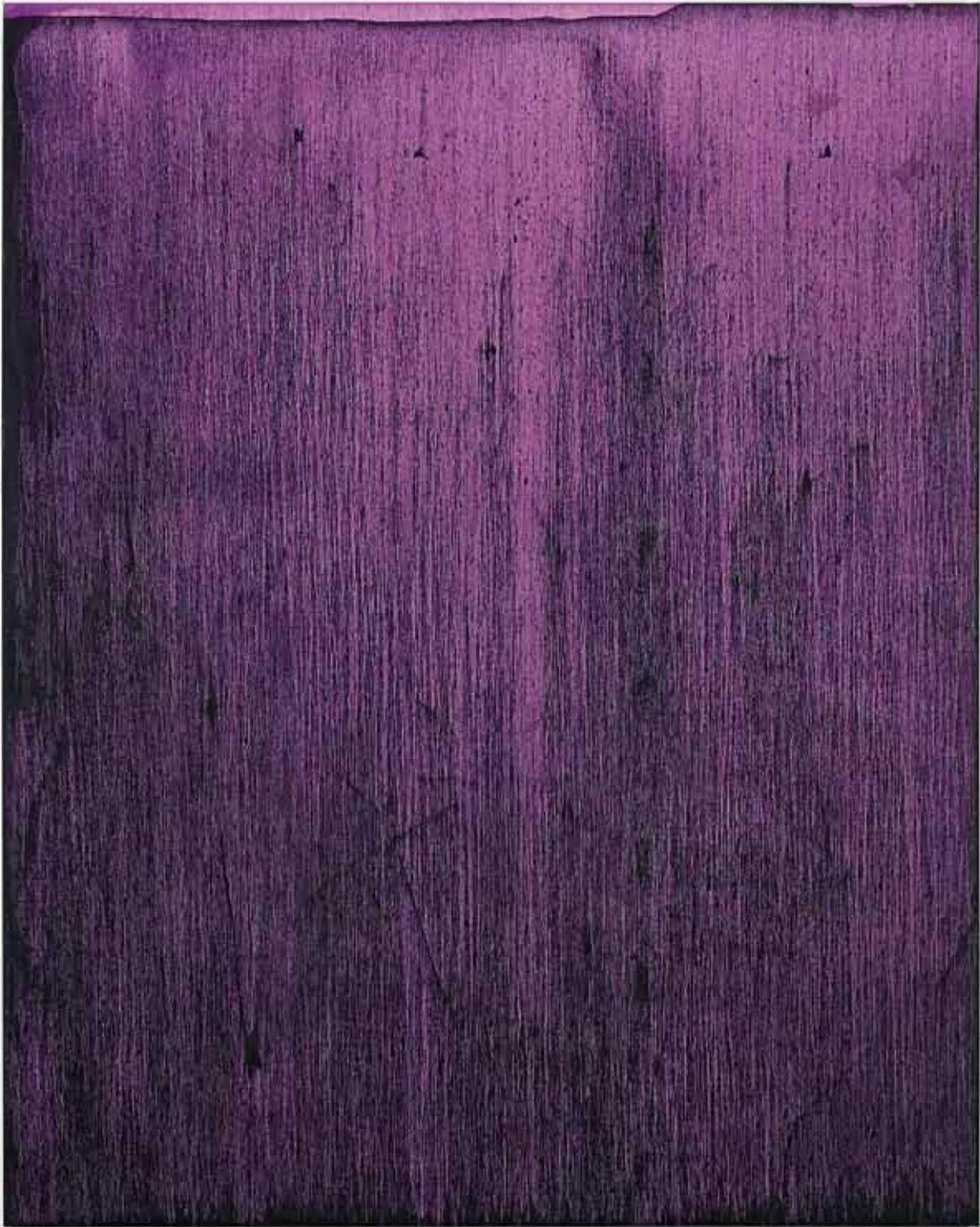


Gerhard Himmer
Intense



2

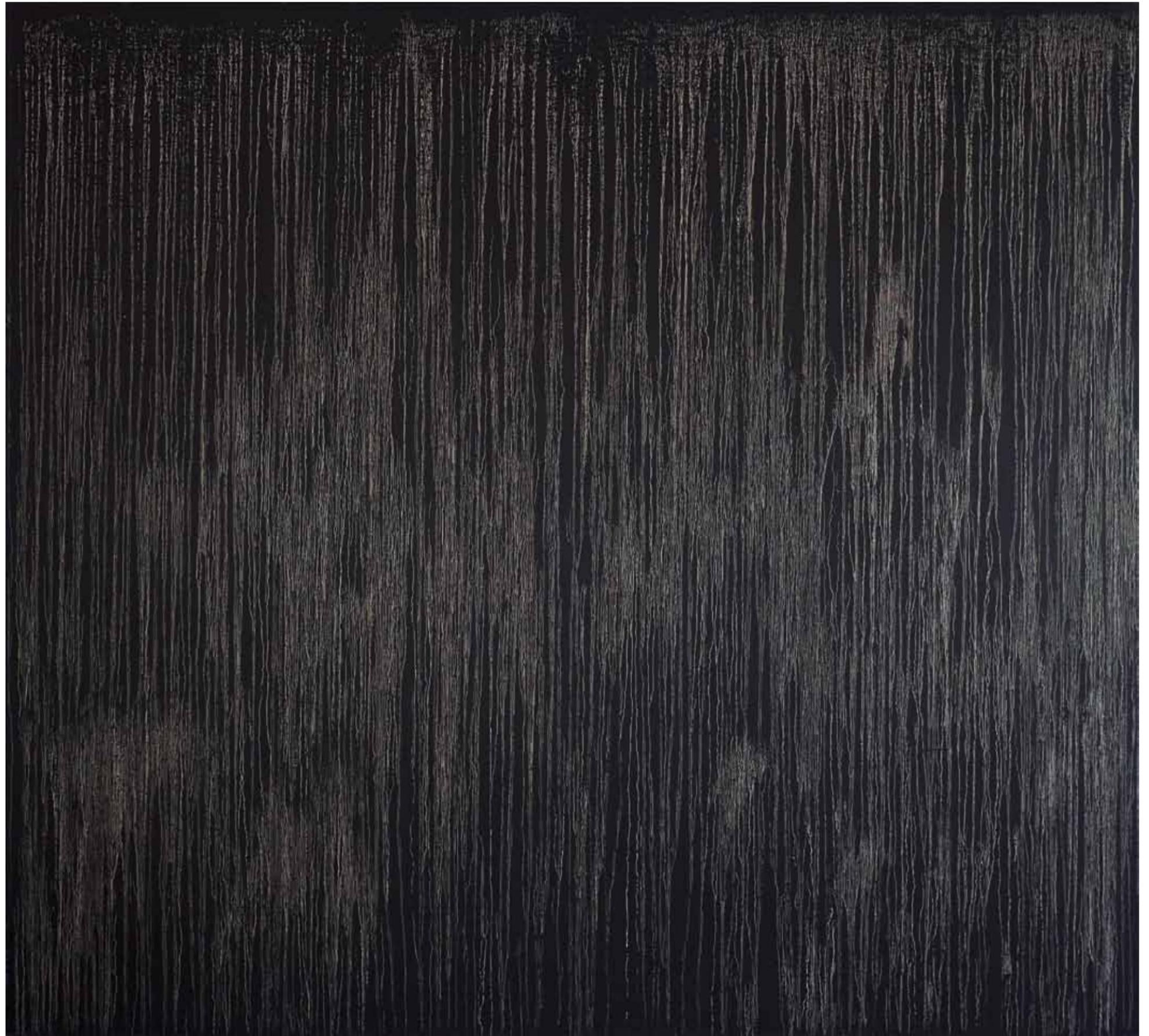
Gerhard Himmer
Intense

Meinem Vater gewidmet
Dedicated to my father
(1937–2015)





Ohne Titel, 2014,
200 x 160 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2012,
200 x 220 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2011,
200 x 160 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2011,
200 x 160 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2011,
200 x 160 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2011,
200 x 160 cm, Öl auf Leinwand



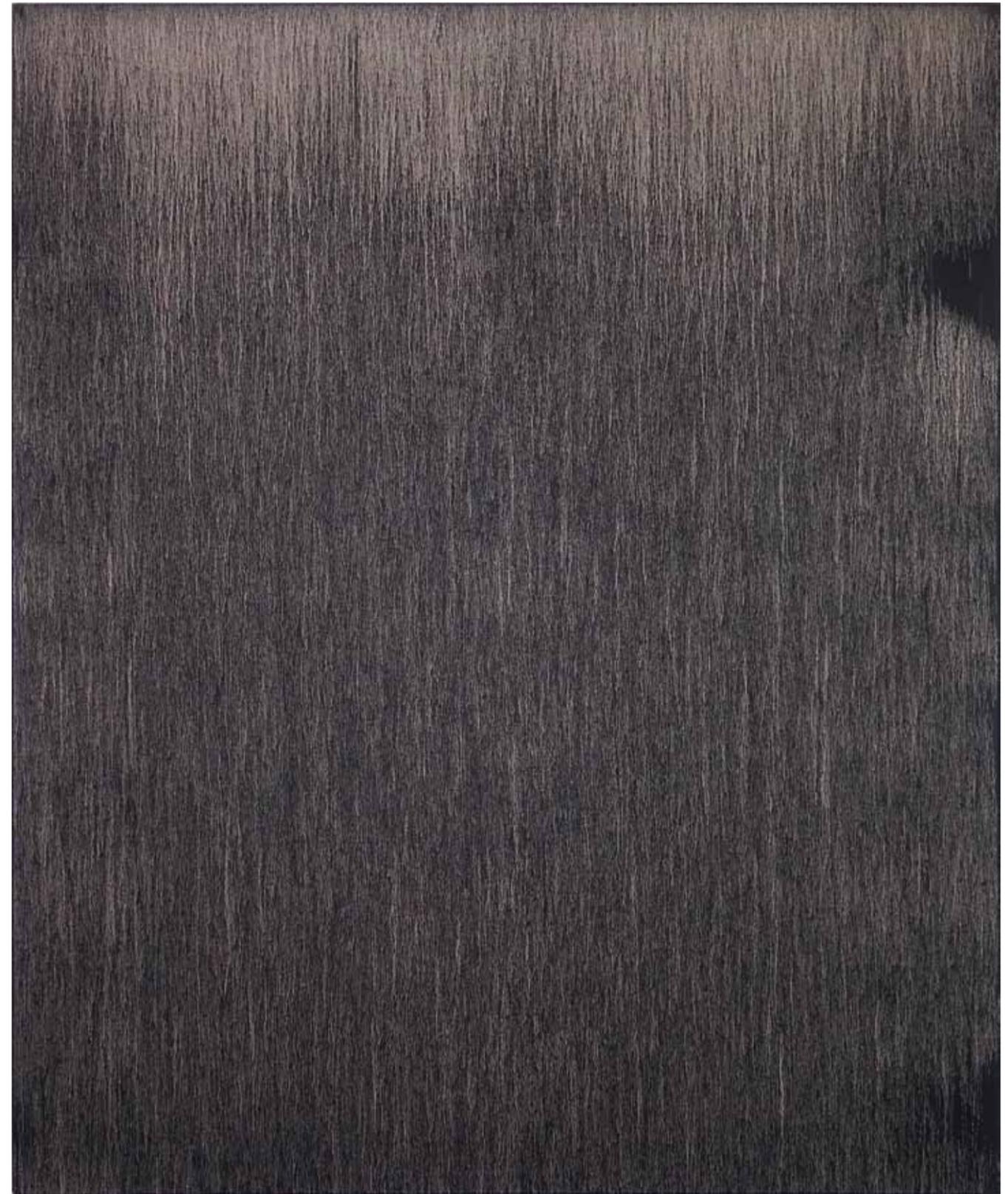
Ohne Titel, 2012,
200 x 240 cm, Öl auf Leinwand



