

Art & Craft -
A Love Story



Art & Craft -
A Love Story

Pride and Prejudice

Art & Craft - A Love Story

1.6.–29.7.2023
Universitätsgalerie der Angewandten
Heiligenkreuzerhof
Schönlaterngasse 5
1010 Wien



Pride and Prejudice

Art & Craft - A Love Story

Ulrike Johannsen

„Diese vollkommene Sicherheit des ersten Urteils ist besonders wichtig für Menschen, die ihre Meinung niemals ändern.“ (Elizabeth Bennet)

“It is particularly incumbent on those who never change their opinion, to be secure of judging properly at first.”
(Elizabeth Bennet)

Vorurteile, Missverständnisse, Klassenverhältnisse und Standesdünkel, und nicht zuletzt auch die alles überwindende Liebe – das ist der Stoff, aus dem Jane Austens wohl berühmtester Roman *Pride and Prejudice* gewebt ist. Der sogenannte Sittenroman, im Englischen vielleicht präziser ‚*Novel of Manners*‘, schildert in detaillierter Beobachtung die sozialen Konventionen einer hierarchisch geordneten Gesellschaft. Die Irrungen und Wirrungen in Austens Romanen nehmen von den Bedingungen ökonomischer und genderspezifischer Gesellschaftsordnungen des 18. Jahrhunderts ihren Ausgang und entwickeln aus diesen die Handlungsstränge der Erzählung.

„Sie ist annehmbar, aber nicht hübsch genug, um mich zu reizen. Außerdem bin ich nicht in der Laune, mich junger Damen anzunehmen, die von anderen Männern übersehen werden.“ (Mr. Darcy)

“She is tolerable; but not handsome enough to tempt me; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men.” (Mr. Darcy)

Die Analogien von Austens Romanen zu den oft unausgesprochenen Konventionen und Urteilen, die sich im Selbstverständnis und Zusammenspiel von freier und angewandter Kunst zeigen, sind zahlreich. Die in der Renaissance entwickelte Auffassung, dass die freie Kunst aufgrund ihrer Verankerung im geistigen Raum der Idee, dem ‚*Disegno*‘, eine höhere Stellung für sich reklamiere als das Handwerk, wirkt bis heute nach.

Die Überschreitung dieser über Jahrhunderte tradierten Trennungen – das Gattungs-übergreifende – produziert jedoch überaus inspirierende und avancierte Werke im Feld der Kunst. Die Wiederentdeckung der ‚Fiber Art‘ im Laufe der letzten Jahre und die neuerdings auffällige Präsenz der Keramik in der bildenden Kunst sind Symptome für das neu erwachte Interesse am Verhältnis zwischen bildender und angewandter Kunst. Auffällig in diesem Zusammenhang ist allerdings, dass angewandte Künstler:innen, die sich mit genreübergreifenden Arbeiten profilieren, außerhalb ihrer Sphäre dennoch kaum Beachtung finden.

Die Grenzen zwischen den Genres sind fluide. Handwerkliche Gattungen wurden lange Zeit allein wegen ihres Körperbezugs oder wegen einer bestimmten Materialität stigmatisiert und abgewertet: arbeitete jemand mit Keramik oder Textil, war das Urteil häufig schon gefällt. Diese Art der Einteilung ist heute obsolet. Aber welche Begriffe taugen nun, um die Felder näher zu bestimmen? Durchaus zweckmäßig, wenn auch nicht zureichend, könnte der Begriff „Aboutness“ des amerikanischen Philosophen Arthur C. Danto sein. Danto beschäftigte sich in seiner Ästhetik u.a. damit, was einen Gegenstand zur Kunst macht. Er zeigte am Beispiel von Andy Warhols Brillo Boxes, warum es sich bei den Schachteln im Supermarkt nicht um Kunst, bei Warhols Boxes aber sehr wohl um Kunst handelt – da sie nämlich „über etwas sind“.¹



»Auf seinem eigenen Ball übersah er es sogar,
mit einigen jungen Damen zu tanzen.«

„Ich würde ihm ohne weiteres seinen Stolz verzeihen, wenn er nicht meinen gedemütigt hätte.“ (Elizabeth Bennet)
"I could easily forgive his pride, if he had not mortified mine." (Elizabeth Bennet)

Bei genauerer Betrachtung hängen die Hierarchien zwischen der freien und der angewandten Kunst wiederum von anderen Hierarchien ab. Es geht auch hier um die Trennung zwischen geistiger und manueller Arbeit. In vielen Bereichen wird der handwerklichen Arbeit die Geistigkeit noch immer abgesprochen und sie wird damit als weniger wertvoll erachtet, wobei diese Vorstellung stark an soziale und geschlechterspezifische Normen gebunden ist.

