Digital print on blueback paper, glue; 175 x 113 cm // *snakes without ladders*, 2018; Digital print on blueback paper, glue; 43 x 29 cm // *iconic flowers*, 2017; Sticker sheet and laser print on paper; 19 x 14 cm // *Veza*, 2019; Assemblage of found objects, spray paint; 29 x 12 x 8 cm // *Crowley*, 2019; Assemblage of found objects; 41 x 9 x 9 cm // *power play*, 2019; Wall sticker; 455 x 360 cm // *my own muse*, 2019; Wall sticker; 350 x 253 cm

MATTHIAS NOGGLER

Untitled, 2019; Gouache and pencil on paper; 59.4 x 116 cm // *Untitled*, 2019; Pencil and watercolor on paper; 50 x 19.3 cm // *Untitled*, 2018; Watercolor on paper; 42 x 29.7 cm // *Untitled*, 2019; Watercolor and pencil on paper; 81 x 89 cm // *Untitled*, 2019; Gouache and pencil on paper; 42 x 59.4 cm // *Untitled*, 2019; Watercolor and pencil on paper; 75 x 75 cm // *Untitled*, 2019; Watercolor and pencil on paper; 19.3 x 29.6 cm // *Untitled*, 2018; Watercolor on paper; 42 x 29.7 cm

Courtesy Matthias Noggler and Galerie Emanuel Layr, Vienna/Rome

LUKAS POSCH

Shipping (1-4), 2019; C-Print on Alucore; 4 parts, each 62.5 x 79 x 2.5 cm // *Nerven (Bursting)* [Nerves (Bursting)], 2017; Acrylic, frosted glass, MDF, aluminum; 122 x 68 cm // *Nerven* [Nerves], 2017; Acrylic, frosted glass, MDF, aluminum; 68 x 122 cm // *Nerven* (Healing) [Nerves (Healing)], 2017; Acrylic, frosted glass, MDF, aluminum; 82 x 46 cm // *X(#1)*, 2019 // *X(#2)*, 2019 // *X(#3)*, 2019; Oil on canvas; Each 110 x 55 cm

Courtesy Lukas Posch

LUCIA ELENA PRŮŠA

1. *Acknowledge that silence won't protect you.*, 2019; 5 chairs; 147 x 147 x 98 cm // 2. *Putting words in terms of "us v. them" serves no purpose.*, 2019; 5 scissors, 7 knives; 130 x 130 x 3 cm // 3. *Make eye contact with the speaker.*, 2019; 7 panties, hardener; 145 x 145 x 20 cm // *Cycle Collection (Gelbkörper)* [Cycle Collection (corpus luteum)], 2019; Laser print on paper, glass; 21 x 29.7 cm // *Cycle Collection (fuerza máxima y potencia)* [maximum force and power], 2019; Laser print on paper, aluminum, glass; 21 x 29.7 cm // *Cycle Collection (survival)*, 2019; Laser and inkjet print on paper, glass; 21 x 29.7 cm // *Cycle Collection (febrero)* [February], 2019; Laser print on paper, bronze, glass; 21 x 29.7 cm // *Cycle Collection (gehemmter Zyklus)* [impeded period], 2019; Laser print on paper, aluminum, felt pen, glass; 21 x 29.7 cm // *Cycle Collection (red lentil)*, 2019; Laser and inkjet print on paper, pencil, glass; 21 x 29.7 cm // *Cycle Collection (warm and boost yang)*, 2019; Laser print on paper, bronze, glass; 21 x 29.7 cm // *Cycle Collection (Much, Many, More, Little)*, 2019; Inkjet print on paper, bronze, glass; 21 x 29.7 cm // *Cycle Collection (optimum times)*, 2019; Laser print on paper, bronze, glass; 21 x 29.7 cm

Courtesy Lucia Elena Průša

ROSA RENDL

Apartment I (body), 2016 // *Keystation61 I*, 2016; Archival Pigment Print on Hahnemühle Baryta; Each 41 x 33 cm // *Hannah I-VI*, 2016-2019; Archival Pigment Print on Hahnemühle Baryta; 6 parts, each 34 x 29 cm // *Nails*, 2017 // *Monograno felicetti*, 2017; C-print on foam board; Each 105 x 75 cm

Courtesy Rosa Rendl

LONELY BOYS (ROSA RENDL AND DAPHNE AHLERS)

Correalistisches Instrument I & II [Correalistic Instrument I & II], 2017; Faux leather, textile; Dimensions variable, each ca. 100 x 90 x 40 cm // *Out of Blood/Mercy of Love*, video by Lonely Boys and Lilli Thiessen, 2016 // *Into You*, video by Lonely Boys, 2018 // *Rock My Body*, video by Lonely Boys and Lilli Thiessen, 2013 //

Take it (live at Loststation, Vienna), recorded by Philipp Timischl, 2016 // *Shadow of the World*, video by Lonely Boys, 2018 // *Endless*, video by Lonely Boys, performed by Cynthia Scholten, video effects by Malte Zander, 2018 // *Cry too much*, video by Lonely Boys, performed by Cynthia Scholten, video effects by Malte Zander, 2018 // *Inspire Me*, video by Philipp Timischl, 2016 // *Daylight*, video by Lonely Boys and Josip Novosel, 2013 // *Girls*, video by Contemporary Cruising (Manuel Scheiwiller & Tomislav Feller), performed by Florentina Holzinger, 2013 // *Sucky*, video by Contemporary Cruising (Manuel Scheiwiller & Tomislav Feller), source: OCEANS // *BREATHE SALTY*, with: Michael Lynn, Keyon Powers, Mr. Manny Kirby, 2016 // *Sandhill*, video by Lonely Boys, 2011 // *Heat*, video by Lonely Boys, performed by Mark Stanworth, 2010 // *Time 2*, video by Lonely Boys, 2013 // *Break in Me*, video by Lonely Boys, 2013; Music videos (16:9, color, sound); 3' to 7'