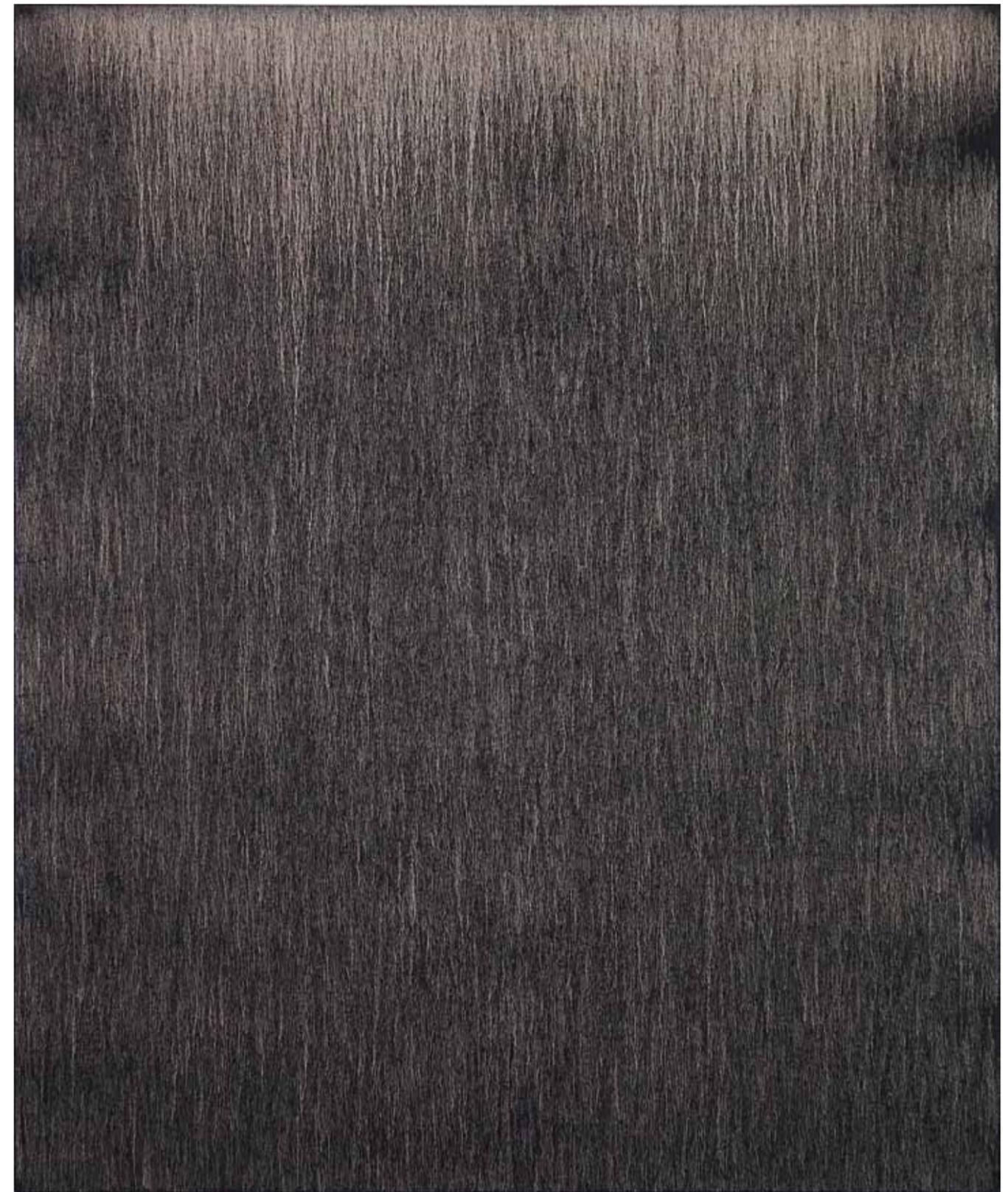
Ohne Titel, 2012,
200 x 240 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2012,
200 x 160 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2012,
200 x 160 cm, Öl auf Leinwand



Ausstellungsansicht / Exhibition view,
2014, ve.sch, Wien / Vienna

Ohne Titel, 2014,
240 x 200 cm, Öl auf Leinwand



Gerhard Himmer im Ve.Sch

Ezara Spangl

Durch die serielle Hängung seiner großformatigen Leinwandarbeiten schafft Gerhard Himmer im Ve.Sch einen Raum jenseits des Dekorativen. Himmer arbeitet mit einer beschränkten Palette, die Komposition seiner Bilder bestimmen Schwerkraft und chemische Reaktionen der Ölfarbe. Die Malereien sind All-over-Abstraktionen aus feuchter Farbe, welche Himmer die vertikalen Oberflächen hinunterlaufen lässt, wodurch sowohl positive wie auch negative Formen zurückbleiben. Diese auch von anderen postkonzeptuellen Künstler_innen angewandte Methode, das Material an sich arbeiten zu lassen, legt die Emphase zum einen auf das Endprodukt und zum anderen auf grundlegende Fragestellungen. In Himmers Fall auf jene der möglichen Darstellung gegenwärtiger Spannungsverhältnisse mit den Mitteln des altehrwürdigen Mediums der Malerei.

Gerhard Himmers Bilder wurden verglichen mit flimmernden Fernsehbildschirmen, wie sie heutzutage bereits obsolet sind. Die Ironie, gegen technologische Weiterentwicklung anzukämpfen, ist nichts anderes als romantische, kurzsichtige Nostalgie, und die paradoxe Vorliebe für ein bestimmtes Stadium in der Geschichte diverser Medien stellt eine menschliche Notwendigkeit dar. Indem Himmer also das technologisch veraltete TV-Flimmern in das Medium der Ölmalerei überträgt, verweist er einerseits auf vielfach geteilte Erfahrungen und andererseits auf das Ende eines Phänomens des 20. Jahrhunderts. Er führt die Entwicklung nachmalerischer Abstraktion erneut vor, stellt schon in Vergessenheit geratenes Bildschirmflimmern dar – in diesem Akt lautstarken Erinnerns macht er eine zeitgeistige Fragestellung deutlich, nämlich jene, was auf Großartigkeit, Genie und Ver-sagen folgen sollte.

Mit ihrem hochfrequenten, vibrierenden, verein-nahmenden Farbfeld evozieren Himmers große Lein-wände direkte psychische und physische Reaktionen. Entgegen ihrer technologisch geprägten Thematik erzeugen seine Bilder ihre hohe Intensität jedoch mit sehr einfachen Mitteln: Himmer kehrt an die Wurzeln der Malerei zurück. Zu seinen komplexen Darstellungen gelangt er über die fundamentalsten Malmaterialien und deren Manipulation. Spannung, Reibung, Schwerkraft, Flachheit und das Fehlen gestischer Formensprache sind charakteristisch für seine Leinwände.

Himmer arbeitet augenscheinlich damit, etwas zu entfernen, mit einem Negativ. Seine Kompositionen ergeben sich zur Gänze durch die Applikation von Farbe, welche die Bildoberfläche hinunterrinnt. Den Weg der Tropfen bestimmen inhärent die Schwerkraft und der molekulare Konflikt zwischen den Medien der Farbe und der Leinwand. Die Farbrinnsale und die mediale Friktion hinterlassen dabei eine visuelle Ausnehmung in negativer Form. Kein neuer künstlerischer Arbeitsprozess, in Himmers Fall aber mit besonders intensiven Ergebnissen. Seine reduzierte Methode verweist nicht nur auf die Geschichte der Malerei, sondern unterstreicht auch die dargestellten Spannungen und Reibungen. Negativen Raum untersucht Himmer zweifach: durch die entfernte Farbe und das Fehlen eines manieristischen Gestus. Dieses Doppelnegativ in seinen Bildern legt nahe, dass malerische Praxis in ihrer besten Form über geschichtliches Bewusstsein und die Beschäftigung mit der Gegenwart funktioniert.

at the ve.sch

Ezara Spangl

Hanging his large canvas works serially on the walls of the Ve.sch, Gerhard Himmer stages an environment where his paintings are out of range of the decorative. In a limited palette, Himmer lets gravity and the chemistry of oil paint organize and render the compositions. The paintings are all-over abstractions of wet paint which Himmer lets run down the vertical surfaces leaving both positive and negative forms. Like other post conceptual artists, Himmer's strategy of hands off material engagement highlights the final product and underscores the initiating query. For Himmer that inquiry is in the portrayal of contemporary tensions using Europe's historically revered medium.

Gerhard Himmer's paintings have been likened to (now-outdated) television static. The irony of the engagement in a race against technology is synonymous with a romantic short-sighted nostalgia. This paradoxical love for a specific stage in the development of media is a basic human necessity. By remaking an obsolete technological event in the significant medium of oil painting, Himmer is pointing out a shared humanity and the end of a twentieth century phenomenon. By reenacting and retracing the development of the cultural production of post-painterly abstraction while depicting quickly forgotten TV static, Himmer noisily reminisces and thereby spotlights a most contemporary viewpoint. That is of a zeitgeist compelling questions surrounding the matter of where to proceed after greatness, genius, and failure.

In his large vertical canvases Himmer re-animates color-field in his enveloping works that effect the psyche in their high frequency of vibration. Paradoxically to technological inquiries, the high tension that Himmer evokes is made in a most elementary system. He presents a return to the basics. Employing the fundamental painting materials and manipulations he achieves his complex depictions. In consequence of their size and of their field of color, Himmer's paintings necessitate a physical response and concurrently portray definite images. Friction, gravity and flatness as well as the concern of absencing gestural decisions are the imprint on Himmer's canvases.

Ostensibly, Himmer engages removal. His compositions are done entirely through a means of paint application made to trail down the surface of the painting. The path the drops take is inherently dictated by gravity as well as a molecular conflict between the mediums of paint and canvas. It is the paint trail and the friction of the medium that leave a visual extraction in negative shapes. Himmer manipulates a process not unlike predecessors except that his images resonate at a penetrating pitch. Himmer's restrictions in his palette and paint handling are not only nods to the history of the genre but function to underscore the tensions and friction he depicts. He chooses to investigate negative space twofold; in the picturing of removed paint and in the absence of manneristic gestures. The double negative in Gerhard Himmer's painting conclude that the gist of the practice is the high regard for the past and the query of the conditions of the present.