Die Hierarchie zwischen weiblich und männlich konnotierter Arbeit ist bis heute nicht aufgehoben, werden doch Kunsthandwerke der femininen Sphäre, wie z.B. das Stricken oder das Sticken, bis heute geringer geachtet als die der maskulinen Sphäre. Diese Abwertung gründet sich letztlich ebenfalls auf eine primäre genderspezifische Hierarchie, hielt man doch die Frau lange Zeit für ein ungenügend denkendes, rein reproduzierendes Wesen. Auch die Sinneshierarchien mögen etwas zu dieser Einteilung in hohe und niedrige Kunst beigetragen haben. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde der Sehsinn auf- und der Tastsinn abgewertet, so durften etwa Werke der Kunst, die man in den frühen Museen noch betastend erfahren konnte, nur mehr visuell „begriffen“ werden.²



Einen Wandschirm verzieren.

„Ich habe bisher in der Dichtkunst die Nahrung der Liebe gesehen. Für eine schöne, kräftige, gesunde Liebe mag es zutreffen. Was stark ist, ist leicht zu nähren. Aber sofern es sich nur um eine leichte Zuneigung handelt, bin ich überzeugt, dass sie bei einem guten Sonett vollständig verhungert.“ (Mr. Darcy)

“I have been used to consider poetry as the food of love. Of a fine, stout, healthy love it may. Everything nourishes what is strong already. But if it be only a slight, thin sort of inclination, I am convinced that one good sonnet will starve it entirely away.” (Mr. Darcy)

Die Ausstellung *Pride and Prejudice* im Heiligenkreuzerhof ist als poetische Erzählung konzipiert, die Werke der bildenden Kunst gleichberechtigt neben jene der angewandten Künste stellt, um die Zwischenräume der Disziplinen auszuloten. Der Fokus liegt dabei auf Techniken des Kunsthandwerks: Goldschmiedekunst, Gürtlerei, Keramik, Glasbläserei, Weberei, Tapiserie, Stickerei, Drechslerei, Scherenschnitt, Stuckateurskunst und Dekorationsmalerei.

Versammelt werden zahlreiche Grenzgänger:innen, die an den Schnittstellen zwischen den Disziplinen agieren, indem sie vorbehaltlos Materialitäten erforschen, Techniken ausreizen, über deren Zuschreibungen reflektieren oder über Ornament und Dekor nachdenken. Die zugrundeliegenden Fragestellungen sind vielfältig: Welche Rolle spielt die „denkende Hand“ in einer weitgehend entkörperlichten, digitalisierten Welt? Welche Innovationskraft und welcher Erkenntnisgewinn liegen heute im Handwerk? Welches Potenzial finden Künstler:innen in alten, von der Industrie überholten Handwerkstechniken wie der Stuckateurskunst, der Stickerei oder der Haarflechtereie?



„Wer nicht klagt, wird nicht bemitleidet.“ (Mrs. Bennet)
“Those who do not complain are never pitied.” (Mrs. Bennet)

Aktuell gibt es an den Universitäten eine neue Dringlichkeit, sich kunsthandwerkliche Techniken anzueignen. Studierende wollen die Angebote der Werkstätten in einem Umfang nutzen, der oftmals die vorhandenen Ressourcen sprengt. Über die Gründe für diese Entwicklung lässt sich nur spekulieren: Die in Auflösung begriffenen Gendergrenzen und die damit verbundene Debatte hat dazu beigetragen, weiblich konnotiertes Handwerk erneut attraktiv zu machen. Die Begeisterung für die digitale Welt hat nachgelassen und der damit verbundene „Körperverlust“ trägt dazu bei, sich wieder an „die Intelligenz der Hand“³ zu erinnern. Auch stellt die ökologische Krise die produktionsfokussierte Kunstwelt in Frage und es wird auch dort Nachhaltigkeit eingefordert. Der unwiederbringliche Verlust vieler handwerklicher Techniken und Berufe gelangt langsam in unser Bewusstsein und wird kulturell und kollektiv als schmerzlich empfunden. Die Ausstellung versteht sich demzufolge auch als ein Plädoyer für den Ausbau der Werkstätten an den Kunstuniversitäten und eine Wiedervereinigung von Entwurf und Ausführung. An der Universität für angewandte Kunst in Wien etwa wurden mit der Emeritierung von Carl Auböck (Metall) und Isolde Maria Joham (Glaskunst) in den 1990er Jahren die kunsthandwerklichen Klassen gänzlich aufgelöst oder, wie die Keramik mit dem Ausscheiden von Maria Biljan-Bilger und Otto Lorenz, auf eine Werkstatt ohne eigene Professur reduziert. Mit dem schwindenden Bildungsangebot haben auch das Wissen und die Qualität im Diskurs über diese Handwerke und ihre Spezifik in Österreich gelitten; die aktiven Zentren für Keramik finden sich heute z.B. in Japan, Skandinavien oder England. Dass die Werkstatt der Wiener Keramikerin Lucie Rie heute permanent im Victoria and Albert Museum in London gezeigt wird und ihre letzte Ausstellung in Wien 1999 stattfand, kann als symptomatisch gelten.