Courtesy Rosa Rendl and Daphne Ahlers

MARINA SULA

slowly consumed..., 2019 // *...she dissolved into those waters*, 2019; C-print on plexiglass on aluminum; Each 160 x 80 cm // *nothing remained for anyone to grasp*, 2019; Steel, glass, rust, healing elixir; 300 x 30 x 20 cm // *You have no right to be here, inhabiting this body*, 2019 // *Domestic Audiences, or Continuation*, 2019; Steel, plexiglass, rust, various materials; Each 180 x 80 x 45 cm

Courtesy Marina Sula and Gabriele Senn Galerie, Vienna

PHILIPP TIMISCHL

Untitled, 2013-2018; Textile, faux fur, patches (by Victor Lizana), embroideries, flatscreens; videos (16:9, color, sound), 1' to 15'; Dimensions variable

Courtesy Philipp Timischl and Galerie Emanuel Layr, Vienna/Rome

EDIN ZENUN

Untitled, 2017; Oil on canvas, artist's frame; 26 x 21 cm; Private collection, Vienna // *Untitled*, 2018; Clay and pigment on canvas, artist's frame; 26 x 21 cm; Private collection, Vienna // *Untitled*, 2016; Oil on canvas, artist's frame; 46 x 37 cm; Courtesy Edin Zenun // *Untitled*, 2017; Oil on canvas, artist's frame; 26 x 21 cm; Courtesy Edin Zenun // *Untitled*, 2018; Clay and pigment on canvas, artist's frame; 26 x 21 cm; Private collection, Vienna // *Untitled*, 2017; Oil on canvas, artist's frame; 26 x 21 cm; Courtesy Edin Zenun // *Untitled*, 2016; Oil on canvas, artist's frame; 46 x 37 cm; Courtesy Edin Zenun // *Untitled*, 2018; Oil and oil pastel on canvas, artist's frame; 200 x 100 cm; Private collection, Vienna // *Untitled*, 2017; Oil on canvas, artist's frame; 26 x 21 cm; Courtesy Edin Zenun // *Untitled*, 2017; Oil on canvas, artist's frame; 26 x 21 cm; Courtesy Edin Zenun // *Untitled*, 2018; Oil and oil pastel on canvas, artist's frame; 46 x 37 cm; Private collection, Vienna // *Untitled*, 2017; Oil on canvas, artist's frame; 26 x 21 cm; Private collection, Vienna // *Für Matthias* [For Matthias], 2016; Oil on canvas, artist's frame; 46 x 37 cm; Private collection, Vienna // *Untitled*, 2018; Clay and pigment on canvas, artist's frame; 26 x 21 cm; Private collection, Vienna // *Untitled*, 2017; Oil on canvas, artist's frame; 26 x 21 cm; Courtesy Edin Zenun // *Untitled*, 2017; Oil on canvas, artist's frame; 26 x 21 cm; Private collection, Vienna

IMPRESSUM

Diese Broschüre erscheint anlässlich der Ausstellung
Über das Neue. Junge Szenen in Wien,
1. März bis 2. Juni 2019, Belvedere 21, Wien.

AUSSTELLUNG

Wissenschaftliche Geschäftsführerin/Generaldirektorin: Stella Rollig
Wirtschaftlicher Geschäftsführer: Wolfgang Bergmann
Kurator_innen: Severin Dünser, Luisa Ziaja
Kuratorische Assistenz: Véronique Abpurg
Ausstellungsproduktion: Mario Kojetinsky
Architektur: Erich Woschitz

BROSCHÜRE

Herausgeberin: Stella Rollig
Texte: Severin Dünser, Luisa Ziaja,
redigiert und gekürzt von Michaela Höß und Naima Wieltschnig
Deutsches Lektorat: Katharina Sacken
Übersetzung Deutsch–Englisch und englisches Lektorat: Maria Slater
Grafikdesign: Paul Mayer, Simone Pirker
Druck: WALLA Druck

© 2019, Belvedere, Wien, und die Autor_innen

COLOPHON

This booklet is published on the occasion of the exhibition
On the New. Young Scenes in Vienna,
March 1 to June 2, 2019, Belvedere 21, Vienna.

EXHIBITION

Artistic Director / CEO: Stella Rollig
CFO: Wolfgang Bergmann
Curators: Severin Dünser, Luisa Ziaja
Curatorial Assistant: Véronique Abpurg
Exhibition Production: Mario Kojetinsky
Architecture: Erich Woschitz

BOOKLET

Editor: Stella Rollig
Texts: Severin Dünser, Luisa Ziaja,
edited and abridged by Michaela Höß and Naima Wieltschnig
German proofreading: Katharina Sacken
Translation German–English and English proofreading: Maria Slater
Graphic design: Paul Mayer, Simone Pirker
Printed by: WALLA Druck

© 2019, Belvedere, Vienna, and the authors

BELVEDERE 21
MUSEUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
ARSENALSTRASSE 1, 1030 WIEN / VIENNA
WWW.BELVEDERE21.AT

#JUNGESZENEN