Ohne Titel, 2014,
240 x 200 cm, Öl auf Leinwand

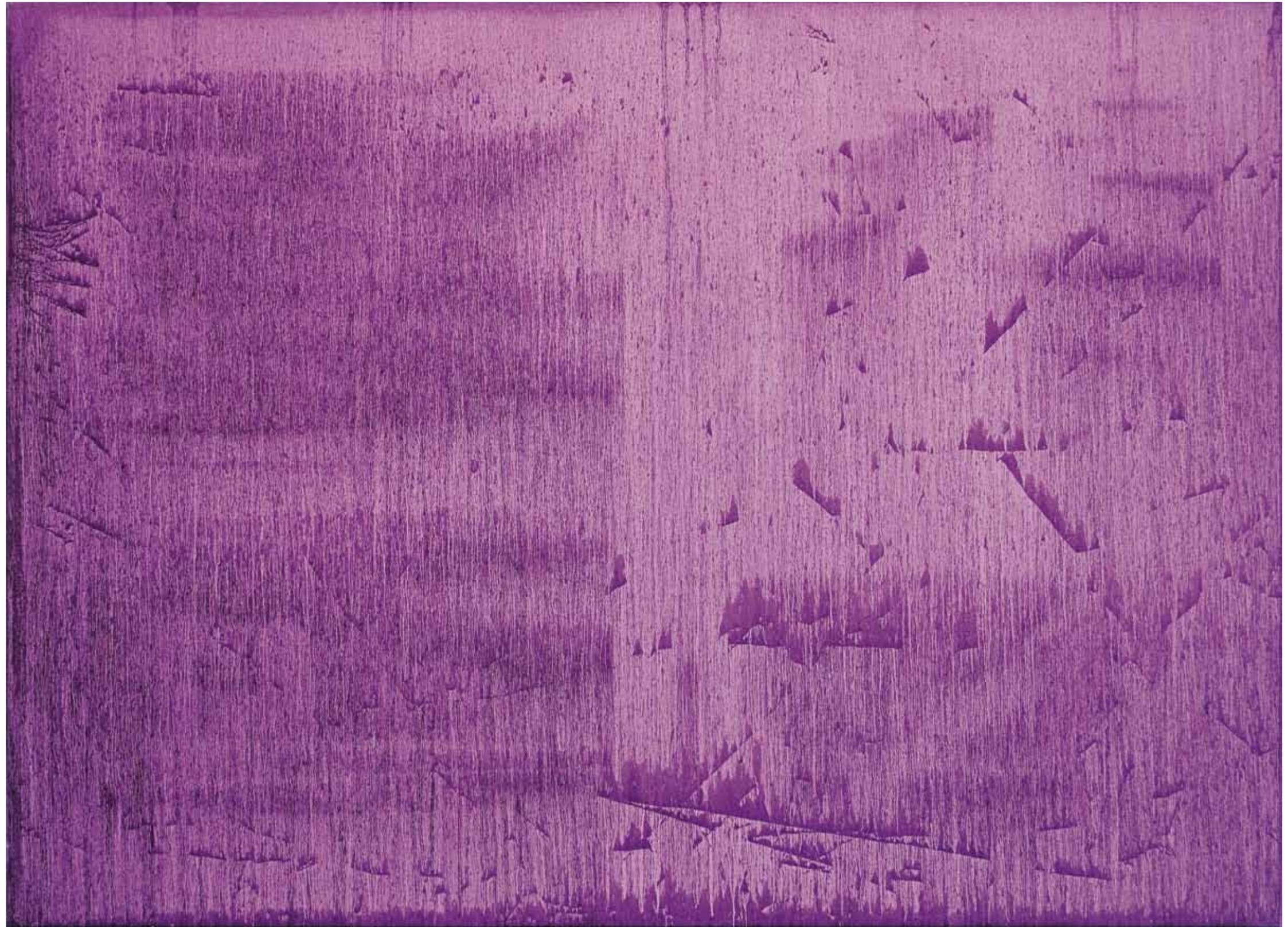


Ohne Titel, 2014,
240 x 200 cm, Öl auf Leinwand



Ausstellungsansicht / Exhibition view,
2014, ve.sch, Wien / Vienna

Ohne Titel, 2014,
240 x 200 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
130 x 180 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
130 x 180 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
130 x 180 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
130 x 180 cm, Öl auf Leinwand



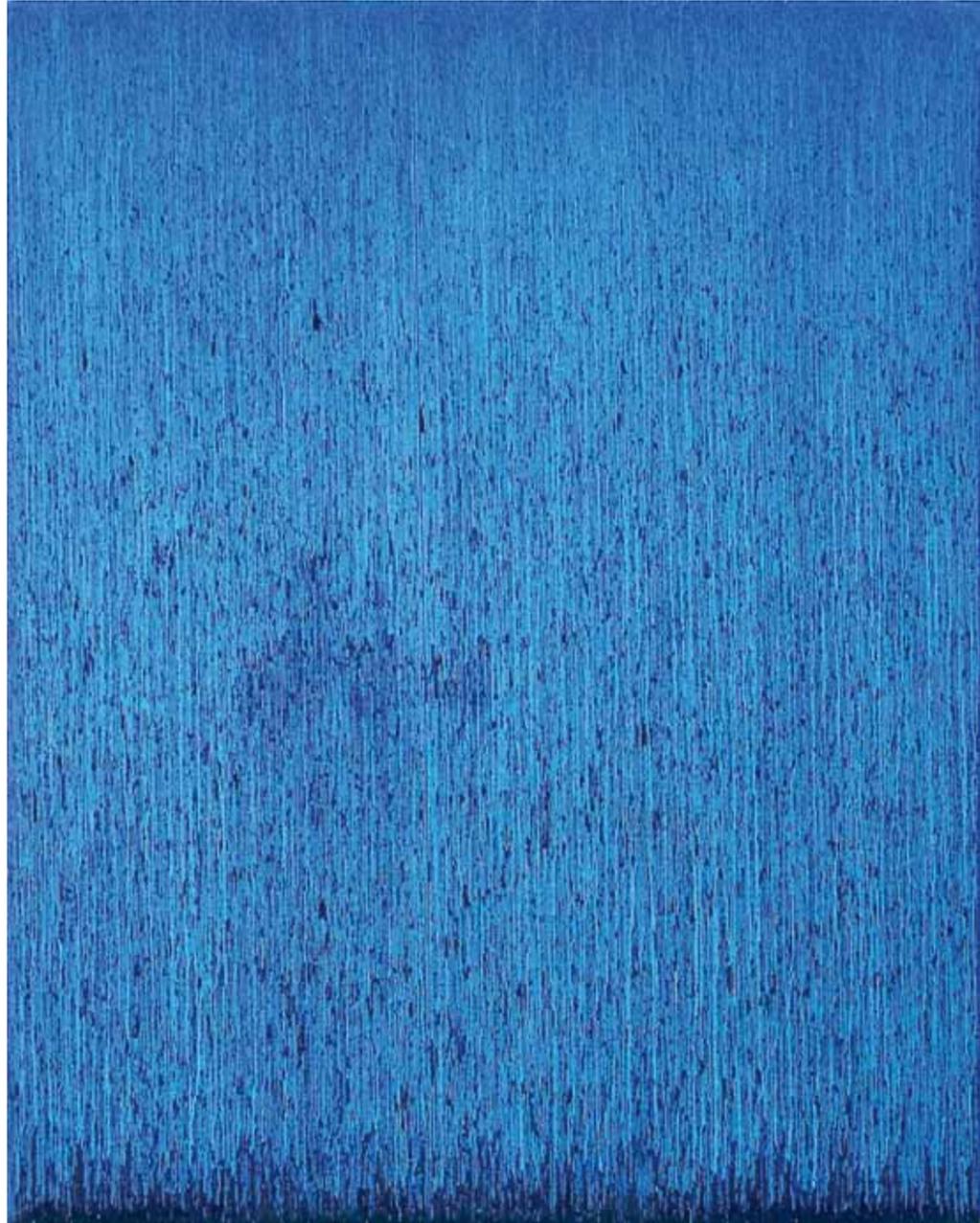
Ohne Titel, 2014,
130 x 180 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
100 x 80 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
100 x 80 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
100 x 80 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
100 x 80 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
100 x 80 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
100 x 80 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
100 x 80 cm, Öl auf Leinwand



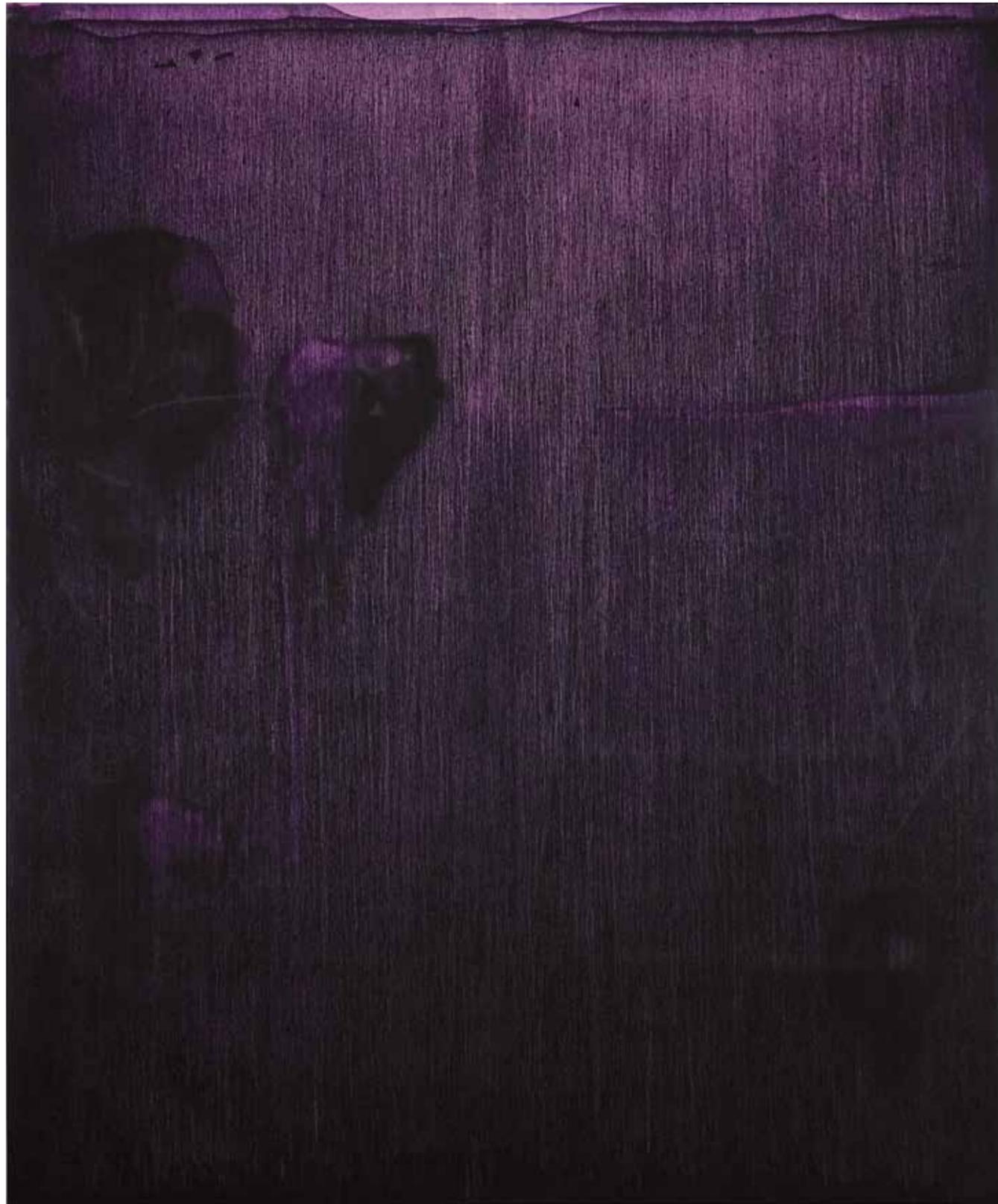
Ohne Titel, 2014,
100 x 80 cm, Öl auf Leinwand