„Albernheiten und Unsinn, Launen und Widersprüche amüsieren mich, das ist wahr, und ich lache darüber sehr, sooft ich kann.“ (Elizabeth Bennet)

“Follies and nonsense, whims and inconsistencies, do divert me, I own, and I laugh at them whenever I can.”

(Elizabeth Bennet)

Die Ausstellung will nicht nur konzeptuell und handwerklich Außergewöhnliches zeigen, sondern auch gezielt Verwirrung stiften, um unsere gegenwärtigen Begriffe zu überprüfen und zu schärfen. So kann man Werke der sogenannten angewandten Kunst als Werke der sogenannten freien Kunst lesen und umgekehrt: Wellpappe entpuppt sich als Edelmetall, Bonbonschachteln als konzeptuelles Werk, vermeintlicher Nippes als hohe Kunst, abstrakte Muster als fotorealistische Darstellung und Malerei als ein Werk der Kreuzstichkunst. Kunst und Handwerk, freie und angewandte Kunst – diese Jahrhunderte alte Liebesgeschichte kann sich nun im wunderbaren Gehäuse der barocken Räume des Refektoriums des Heiligenkreuzerhofs vor unserem geschärften Blick – ohne Stolz und Vorurteil – in seiner ganzen Pracht entfalten und neugierig machen darauf, wie es in Zukunft mit den Protagonist:innen dieser Lovestory weitergeht.



*»Sie müssen mir gestatten, Ihnen zu sagen,
wie glühend ich Sie bewundere und liebe.«*

„Ich habe vergebens gekämpft. Es nützt nichts. Meine Gefühle lassen sich nicht unterdrücken. Sie müssen mir gestatten, Ihnen zu sagen, wie glühend ich Sie bewundere und liebe.“ (Mr. Darcy)

“In vain I have struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you.” (Mr. Darcy)

1 Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen, Eine Philosophie der Kunst, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991

2 Phillip Zitzelsperger, Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung, Hatje Cantz, Berlin, 2021

3 Zitat Carl Auböck III., ebenso Titel einer Ausstellung der Meisterklasse für Produktgestaltung Metall in den 1980er Jahren

Deutsche Übersetzung der Zitate aus Pride and Prejudice: Margarete Rauchenberger

Illustrationen: Hugh Thomson

Pride and Prejudice

Art & Craft - A Love Story

Ulrike Johannsen

"It is particularly incumbent on those who never change their opinion, to be secure of judging properly at first."
(Elizabeth Bennet)

*Prejudice, misunderstanding, class relations and arrogance, and last but not least all-conquering love – these are the threads from which Jane Austen's probably most famous novel *Pride and Prejudice* is woven. The so-called "novel of manners" describes the social conventions of a hierarchically ordered society in detailed observation. The trials and tribulations of Austen's novels take their starting point in the conditions of the economic and gender-specific social order of the 18th century and develop their narrative plot lines from there.*

"She is tolerable; but not handsome enough to tempt me; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men." (Mr. Darcy)

There are numerous analogies between Austen's novels and the often unspoken conventions and judgments implied in the self-definition and interplay of the fine and the applied arts. Developed in the Renaissance, the notion, that fine art lays claim to a higher status than craft because of its anchorage in the intellectual space of the idea, the 'disegno', continues to impact our thinking today. However, transgressing these divisions handed down over centuries – the cross-genre – produces highly inspiring and advanced works in the field of art. The rediscovery of fiber art in recent years and the conspicuous presence of ceramics in the visual arts currently are symptomatic of the newly awakened interest in the relationship between fine arts and applied arts. What is striking in this context, however, is that applied artists who distinguish themselves with cross-genre works receive little attention outside their sphere.