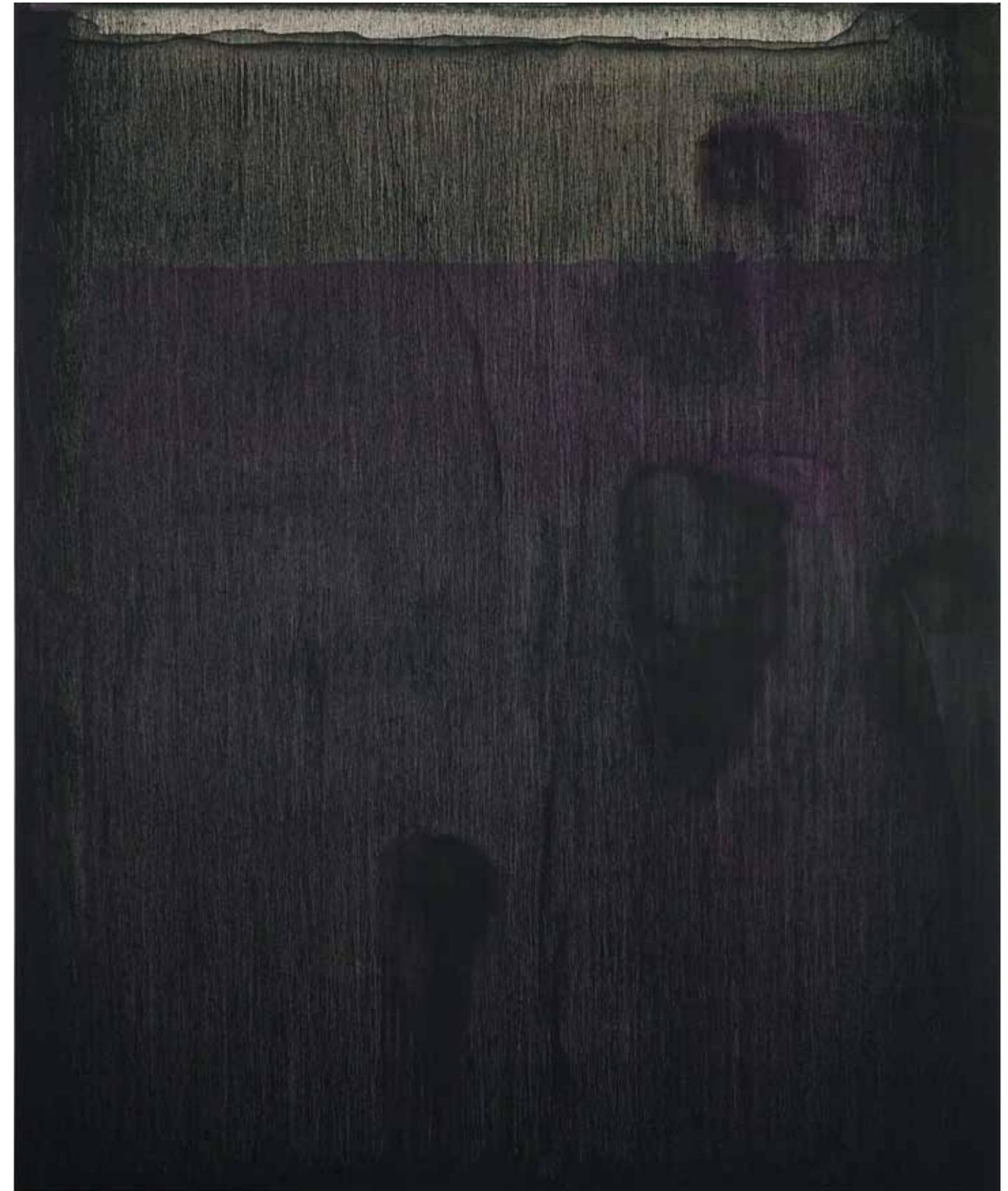
Ohne Titel, 2014,
100 x 80 cm, Öl auf Leinwand



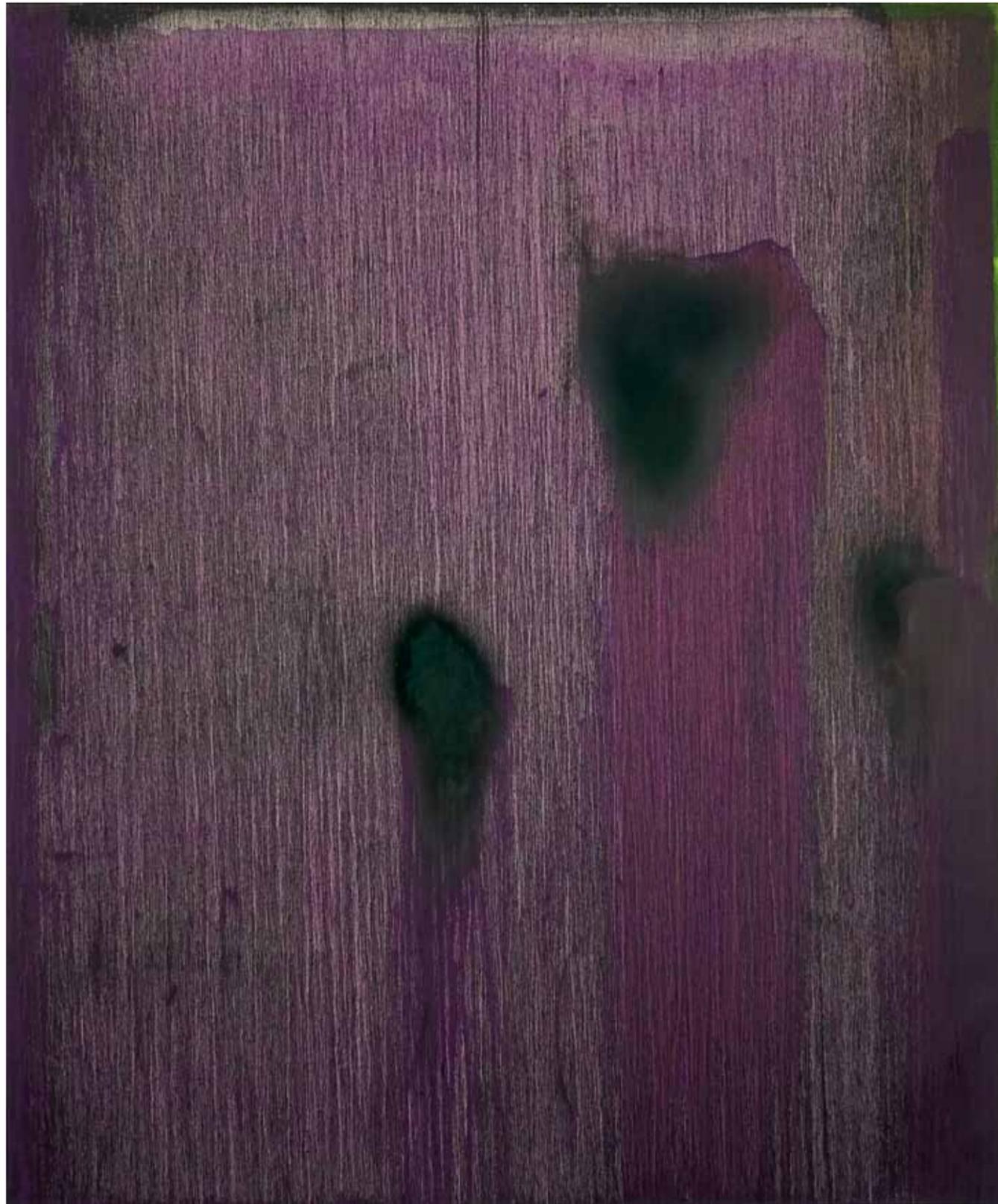
Ohne Titel, 2014,
100 x 80 cm, Öl auf Leinwand



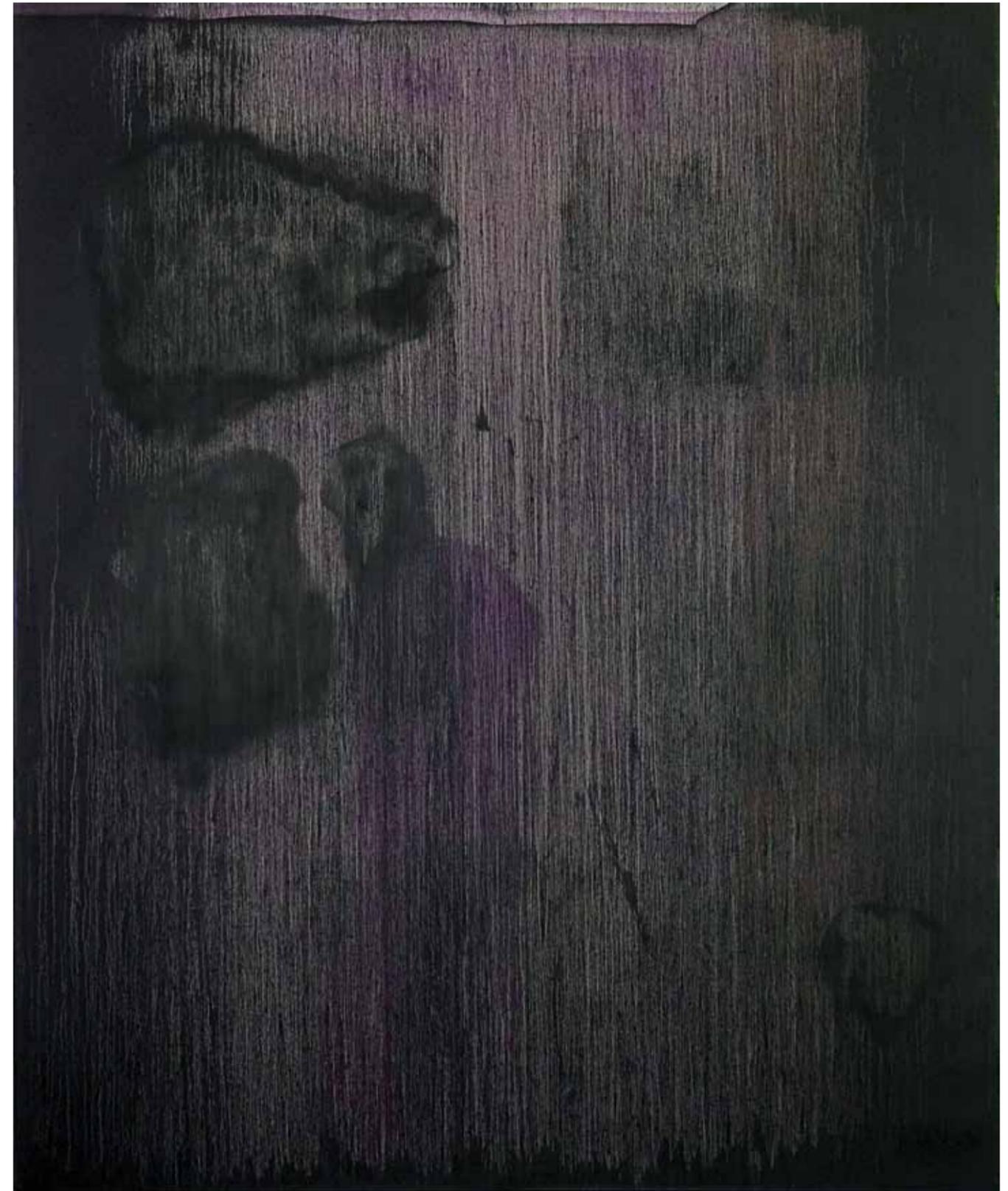
Ohne Titel, 2014
240 x 200 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
240 x 200 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
240 x 200 cm, Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2014,
240 x 200 cm, Öl auf Leinwand

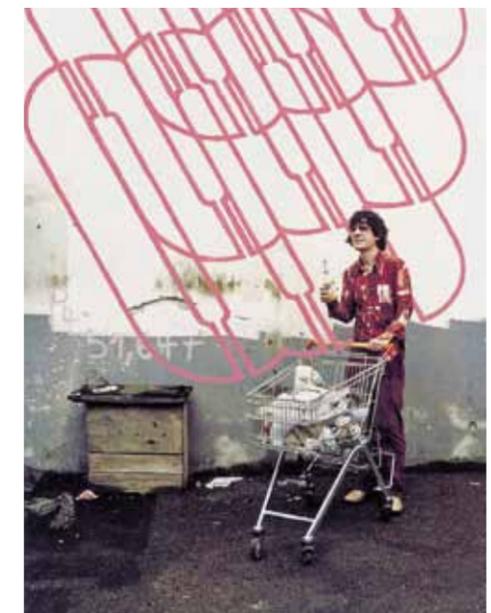
»Why can't I make art that looks as intense as the sounds I'm hearing?«¹