The boundaries between the genres are fluid. For a long time, craft genres used to be stigmatised and devalued, solely because of their body-relatedness or because of a certain materiality: if someone worked with ceramics or textiles, the judgment was already made. This kind of classification is obsolete today. But which terms are suitable to define the fields in more detail? The term „aboutness“ coined by the American philosopher Arthur C. Danto could be useful, even if insufficient. In his aesthetics, Danto was concerned with, among other things, what makes an object a work of art. He used Andy Warhol's Brillo Boxes as an example to illustrate why the boxes in the supermarket are not art, but Warhol's boxes are indeed art, because they are „about something“.¹

"I could easily forgive his pride, if he had not mortified mine." (Elizabeth Bennet)

On closer examination, the hierarchies between fine arts and applied arts depend in turn on other hierarchies. Here, too, it is a matter of division of intellectual and manual work. In many areas, manual labour is still denied intellectuality and thus considered less valuable, a notion that is strongly tied to gender and social norms. The hierarchy between

feminine- and masculine-connoted work has not been abolished to this day, and crafts of the feminine sphere, such as knitting or embroidery, are still held in lower esteem than those of the masculine sphere. This devaluation is ultimately also based on a primary gender-specific hierarchy, seeing that women were long considered to be insufficiently thinking, purely reproducing beings. Hierarchies of the senses may also have contributed somewhat to this division of high and low art. During the 18th century, the sense of sight was upgraded and the sense of touch degraded; for example, works of art that could still be experienced by touch in early museums could now only be „grasped“ visually.²

“I have been used to consider poetry as the food of love. Of a fine, stout, healthy love it may. Everything nourishes what is strong already. But if it be only a slight, thin sort of inclination, I am convinced that one good sonnet will starve it entirely away.” (Mr. Darcy)

*The exhibition *Pride and Prejudice at Heiligenkreuzerhof* is conceived as a poetic narrative that places works of fine art on equal footing with those of the applied arts in order to explore the interstices of the disciplines. Emphasis is placed on techniques of the applied arts: goldsmithing, belting, ceramics, glassblowing, weaving, tapestry, embroidery, woodturning, silhouette cutting, stucco art, and decorative painting.*

The exhibition brings together numerous border crossers who work at the intersection of the disciplines by unreservedly exploring materialities, exhausting the limits of techniques, reflecting on their attributions, or thinking about ornament and decoration.

The underlying questions are manifold: What role does the thinking hand play in a largely disembodied, digitised world? Which innovative power and knowledge gain lie in craftsmanship today? What potential do artists find in old craft techniques that have been overtaken by industry, such as stucco art, embroidery, or hair braiding?

“Those who do not complain are never pitied.” (Mrs. Bennet)

Currently, there is a new urgency at universities to study craft techniques. Students want to take advantage of the workshop facilities to an extent that often exceeds the resources available. One can only speculate about the reasons for this development: Gender boundaries in the process of dissolving and associated debates have helped making feminine-connoted crafts attractive again. Enthusiasm for the digital world has waned and the associated „loss of body“ lets us to recall „the intelligence of the hand“³. The ecological crisis is also challenging the production-focused art world, and sustainability is becoming a concern there as well. The irretrievable loss of many craft techniques and professions is slowly entering our consciousness and perceived as painful, culturally and collectively. Consequently, the exhibition also considers itself a plea for the expansion of workshops at art universities and a reunification of design and execution. At the University of Applied Arts in Vienna, for example, the retirement of Carl Auböck (metal) and Isolde Maria Joham (glass art) in the 1990s lead to a complete closure of the arts and crafts classes, and the ceramics department was reduced to a workshop without professorship following the departure of Maria Biljan-Bilger and Otto Lorenz. With dwindling educational offers, the discourse about these crafts and their specifics has also suffered in terms of knowledge and quality in Austria; the active centres for ceramics today can be found in Japan, Scandinavia, or England, to name a few. The fact that the workshop of Viennese ceramist

Lucie Rie is now on permanent display at the Victoria and Albert Museum in London and that her last exhibition in Vienna was in 1999 can be considered symptomatic.