Christian Egger

Ich möchte diese Gelegenheit nutzen, drei über längere Zeiträume geschaffene und auf den ersten Blick höchst unterschiedliche Werkblöcke des in Wien lebenden Künstlers Gerhard Himmer näher zu untersuchen, um letztlich doch feine Parallelen, Übergänge und Entwicklungen innerhalb seiner Praxis der Bildproduktion hervorzuheben. Bei den ersten Arbeiten, die ich hier anführen will, handelt es sich um zu Beginn der Nullerjahre erstellte Collagen, deren Quellmaterial Porträts aus der deutschen Musik- und Popkulturzeitschrift *Spex* waren. Himmer bearbeitete diese Fotografien von Musiker_innen, indem er Linien und dekorative Muster seiner malerischen Produktion einzog, farbliche Veränderungen vornahm, sodass ursprüngliche Blickachsen und deutbare Kontexte sich aufzulösen begannen und ein Koordinatensystem medialer Positionierung hinter den authentischen Posen sichtbar wurde. Die ausgewählten Musikprotagonist_innen wie Jarvis Cocker, Stephen Malkmus, Christian Fennesz oder Bobby Conn waren nun nicht mehr nur in einem unverfälschten Moment des kühlen Nichtstuns um beispielsweise der Promotion eines aktuellen Tonträgers willen abgebildet, sondern wirkten einerseits wie in einem Netz einer Popexistenz gefangen, andererseits wie zusätzliche ornamentale Details in neuen, erweiterten Zusammenhängen. Der Künstler skizzierte einen möglichen Punkt, an dem die mit unterschiedlicher Bekanntheit ausgestatteten, meist einzelne Subgenres der sogenannten Alternative Music vertretenden Performer_innen aufhörten, ausschließlich ihre Rolle zu repräsentieren. Das Augenmerk konnte nun auch auf jenen Rahmen der Potenzialitäten fallen, der nur endlich viele Gesten, Posen und Inhalte zulässt, welche wiederum mit den Erwartungen der Betrachter_innen an sie korrelieren. Die Performer_innen repräsentieren zwar eine Rolle, die sie aber immer wieder spielen, sodass sich diese Rolle sozusagen authentisch durch ihr tatsächliches Schicksal änderbar zeigt. Diese Rolle steht zudem im steten Einfluss des Lebens, im Wechselspiel von Autor_in, Musikindustrie und Publikum. Außerdem:

„Es gibt nicht nur das Spiel der Erscheinungen, es gibt auch ein Reales – dabei handelt es sich jedoch nicht um das unerreichbare *Ding an sich*, sondern um die Lücke, die uns den Zugang zu ihm verwehrt, den ‚Fels‘ des Widerspruchs, der unsere Sicht auf den wahrgenommenen Gegenstand versperrt und verzerrt. Die ‚Wahrheit‘ ist somit nicht die ‚reale‘ Lage der Dinge, die sich einem ‚unverstellten‘ Blick auf den Gegenstand ohne jede perspektivische Verzerrung erst herbeiführt. Der Ort der Wahrheit ist, um es noch einmal zu sagen, nicht die Art, wie die Dinge ohne perspektivische Verzerrung ‚an sich wirklich sind‘, sondern der Spalt oder Übergang, der die Perspektiven voneinander trennt, die Lücke [...], die die beiden Sichtweisen grundlegend *inkommensurabel* macht. Das ‚Reale als Unmögliches‘ ist die Ursache dafür, dass es uns unmöglich ist, jemals eine ‚neutrale‘, nichtperspektivische Sicht des Gegenstands zu erlangen. Es gibt *eine* Wahrheit, und es ist nicht alles relativ – aber es ist die Wahrheit der perspektivischen Verzerrung *an sich*, nicht eine, die durch die Teilansicht aus einer einzigen Perspektive verzerrt wäre.“²

Der künstlerische Eingriff Himmers spielt zudem auf Kreativwettbewerbe von Teeniepopmagazinen der 1980er-Jahre wie etwa *Popcorn* an, welche die Leser_innen aufriefen, Heftposter angesagter Interpret_innen zu verzieren und aus Fanperspektive neu zu deuten, was wiederum von anderen Leser_innen bewertet wurde. Damit eröffnet Himmer hier eine mediale Grauzone, in der unklar bleibt, ob die Popmusikperformer_innen eine Rolle spielen oder nicht. Er macht diese Extrakräfte und Instanzen – die Reinszenierung der Bildwerdung – nachträglich für die Fans sichtbar und gerade auch dadurch deutlich, dass es sich nie um nur eine Rolle und nie um nur ein Selbst handeln kann. Besagte Kräfte und Phänomene wirken darin wie in einer Aurafotografie mitabgebildet, als erkannte man just den Moment, in dem sich die Protagonist_innen von ihrer sie inszenierenden Umgebung abheben, sich von ihren den eigenen Popalltag repräsentierenden Zusammenhängen zu entfernen beginnen, wobei Gegen- und Umstände des Ausgangsfotos verschwimmen, die Parameter, welche die Protagonist_innen, den Ort und Zeitpunkt ihrer Aufnahmen definieren, ebenso schwinden wie eine mögliche Einbettung des Fotos in ein Wissenssystem. Was den Rückschluss zulässt, dass jede Existenz in dem Maße per se unergründlich ist, wie sie sprachlos und nicht deutbar ist. In der Wahrnehmung wird die Kluft zwischen dem Sichtbaren und seiner Bedeutung normalerweise durch den räumlichen und zeitlichen Zusammenhang der Wahrnehmung überspielt; die



Stephen Malkmus, 2001,
29,7 x 34,5 cm,
Lack auf Offsetdruck /
lacquer on offset print

Fennesz, 2002,
28 x 35,5 cm,
Lack auf Offsetdruck /
lacquer on offset print

Jarvis Cocker, 2002,
27,8 x 34 cm,
Lack auf Offsetdruck /
lacquer on offset print

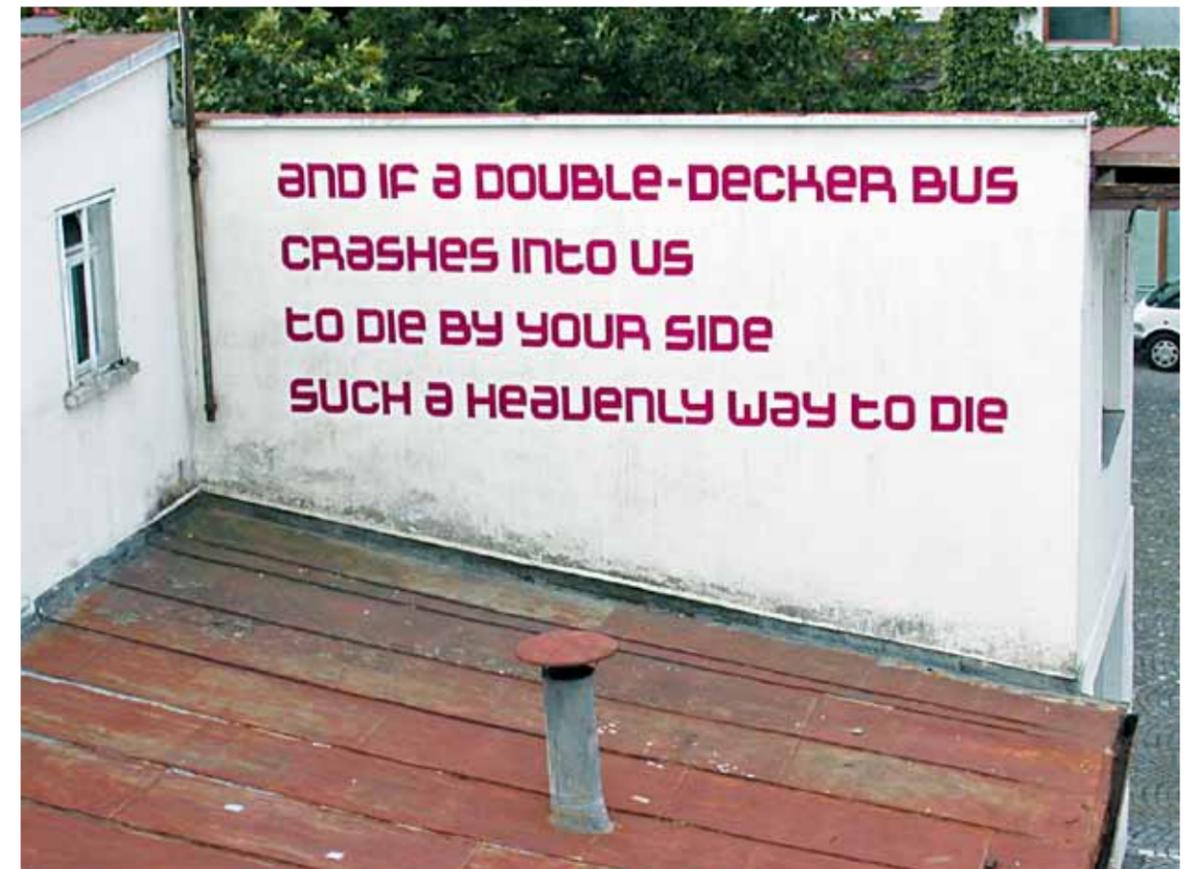
Bobby Conn, 2002,
28 x 21 cm,
Lack auf Offsetdruck /
lacquer on offset print

Bedeutung des Gesehenen ist bekannt, weil es bereits durch das Vorhergegangene und seinen Zusammenhang definiert und gedeutet worden ist. Das Foto aber schneidet gewöhnlich eine vergangene Realität aus ihrem Zusammenhang heraus, isoliert sie und entleert sie von Sinn. Je ferner ein Foto den eigenen Zusammenhängen steht, je weniger das Sichtbare in ihm wiedererkannt wird und seine Gegenstände und Umstände benannt werden können, desto bedeutungsleerer droht es zu werden:

„Die anderen erscheinen als eines oder viele, sind es aber nicht wirklich. Sie erscheinen groß, klein und gleich, und sie erscheinen sich selbst und einander ähnlich und unähnlich, sind es aber nicht wirklich [...]. [W]enn die anderen anders sind, müssen sie anders als etwas sein. Sie können nicht anders als das eine sein, wenn dieses nicht ist, also müssen sie anders füreinander sein [...]. [S]ie sind anders füreinander, und sie sind begrenzt in ihrer Zahl [...]. Man nimmt eine kleine Masse, die ein eines zu sein scheint, doch plötzlich löst sie sich in viele Teile auf. Die anfängliche Masse scheint nun riesig in Bezug auf diese. Dies sind bloß Erscheinungen, denn ohne die Einheit zur Bestimmung der Individualität der Dinge und ihrer Beziehungen untereinander ändern sich die Eigenschaften und Beziehungen, die wir beobachten, mit unserer jeweiligen Perspektive [...]. Stellen Sie sich vor, Sie betrachten eine ferne Galaxie erst mit bloßem Auge und dann durch ein starkes Teleskop. Zuerst sehen Sie nur ein winziges leuchtendes Objekt, dann doch eine Vielzahl von Sternen. Was Sie sehen, hängt von Ihrer Perspektive ab.“³

Im Falle der Collagen Himmers treten die Protagonist_innen nun vor und zwischen die Übermalungen des Künstlers und scheinen sich der nachträglich hinzugefügten malerischen Muster gar bewusst zu sein, nahezu d'accord mit einer malerischen Visualisierung ihres Projektionspotenzials. Im Unkenntlichmachen der Grenzen des Malerischen und des Musikalischen gilt Himmers vorrangiges Interesse den Fragen, wo die Faszination von Pop außerhalb der Musik lokalisierbar bliebe und was die Punkte zentraler ästhetischer Erfahrung wären. Und weiter: Wie könnte denn ein Freibekommen des Blicks auf die Dinge zwischen Kunst und Pop überhaupt (noch) funktionieren?

Diese radikalen Fragestellungen haben zusätzlich Gewicht, wenn man von der Annahme ausgeht, dass Kunstwerke keine statischen Formen sind, sondern auch selbst aktiv den Fluss von Bildern konfigurieren. Eindeutiger und direkter wirkt hingegen Himmers auf der Kombination von Wort und Bild respektive auf dem Bild als Wort beruhende Bilderserie, in der er Zitate aus Songs der britischen Band The Smiths beziehungsweise ihres Sängers und Texters Morrissey auf großformatige Leinwände übertragen hat, farblich nur leicht abgesetzt von dem dunklen Bildhintergrund. Zeilen wie „My faith in love is still devout“, „Please keep me in mind“, „Love, peace and harmony“ können einem äußerst bekannt vorkommen, die Erinnerung wecken an das Hören der entsprechenden The-Smiths-Songs („Rusholme Ruffians“, „Well I Wonder“, „Death of a Disco Dancer“). Doch wird man auf eine andere Ebene verwiesen, *anders* ertappt dabei, wie man sich zum Gesehenen im Gegensatz zum Gehörten verhält, und somit der Verschiedenheit der Konstruktionsebenen gewahr, aus welchen Kunstwerke aufgebaut sind. Anstatt Signifikanten an Signifikanten zu binden, etablieren diese Wortbilder eine dynamische Situation der Suche nach der Grenze des Kunstwerks (Bildes), nach dessen Ende, jenem Ort, wo der Song anfängt, der es doch begleitet. Der dunkle Bildhintergrund könnte dabei stellvertretend für den restlichen Text des Songs stehen, aber ebenso für die Unbestimmbarkeit der Quelle, aus welcher der Texter seinen lyrischen Stoff schöpft. Hier rückt Himmer über den trügerischen Umweg einer vermeintlichen Fanperspektive die fortgesetzte Subjektivierung und Personalisierung seiner Medien und Gegenstände ins Zentrum seiner Malweise. Auch der Übergang seiner Malerei mit Text ins Medium der Malerei *als* Malerei ohne Text ist über diesen Weg nachvollziehbar. Wenn der geschichtliche Kanon der Moderne Malerei meist als ein Ganzes hervortreten lässt, dessen Horizont die Gedankenfigur eines Endpunkts bildet, so zeichnet sich vor der Folie dieses Ganzen auch die Menge der heterogenen Vorgehensweisen ab, in die sich Malerei mit dem Übergang von der modernistischen Konzeption der Medienspezifik zu einem „generischen“ Kunstbegriff ausweitet. Dieser wiederum eröffnet mediale Drehungen und der Malerei bewusst entfremdete Verwendungen, etwa wenn der Künstler von diesen Textbildern auch als von zu groß geratenen Flyern spricht, die in dieser Formatgröße nicht mehr verteilt werden können, obwohl ihnen die Potenzialität eines Verteilt-werden-Wollens anzusehen bleibt und ihnen das Prinzip der Vervielfältigung und schrankenlosen Verfügbarkeit in Form unendlicher weiterer, nicht zu kontrollierender Abbildungen heute ohnehin innewohnt. Daraus ergibt sich die Idee eines



ohne Titel, 2002,
130 x 100 cm, Öl auf Leinwand

ohne Titel, 2002,
130 x 100 cm, Öl auf Leinwand,

ohne Titel, 2002,
130 x 100 cm, Öl auf Leinwand,

ohne Titel, 2002,
280 x 540 cm, Acryl auf Linoleum, ausgeschnitten
und montiert, im Rahmen der Ausstellung Love,
magazin 4, Bregenz / acrylic on linoleum, cut-out and
mounted for the exhibition Love, Magazin4, Bregenz

Malereibegriffs, der zum einen einer Ausdifferenzierung Rechnung trägt und zum anderen unter diesen Bedingungen das Festhalten an „Malerei“ als übergreifendem Bezugsrahmen fassbar machen muss.

Auf diese Art schlagen sich in der letzten der drei hier angeführten Werkserien soziale Netzwerke und Wissenssysteme des bohemistischen (Pop-)Undergrounds, individuelle und gesellschaftliche Rollen und Identitäten eben nicht mehr motivisch oder textlich, sondern ausschließlich medial reflektierend und konzeptuell nieder. Gibt es bei den Textbildern eben noch jene Verweise auf außerbildliche Referenzpunkte wie Text und Musik, die den Weltbezug des Bildes garantieren, verlagert sich die Beziehung in dieser seit 2012 ausgeführten Serie ausschließlich zum Herstellungsprozess selbst, der sich im Bild als materielle und soziale Realität manifestiert. In einem aufwendigen, unsichtbaren, beinahe alchemistischen Prozess erscheint hier Farbe als maßlose, unendliche Flüssigkeit, die sich langsam über den Zeitraum mehrerer Stunden in die Leinwand abwärts eintrocknet, als führte die Farbe nur ihr physikalisches Reaktionsverhalten bei einem Ausgesetztsein an der Luft vor. Erst die Bildform, das Format, die Leinwand, bietet dem Farbmateriale den Ort der Ausbreitung und Sichtbarwerdung. Beim Einziehen in die Leinwand bilden sich in direkter Abhängigkeit zu deren Struktur Rinnsale, wobei meist dort zufällige Artefakte entstehen, wo am meisten Farbe vorbeifließt, die auf der nächsten Farbschicht haften bleibt – die Art der Gerinnung täuscht quasi den Duktus des Farbauftrags vor.⁴ Himmers Farben Schwarz, Violett, Preußischblau, ob rein, gebrochen oder den Leinwandhintergrund durchscheinen lassend, sind primäre Phänomene, die eine Analyse der Farberscheinung erst zu dem Zeitpunkt ermöglichen, wenn die homogen bis zum Bildrand gefüllte Fläche ihren Bezug zum umgebenden Raum aktiviert. Ein Effekt, dessen Überprüfung im Verlauf der letzten Jahre in so unterschiedlichen Ausstellungsszenarien wie Café, Bankfoyer, Büroambiente oder Offspace sehr gut möglich war. Zugegeben finden die in Himmers Palette reglementiert gehandhabten Farben auch Verwendung in kreativen ökonomischen Sparten und dort verbreiteten analogen und digitalen Produktionsprozessen: das Blau etwa in Bluebox-, Bluescreenverfahren, das Violett in der Siebdruckbelichtung. Einzig die Farbe Schwarz nährt die Vorstellung eines reinen, auratischen, singulären künstlerischen Einsatzes, der sich genealogisch über Christopher Wool, Sigmar Polke, Ad Reinhardt, Richard Serra, Kasimir Malewitsch bis zum vormodernen britischen Universalgelehrten, Mathematiker, Astrologen, Philosophen, Theosophen, Mediziner Robert Fludd und dessen schwarzer Seite in *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* aus dem Jahr 1617 zurückführen lässt. Bereits bei diesem Aufschluss in die Fläche genügen die Begriffe, die das Bild als formales Phänomen beschreiben, eigentlich nicht mehr. Eine formalistische Betrachtung – trotz ihrer Insistenz auf dem, was sich zeigt – leugnet nämlich die Existenz des Bildes; was sich bei einem monochromen Auftrag von Schwarz als selbsterklärend und zusätzlich vertrackt erweist. Nach Erkenntnissen der Neurophysiologie verhält sich das menschliche Auge beim Erblicken von Schwarz wie folgt: Fotorezeptoren in unserer Netzhaut antworten auf Photonen von Licht, und wir erkennen Schwarz in jenen Bereichen der Netzhaut, in denen sich Fotorezeptoren als relativ inaktiv zeigen. Laut Aristoteles wirkt das Sehen aber sogar in der Abwesenheit des Sichtbaren weiter:

„Selbst wenn wir nicht sehen, ist es die Sicht, die uns Dunkelheit vom Licht unterscheiden lässt, zwar nicht in dem Maße, in dem wir eine Farbe von einer anderen unterscheiden. Weiters ist in einem gewissen Sinne auch das, was sieht, farbig; für den jeweiligen Fall ist das Sinnesorgan zur Aufnahme des sinnlichen Gegenstandes auch ohne seine Materie fähig. Deshalb existieren die Erfassungen und Vorstellungen in den Sinnesorganen selbst dann weiter, wenn die wahrnehmbaren Objekte abwesend sind.“⁵

Wieder umgelegt auf eine formalistische Betrachtung, bedeutet das, dass diese das Bild nur in der Schicht seiner phänomenalen Gegenwart fasst, also blind für alle wesentlichen Merkmale, die diese Werkserie Himmers auszeichnen: die Dimension ihrer Herstellung, die Präsentations- und Distributionsbedingungen, ihre zeitliche Existenz. Blind ist sie damit aber auch dafür, wie das Kunstwerk sich zu diesen Bedingungen verhält, zu seinen günstigen Ursachen ebenso wie den Limitierungen und Zwängen, die es abwehrt oder integriert und die es erst zur Form werden lassen. Eine angemessene Analyse der Bilder Himmers muss daher die zeitliche und die materielle Tiefe mitreflektieren, die in der präsenten Form nur zum Abschluss kommen, zu einem lesbaren, aktiv gestalteten Abschluss im optimalen Fall. Sie untersucht also nicht mehr ausschließlich die erkenntnistheoretischen Implikationen der formalen Struktur des Bildes, sondern eben auch die realen materiellen Bedingungen und Verhältnisse seiner Existenz und artikuliert diese als Momente der Geschichtlichkeit des Werkes.

In die Auseinandersetzung mit der Malerei der Moderne und Gegenwart war dieser produktionslogische, materialistische Blick noch kaum integriert. Spätestens jedoch im Zuge der Debatten um David S als im Vergleich dazu figurative und repräsentationale (oder präsentationale) Malerei. So ist auch im Fall der Bilder Himmers die Bilderscheinung tendenziell mit dem materiellen Faktum identifizierbar. Sie ist nicht in einen ideellen – ob rein optischen oder repräsentationalen – Raum entlassen, sondern mit der Materie verbunden, die eben die Spur, den Abdruck des Arbeitsprozesses trägt. Die visuelle Form ist so als Gestaltung ihrer eigenen materiellen Existenzgrundlage beziehungsweise als geschichtliches Faktum des Werkes selbst bestimmt – und eben nicht als Gestaltung der in seinem Erscheinungsraum freigestellten Figuren.

Einstige, eingangs erwähnte Überlegungen und Fragestellungen zu Malerei und Pop sind deshalb nicht verschwunden, sie wirken in der Reihe als fortlaufendes ästhetisches Experiment fort und haben für den Künstler ihr musikalisches Äquivalent am ehesten in dunklen, minutiös zeitlupenartigen Lärmschichtungen der Welt des Drone. Nach dem Prinzip der Erfahrung und Wiederholung besitzt dieses Experiment in der Kunst einen Bezug zur Unendlichkeit, die wiederum voll der die künstlerischen Suchbewegungen einlösenden Ausbrüche, Wahrheitsfindungen und ästhetischen Deckungen steckt und als kontinuierliches Aufladegerät besagter Interessenfelder fungiert. Das bedeutet, die aktiven Jahre des Weltverbesserns und Stagedivings, sie kommen erst, das starke Teleskop wird vorerst weiter und näher geschoben, das die dieses Essay überragende Frage Kim Gordons auslösende Problem einer Beantwortung bleibt hierbei nicht versiegendes, nicht fossiles Elixier dazu.

¹ Kim Gordon, *Girl in a Band*, London: Faber & Faber, 2015, S. 81.

² Slavoj Žižek, *Weniger als nichts. Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 72.

³ Mary Louise Gill, „Introduction“, in: Plato, *Parmenides*, Indianapolis: Hackett, 1996, S. 102 (deutsche Übersetzung zit. n. Žižek, a. a. O., S. 97).

⁴ Interessanterweise wirken lange Zeit der Witterung ausgesetzte, gleichmäßig mit Kleister für die Plakatanbringung versehene Stahlflächen im öffentlichen Raum nach komplettem Abriss der Plakate wie Negative dieses Verfahrens.

⁵ Aristoteles, *Über die Seele*, hg. v. Horst Seidl, Hamburg: Meiner, 1995.