*"Follies and nonsense, whims and inconsistencies, do divert me, I own, and I laugh at them whenever I can."
(Elizabeth Bennet)*

The exhibition aims not only to showcase the conceptually and technically extraordinary, but also to deliberately create confusion in order to examine and sharpen our current concepts. Thus, works of so-called applied art can be read as works of so-called fine art and vice versa: corrugated cardboard turns out to be precious metal, candy boxes a conceptual work, supposed knickknacks high art, abstract patterns a photo-realistic representation, and painting a work of cross-stitch art. Art and craft, fine and applied art – this century-old love story can now revel in all its beauty in the remarkable baroque setting of the refectory of Heiligenkreuzerhof, unfold before our sharpened gaze – without pride or prejudice – and arouse curiosity as to how things will continue with the protagonists of this love story.

"In vain I have struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you." (Mr. Darcy)

1 Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen, Eine Philosophie der Kunst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991

2 Phillip Zitzelsperger, *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Hatje Cantz, Berlin, 2021

3 Quote Carl Auböck III., as well title of an exhibition of the metal design class in the 1980s

Illustrations: Hugh Thomson

Translation: Marlene Lahmer





Hildegard Absalon

Wandschirm. Textil gewebt auf Holzrahmen, 168 x 146 x 2 cm, Datierung unbekannt
 Screen. Textile woven on wooden frame, 168 x 146 x 2 cm, Date unknown

Die Künstlerin Hildegard Absalon (*1935 in Bozen, †2017 in Wien) studierte nach ihrer Ausbildung an der Textilfachschule in Wien bei Albert Paris Gütersloh an der Akademie der bildenden Künste Wien und arbeitete dort vorwiegend als Gobelinweberin. Später lehrte sie an der Universität für angewandte Kunst Wien. Ab 1963 war sie freiberuflich als Gobelinweberin tätig und setzte neben eigenen Arbeiten auch Entwürfe anderer Künstler:innen um, darunter Friedensreich Hundertwasser, Maria Lassnig oder Günter Brus. In den 1980er Jahren begann sie mit dem Weben fotorealistischer Tapisserien und Gobelins. Diese Werke wurden innerhalb der abstrakt arbeiteten zeitgenössischen Textilkünstler:innen immer wieder skeptisch beurteilt, was zur Folge hatte, dass sie in Ausstellungen nur selten inkludiert wurde. Ihr schmales Werk lässt sich auch durch die Langsamkeit des Arbeitsvorgangs erklären, die der Gobelinherstellung zu eigen ist. Der gezeigte Wandschirm, der auf den ersten Blick wie ein abstraktes Muster erscheint, stellt vergrößerte Mauerrisse am Schloss Schönbrunn mit der charakteristischen gelben Farbgebung dar.

*After her training at the Textile College in Vienna, the artist Hildegard Absalon (*1935 in Bolzano, †2017 in Vienna) studied with Albert Paris Gütersloh at the Academy of Fine Arts Vienna, where she mainly worked as a tapestry weaver. Later she taught at the University of Applied Arts Vienna. From 1963, she worked as a freelance tapestry weaver and, in addition to her own work, also executed designs by other artists, including Friedensreich Hundertwasser, Maria Lassnig and Günter Brus. In the 1980s she began weaving photo-realistic tapestries. These works would always be judged skeptically within the community of contemporary abstract textile artists, which meant that she would rarely be included in exhibitions. Her slim oeuvre can also be attributed to the slowness of the working process that is inherent to tapestry making. The exhibited screen at first glance appears to be an abstract pattern, but actually it depicts enlarged wall cracks at Schönbrunn Palace with its characteristic yellow colouring.*



Photo: evn sammlung, Foto Otto

02

Paweł Althamer

Selbstportrait. Bemaltes Holz, 62 x 10 x 10 cm, 1991

Self-Portrait. Painted wood, 62 x 10 x 10 cm, 1991

Paweł Althamer (*1967 in Warschau, lebt und arbeitet ebendort) arbeitet in den unterschiedlichsten Medien wie Bildhauerei, Performance, Video und Installation. Die Werke entstehen häufig in Kooperation mit anderen Menschen aus seinem sozialen Umfeld, wobei er dem Prozess der Entstehung mehr Bedeutung beimisst als dem fertiggestellten Werk. Dabei möchte er mit seinen Arbeiten gesellschaftliche Prozesse der Erneuerung anstoßen. Eine zentrale Werkgruppe sind seine Selbstportraits. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Person, die Selbstanalyse und Selbsterkenntnis, Fragen der Spiritualität, sowie der Fragilität des menschlichen Körpers und seinem Zerfall, sind dabei elementar. Die Darbietung seines eigenen unbedeckten Körpers versteht er als Zeichen maximaler zwischenmenschlicher Offenheit.