⁶ David Joselit, „Painting Beside Itself“, in: *October*, 130 (2009), S. 125–134.

nächste Doppelseite / next spread:
Jugendzimmer, (Black Flag, The Fall, Fugazi,
Henry Rollins, Mudhoney, Screaming Trees,
Sonic Youth), 2014, 29,7 x 42 cm, Collage



»Why can't I make art that looks as intense as the sounds I'm hearing?«¹

Christian Egger

I should like to take this opportunity to examine three initially very different looking work groups created over extended periods of time by the Vienna-based artist Gerhard Himmer, in order to conclude by emphasising fine parallels, transitions and developments in his artistic practise. The first works I should like to discuss here are collages completed in the early-2000s that took portraits as source material from the German music and pop culture magazine *Spex*. Himmer reworked these photographs of musicians by integrating lines and decorative patterns from his production of painting, and altering the colours so that the original compositional axes and clear contexts began to dissolve, rendering a system of coordinates for positioning in the media visible behind the authentic poses. The selected musicians, such as Jarvis Cocker, Stephen Malkmus, Christian Fennesz or Bobby Conn, were no longer depicted in an authentic moment of cool idleness, for instance for the promotion of a current album. They looked caught in a web of pop existence, but also like ornamental details in new and broader contexts. The artist sketched a possible point where, equipped with various levels of prominence, the performers, usually proponents of individual sub-genres of so-called alternative music, ceased to represent solely their role. The focus could then fall on the framework of potential that ultimately allows only a finite number of gestures, poses and contents that correlate, for their part, with the viewers' expectations of them. The performers represent a role, one which they frequently play, so that this role is shown as quasi-authentically alterable by their actual fates. This role is always also subject to the influences of everyday life in the mutual interplay between author, the music industry and the public.

Moreover, 'there is not just the interplay of appearance, there is the Real—this Real, however, is not the accessible Thing, but the *gap* which prevents our access to it, the “rock” of the antagonism which distorts our view of the perceived object through a partial perspective. The “truth” is thus not the “real” state of things, accessed by a “direct” view of the object without any perspectival distortion, but the very Real of the antagonism which causes the perspectival distortion itself. Again, the site of truth is not the way “things really are in themselves,” beyond perspectival distortion, but the very gap or passage which separates one perspective from another, the gap... which makes the two perspectives radically *incommensurable*. The “Real as impossible” is the cause of the impossibility of our ever attaining the “neutral” non-perspectival view of the object. There is a truth, and not everything is relative—but this truth of the perspectival distortion as *such*, not a truth from a one-sided perspective.’²

Himmer's artistic intervention also plays on creative competitions held by teenie pop fanzines of the 1980s, such as *Popcorn*, which appealed to readers to decorate and reinterpret centrefold posters in them from a fan's perspective, for appraisal by other readers. In doing so, Himmer opens up a grey area in the media where it remains unclear whether or not the pop music performers are playing a role. He makes these extra forces and instances — the restaging of the images' production — retrospectively visible for the fans, so also clarifying that it can never be merely a role nor merely a self. The powers and phenomena I refer to look in the images as if the depiction of an aura photograph had been added, as if one were capturing precisely the moment when the protagonists rise above their staged setting, beginning to distance themselves from contexts representing their own everyday lives in the world of pop. Whereby the subject and situation of the original photographs blur, the parameters defining the protagonists, locations and times of the photographs fade away along with any possible embedding of the photograph in a knowledge system. Which allows the inference that every existence is to that extent unfathomable, just as it is wordless and uninterpretable. In its perception, the rift between what can be seen and its meaning is usually overshadowed by the spatial and temporal context; the meaning of what is happening is familiar because it has already been defined and interpreted by what came previously. The photograph, however, usually omits any past reality from its context, isolating it and emptying it of sense. The further a photograph is from its own context, the less recognisable what it shows is and the less the subject matter and situations can be named, and the more emptied of meaning it threatens to become:

'The others appear one and many, but aren't really so. They appear large, small, and equal, and they appear like and unlike themselves and each other, but they aren't really. ...If the others are other, they must be other than something. They can't be other than the one, if it is not, so they must be other than each other. ...They are other than each other, and they are unlimited in multitude. ...You take some small mass that seems to be one, but it suddenly disintegrates into many little bits. The small mass you started with now seems immense in relation to them. These are mere appearances, because without oneness to determine the individuality of things and the relations between them, the properties and relations we observe alter with our perspective. ...Imagine looking at a distant galaxy with the naked eye and then looking at it with a powerful telescope. At first you see one tiny glowing object, but then a multitude of stars. What you see depends on your perspective.’³

In the case of Himmer's collages the protagonists now appear in front of and between the artist's overpainting, and even appear aware of the pattern painted in later, almost d'accord with a painterly visualisation of their potential for projection. In the obfuscation of the borders between the painterly and the musical, Himmer concentrates interest on the question of where the fascination of pop remains outside of the music and where would the core aesthetic experience lie. And furthermore: How could freeing up a view of the things that lie between art and pop (still) function at all?

These radical questions have additional weight if one presumes that artworks are not static formal manifestations but also actively configure the flow of images themselves. Himmer's third series of paintings appears more unambiguous and direct, based on the combination of word and image in a context of painting. For these he used colouring only slightly off that of the dark background to transfer lyrics quoted from songs by the British band The Smiths (i.e., by the lead singer and songwriter Morrissey) onto large format canvases. Lines like 'My faith in love is still devout', 'Please keep me in mind', 'Love, peace and harmony' can seem extremely familiar, arousing memories of having heard The Smiths' songs (*Rusholme Ruffians*, *Well I Wonder*, *Death of a Disco Dancer*). However it operates on a different level. One is caught *differently*, responding to what is seen in contrast to what is heard, and so made aware of how intrinsically different artworks are on a structural level. Instead of binding significant to significant, these word paintings establish a dynamic situation of searching for the boundary of the artwork (painting) for its end, that place where the song starts that actually accompanies it. The dark background could represent the remaining lyrics to the song, but equally the elusiveness of the source from which the songwriter has drawn the lyrics. Here Himmer takes the deceptive circuitousness of an apparent fan-perspective to shift the continued subjectification and personalisation of his medium and subject matter to the core of his painting. So too, the transition of his painting with text into the medium of painting as painting without text is rendered comprehensible in this manner. Whenever the historical canon of modern painting is presented in general terms, as a coherent whole where the horizon is formed by the figure of thought of an endpoint, then this is shown before the foil of this whole. As it is in the quantity of heterogeneous approaches where, with the transition from the modern concept of media-specificity, painting is expanded to a “generic” notion of art. This, however, opens up medial twists, and painting and applications alien to painting — such as when the artist speaks of these text paintings as oversized flyers that can no longer be handed out in this format, even though they show their potential for wanting to be distributed remains. Along with the principle of copying and unrestricted availability in the form of infinite further, uncontrollable depiction is intrinsic to them today. This has taken us to a notion of painting that on the one hand does justice to a differentiation, and on the other hand, has to, under these conditions, hold on to “painting” as a generalisation.

In this way, in the last three series of works mentioned, social networks and knowledge systems from the Bohemian (pop) underground, individual and social roles and identities are no longer motif or text based but exclusively media-reflective and conceptual. Just as in the text paintings these allusions to reference points outside the image, such as text and music guaranteeing the painting's relationship to the world, the relationship of this series of paintings, begun in 2012, exclusively to the production process itself is manifested in the painting as material and social reality. In an elaborate, invisible, almost alchemical process, paint appears as an exorbitant, endless fluid that dries downwards and into the canvas over a

period of many hours, as if the paint were merely demonstrating its physical reaction to being exposed to air. It is the form of the painting, the format, the canvas, that provide the paint with a place to spread and become visible. Rivulets form as the paint is absorbed into the canvas in direct relationship to its structure. The rivulets of colour create random artefacts where the most paint runs that adheres to the existing layer of paint — the way it drips quasi-simulates the ductus of paint application.⁴ Himmer's colours, black, purple and Prussian blue, whether pure, broken or allowing the canvas background through, are primary phenomena that allow the manifestation of the paint to be analysed when the homogenous surface, filled to the edges, activates its relationship to the surrounding space. This is an effect that could be readily examined over the course of recent years in such diverse exhibition scenarios as in a coffee house, a bank foyer, an office setting or an alternative space. It is true that the restricted colours of Himmer's palette are also used elsewhere, in the creative industries and in the analogue and digital production processes they employ: the blue for the blue box and blue screen, for instance, and the purple for exposing screen prints. Only the colour black feeds the notion of a pure, auratic, singularly artistic approach — an approach with a genealogy traceable through Christopher Wool, Sigmar Polke, Ad Reinhardt, Richard Serra, Kasimir Malewitsch and back to the premodern British universal scholar, mathematician, astrologer, philosopher, theosophist and doctor Robert Fludd and his black page in *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, published in 1617. With this information about the surface, the terminology used to describe the painting as a formal phenomenon is really already inadequate. Despite its insistence on what is actually shown, a formalist view denies the existence of the painting: which, with a monochrome application of black, proves to be self-explanatory and additionally complex. According to neuro-psychologists, on seeing black the human eye behaves accordingly: Photoreceptors in our retina respond to light photons, and we recognise black in that part of the retina where the photoreceptors are relatively inactive. According to Aristotle, we continue to see even in the absence of anything visible:

'Even when we are not seeing, it is by sight that we discriminate darkness from light, though not in the same way as we distinguish one colour from another. Further, in a sense even that which sees is coloured; for in each case the sense-organ is capable of receiving the sensible object without its matter. That is why even when the sensible objects are gone the sensings and imaginings continue to exist in the sense-organs.'⁵

Analysed again from a formal perspective, this means only engaging with the painting in the layer of its phenomenological present, and so being effectively blind to all of the essential characteristics that distinguish Himmer's series of works: the dimension of their production, the conditions of presentation and distribution, their contemporariness. Also blind to how the artwork behaves under these conditions, to its favourable origins as much as to the limitations and constraints that repulse or integrate it and that permit its formal manifestation. An appropriate analysis of Himmer's paintings has, accordingly, to also take into consideration the temporal and material depth that finds an ultimate manifestation only in the presented form, ideally in a legible, actively designed end product. So such an analysis explores not only the epistemological implications for the painting's formal structure but also the real material prerequisites and conditions of its existence, and articulates this as the moment of the work's historicisation.

In engaging with modern and contemporary painting, this view of the logic of production and materials can still hardly be integrated. At the latest, however, in the course of the debate about David Joselit's essay 'Painting Beside Itself'⁶ these questions have become fundamental: How does painting react to the challenges of an increasingly mediatized society characterised by technological reproduction and a globalised structure, and which media, structures and surfaces does it avail itself of in this context? Even before this, it was recognised that an abstract, and so a flat painting related to its conditions and method of production, by necessity being more permeated by them than, comparatively speaking, figurative or representational (or presentational) painting. This is also the case for Himmer's paintings, their outward appearance tends to be identifiable with the material givens. It has not arisen from a conceptual space — whether purely visual, or representational — but is bound to the materials, which bears the traces, the imprint of the working process. The visual form is autonomously designed, then, as the manifestation of its own material basis for existence, or as the historical fact of the work itself — and not as a design of the configurations isolated in their designated public space.

So, earlier considerations and questions on painting and pop, mentioned at the introduction to this essay, have not vanished. In the series they give the impression of being part of one continuous aesthetic experiment, most likely having a musical equivalent for the artist in the dark, meticulous, slow motion-like layers of noise of the world of drone. According to the principle of experience and repetition, this experiment in art has a relationship to infinity that is, for its part, full of redeeming outbursts of artistic searching, searching for truth and aesthetic parallels, operating as a continuous revitaliser for the mentioned sphere of interest. This means that those active years of idealism and stage-diving are still to come, the powerful telescope is initially focused further away and then closer up. It also means that the answer to the question posed in this essay, dominated and prompted by Kim Gordon's problem, remains as an inexhaustible non-fossilised elixir.

¹ Kim Gordon, *Girl in a Band*, Faber & Faber, London 2015, p.81

² Slavoj Žižek, *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism* Verso, London/New York 2012, p.47f.

³ Mary Louise Gill, 'Introduction', in: Plato, *Parmenides of Elea* Hackett, Indianapolis 1996, p.102f).

⁴ Interestingly, steel surfaces in public space that are evenly covered with poster paste look like negatives of this process once the posters have been removed and they have been exposed to the weather for long periods of time.

⁵ Aristotle, *On the Soul*, Book III, Part 2 (translation: J.A. Smith) <http://classics.mit.edu/Aristotle/soul.3.iii.html> (5.9.2015)

⁶ David Joselit, 'Painting Beside Itself', in: *October*, 130 (2009), Pp 125–134

Biografie / Biography

- 1969 geboren in Salzburg / born in Salzburg
1992–96 Akademie der bildenden Künste Wien / Academy of Fine Arts Vienna
1996–98 Akademie der bildenden Künste Stuttgart / Academy of Fine Arts Stuttgart
lebt und arbeitet in Wien / lives and works in Vienna

Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo Exhibitions (selection)

- 2015 *Momentan*, mit / with Sali Ölhafen, foryouandyourcustomers, Amsterdam
2014 *Misprints*, Ve.sch, Wien / Vienna
Momentan, mit / with Sali Ölhafen, foryouandyourcustomers, Wien / Vienna
Misprints, Cafe Hummel, Wien / Vienna
2013 *Schwarzbrenner*, mit / with Frederik Foert, kunstbuero, Wien / Vienna
2011 *Truth*, am Dienstagabend im Ve.Sch, Wien / Vienna
2007 *imaginary climax*, Apartment Draschan, Wien / Vienna
2005 *reloaded*, Koje 38, Salzburg
2002 *loops and cuts*, Galerie Klaus Engelhorn, Wien / Vienna
bright light, mit / with Gabriele Steidinger, Landratsamt München
2002 *loops and cuts*, Galerie Engler und Piper, Berlin
2000 *process*, Artport, Flughafen Salzburg
1996 *MC 5*, Akademie der Bildenden Künste, Wien / Vienna
Alte Volksbank, mit / with Gabriele Steidinger, Wien / Vienna
Neue Malerei, mit / with Gabriele Steidinger, Stift Mattsee bei Salzburg
1995 *Begehbare Selbstportraits*, mit / with Amina Handke, Trabant, Wien / Vienna



Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group Exhibitions (selection)

- 2016 *Gerhard Himmer, Claudia Maria Luenig, Christoph Luger, Johannes Steidl*
Palais Liechtenstein, Feldkirch
Gerhard Himmer, Claudia Maria Luenig, Christoph Luger, Johannes Steidl
Traklhaus, Salzburg
2015 *Jahresausstellung*, Salzburger Kunstverein, Salzburg
Kunstankäufe des Landes seit 2013 (Teil 1), Traklhaus, Salzburg
Parallel Vienna 2015, Alte Post Dominikanerbastei, Wien / Vienna
a likeness has blisters, it has that and teeth, Akad. d. bild. Künste, Wien / Vienna
Specks, Gleisdorfergasse 13, Graz
When Black Meets White, Inoperable Gallery, Wien / Vienna
2014 *Genuine Happiness, Parallel 2014*, , Wien / Vienna
2013 *Für die Fülle, Jahresausstellung*, Salzburger Kunstverein, Salzburg
How Lonely Does It Get?... DoDummDummDumm DaDoDummDumm,
BlackBridgeOffSpace, Peking / Beijing
The End ... my only friend, Neues Problem, Berlin
2012 *Black Beauty*, Apartment Draschan, Wien / Vienna
Die dritte Mitte Sieben, Neues Problem, Berlin
2011 *Futuregarden*, kunstbunker, Nürnberg
Antidepressiva, Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien / Vienna
2009 *On Escape*, Koje 38, Salzburg
Genuine Happiness: _NEW_GENERATION, Galerie Amer Abbas, Wien / Vienna
2007 *Witchpainter*, Koje 38, Salzburg
2006 *Genuine Happiness*, kunstbuero, Wien / Vienna
2003 *Love*, Magazin4, Bregenz
Hybrid 03, Berchtoldvilla, Salzburg
Nomadenoase, Golden Pudel Club, Hamburg
2002 *Von Anfang an?*, Salzburger Kunstverein, Salzburg
supersaat, galerie supersaat, Wien
1999 *Elyson*, GEDOK Galerie, Stuttgart
Hybrid, Galerie 5020, Salzburg
1998 *Überschichtung und Transparenz*, D.E.S.S.E., Stuttgart
Sommerfrische, Schallmoser Hauptstr. 49–51, Salzburg
1997 *Aka X*, Akademieausstellung, Stuttgart
Der Erfolg stellt sich ein, D.E.S.S.E., Stuttgart
1996 *Romanischer Keller*, Romanischer Keller, Salzburg
Ausgezeichnete Diplome, Semperdepot, Akad. d. bild. Künste, Wien / Vienna
Pulverschnee, Schallmoser Hauptstr. 49–51, Salzburg

Arbeiten in öffentlichen Sammlungen / Works in public collections

- 2015 Land Salzburg, Kulturabteilung
2009 Land Salzburg, Kulturabteilung
1997 Bundeskanzleramt, Kunstsektion

Linke Seite / Left side:
Ausstellungsansicht / Exhibition view, 2015,
foryouandyourcustomers, Wien / Vienna

Die Autor_innen/The Authors

Christian Egger

geboren 1976 in Innsbruck, Akademie der bildenden Künste, Wien. Textbeiträge für Magazine wie SPIKE; springerin, Camera Austria, Parnass uvam. Arbeitet als Kurator am Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien, KM-, Graz. Er ist Mitherausgeber des Künstler_innen-fanzines: Chicago, Times, Plotter... Libertine, Trixie, Déjà-vu, Rediviva, Acid, Loraine... www.ztsrpt.net

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 2014 *ALL ABOUT Ausbruch AS EVER (WAS NOT) WAS*, Diana Lambert, Wien; *ordinary freaks – Das Prinzip Coolness in Popkultur, Theater und Museum*, Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien, KM-, Graz (A); *onwards and upwards*, unttld contemporary, Wien (A), 2013 *Vandasye – The Shape of Things*, Galerie der Stadt Wels, Wels (A) *Smack my A**bruck! (The paintings bye, bye cliché tests)*, Freies Theater Innsbruck, Innsbruck (A); 2012 *PLAY TOGETHER ... KUNSTRAUM SELLEMOND*, Wien (A); *BOBOEGGOHOJOKRLEPIPOSTWI, Atelier Blattgasse*, Wien (A); 2011 (*two-for-one oneness (free from) Dewey, Dewey, Dewey NOW!*, Kunstpavillion Innsbruck, Innsbruck (A) (solo); *Entering the age of looky: (Teenage prayers, a.m. Routines)YOU put the US in precariousness*, Werkstatt Graz, Graz (A) (solo); *from erewhon to here knows when*, Kunstverein Schattendorf, Schattendorf (A) (Kurator); *Sheer Décor – a proposal that will have your walls begging for your back*, L´Ocean Licker, Wien (A); *This Is This! (C´mon!) Ich für Ichs (C´mon!) These Things Too! (C´mon!, C´mon!, C´mon!)*, Galerie Patrick Ebenesperger, Berlin (D); 2010 *In advance of a plagiarist fugue*, w/ Clegg + Guttmann, supporticolopez, Berlin (D); *Triennale Linz 1.0.*, LENTOS Kunstmuseum Linz, Linz (A); *Lebt und arbeitet in Wien 3*, Kunsthalle Wien, Wien (A); *Salon des Arts*, Studio Maja Vukoje, Wien (A)

Ezara Spangl

wurde 1979 in Maryland/USA geboren. Sie lebt und arbeitet in Wien. Sie hatte Einzelausstellungen in Wien bei Song Song, Galerie Peithner-Lichtenfels sowie Devening Projects und Skestos Gabriele Gallery in Chicago. Ihre Arbeiten wurden unter anderem bei Essex Flowers, New York und in Wien bei Ve.sch, Mauve, und Swingr sowie Julius Caesar und Peregrine Program in Chicago, ausgestellt. Sie publizierte ihre Arbeiten in Black Pages, Moby Dick Filet und Ve.sch-Heft. Ezara Spangl absolvierte ihr MFA an der School of the Art Institute of Chicago und erhielt ein BA am Oberlin College. Seit 2010 organisiert Ezara Spangl gemeinsam mit Rainer Spangl die Artist Lecture Series Vienna.

Christian Egger

born in 1976 in Innsbruck, Academy of Fine Arts, Vienna. Text contributions for magazines such as SPIKE; springerin, Camera Austria, Parnass and many others. works as curator at Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien, KM-, Graz. He is co-editor of the artist-fanzine Chicago, Times, Plotter ... Libertine, Trixie, déjà vu, Rediviva, Acid, Loraine ... www.ztsrpt.net

exhibitions (selection): 2014 *ALL ABOUT Ausbruch AS EVER (WAS NOT) WAS*, Diana Lambert, Vienna; *ordinary freaks – Das Prinzip Coolness in Popkultur, Theater und Museum*, Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien, KM-, Graz (A); *onwards and upwards*, unttld contemporary, Vienna (A); 2013 *Vandasye – The Shape of Things*, Galerie der Stadt Wels, Wels (A); *Smack my A**bruck! (The paintings bye, bye cliché tests)*, Freies Theater Innsbruck, Innsbruck (A); 2012 *PLAY TOGETHER ... KUNSTRAUM SELLEMOND*, Vienna (A); *BOBOEGGOHOJOKRLEPIPOSTWI, Atelier Blattgasse*, Vienna (A); 2011 (*two-for-one oneness (free from) Dewey, Dewey, Dewey NOW!*, Kunstpavillion Innsbruck, Innsbruck (A) (solo); *Entering the age of looky: (Teenage prayers, a.m. Routines)YOU put the US in precariousness*, Werkstatt Graz, Graz (A) (solo); *from erewhon to here knows when*, Kunstverein Schattendorf, Schattendorf (A) (Kurator); *Sheer Décor – a proposal that will have your walls begging for your back*, L´Ocean Licker, Vienna (A); *This Is This! (C´mon!) Ich für Ichs (C´mon!) These Things Too! (C´mon!, C´mon!, C´mon!)*, Galerie Patrick Ebenesperger, Berlin (D); 2010 *In advance of a plagiarist fugue*, w/ Clegg + Guttmann, supporticolopez, Berlin (D); *Triennale Linz 1.0.*, LENTOS Kunstmuseum Linz, Linz (A); *Lebt und arbeitet in Wien 3*, Kunsthalle Wien, Vienna (A); *Salon des Arts*, Studio Maja Vukoje, Vienna (A)

Ezara Spangl

was born 1979 in Maryland/USA. She is a painter living in Vienna/AT. She has had solo exhibitions in Vienna at Song Song and Galerie Peithner-Lichtenfels as well as in Chicago at Devening Projects and Skestos Gabriele Gallery. Her work has been exhibited at Essex Flowers, New York and in Vienna at Ve.sch, Mauve and Swingr also in Chicago at Julius Caesar and Peregrine Program. Publications of her work include Black Pages, Moby Dick Filet and Ve.Sch-heft. Ezara Spangl received her MFA at the School of the Art Institute of Chicago and a BA at Oberlin College. Since 2010, Ezara Spangl and Rainer Spangl organize the Artist Lecture Series Vienna.

Impressum / Imprint

Herausgeber / Edited by

Gerhard Himmer

Autor_innen / Authors

Christian Egger, Ezara Spangl

Übersetzungen / Translation

Martin Gastl (Deutsch/German), Jonathan Quinn (Englisch/English)

Lektorat / Copy editing

moebius

Grafische Gestaltung / Graphic design

Gerhard Himmer

Produktion / Production

Sonja Maria Gruber

Fotografien / Photographs

Stefan Armbruster

Lithografie / Image editing

Herbert De Colle, Mario Rott

Gesamtherstellung / Production

Remaprint, Wien/Vienna

Dank an/Thanks

Helga und Günter Himmer, Thomas Himmer, Robert Stadler, Sali Ölhafen,
Kurt Denkstein, Sabine Kunzmann, Franco Kappl, Christoph Schuller,
Hubert Kubin, Martin Gastl, Gertraud Presenhuber, Beatrix Bakondy,
Christian Stock, Amer Abbas, Inge Mayer und viele mehr / and many more

All paintings: untitled, oil on canvas

www.gerhardhimmer.com

Textem Verlag, Hamburg 2015

textem-verlag.de

© 2015, Gerhard Himmer und die Autoren / the artist and the authors