*Paweł Althamer (*1967 in Warsaw, lives and works there) works in a large variety of media including sculpture, performance, video, and installation. The artworks are often created in cooperation with other people from his social environment, whereby he attributes more importance to the process of creation than to the finished work. In doing so, he aims to initiate social processes of renewal through his works. His self-portraits a central series of his oeuvre. They speak of confrontation with his own person, self-analysis and self-knowledge, questions of spirituality as well as the fragility of the human body and its decay. He understands the presentation of his own unclothed body as a sign of maximum interpersonal openness.*



Photo: City Museum Odense

03

Hans Christian Andersen

Scherenschnitte. Postkarten, 7 verschiedene Motive, 14,8 x 10,5 cm

Silhouettes. Postcards, 7 different Motifs, 14.8 x 10.5 cm

Der Schriftsteller Hans Christian Andersen (*1805 in Odense, †1875 in Kopenhagen) wurde vor allem durch seine Märchen berühmt; weniger bekannt ist, dass er auch zeichnete, collagierte und Scherenschnitte anfertigte. Seine Scherenschnitte entstanden oft während Erzählstunden im Kreise von Freund:innen und Bekannten und auf seinen vielen ausgedehnten Reisen innerhalb Europas. Anschließend verschenkte er sie häufig an seine aufmerksamen Zuhörer:innen. Da er aus einer niedrigen sozialen Schicht stammte und der gesellschaftliche Aufstieg eine wichtige Motivation in seinem Leben war, spielten Hierarchien für ihn in vielerlei Hinsicht eine zentrale Rolle. Auch wäre er lieber für seine Theaterstücke geschätzt worden anstatt für seine Märchen. Das Stadtmuseum Odense bewahrt eine Vielzahl von Scherenschnitten, Zeichnungen und auch einen von Andersen collagierten Raumschirm auf. Aus konservatorischen Gründen war es leider nicht möglich, Originale zu zeigen.

*The writer Hans Christian Andersen (*1805 in Odense, †1875 in Copenhagen) became famous mainly for his fairy tales; it is less known that he also drew and made collages and silhouette cuts. His silhouette cuts were often created during storytelling sessions among friends and acquaintances, and during his many extensive travels within Europe. Afterwards, he often gave them away to his attentive listeners. Because he descended from a low social strata and upward social mobility was a source of motivation in his life, hierarchies played a central role for him in many ways. He would have also preferred to be appreciated for his plays rather than his fairy tales. The Odense City Museum preserves many silhouette cuts, drawings, and also a room screen collaged by Andersen. Unfortunately, for conservation reasons, it was not possible to show originals.*



04

Werkstätte Carl Auböck

Fuß, XL. Gegossenes Messing, poliert, 23 x 36 cm, 2020

Foot, XL. Brass cast, polished, 23 x 36 cm, 2020

Die Werkstätte Carl Auböck besteht in Wien seit über 120 Jahren. Gegründet von Karl Auböck (1872-1925), wurde die Werkstätte seit 1925 stilistisch von Carl Auböck II. (1900-1957) geprägt, der ein Zeichenschüler Johannes Ittens in Wien war und ihm ans Bauhaus folgte. Nach dem Tod des Vaters begann er, die Ästhetik der frühen experimentellen Bauhaus Moderne in seine Produktpalette zu integrieren. Sein Sohn, der Architekt und Industriedesigner Carl Auböck III. (1924-1997), war von 1977 bis 1993 als Professor an der Universität für angewandte Kunst in Wien zugleich Leiter der Meisterklasse Produktgestaltung Metall. Mit seiner Emeritierung 1993 wurde die Klasse in dieser Form geschlossen; die heutige Werkstatt Metalltechnologie erteilt nur mehr arbeitsbegleitende technische Unterweisungen, ohne auf den Entwurf Einfluss zu nehmen. Carl Auböck IV. (*1954, Wien) leitet die Werkstätte der Familie in der Bernardgasse. Der gezeigte Fuß ist seine Weiterentwicklung eines ikonischen Entwurfs seines Großvaters und steht so auch für die Tradition innerhalb des Familienbetriebs.

*The Carl Auböck workshop has persisted in Vienna for over 120 years. Founded by Karl Auböck (1872-1925), the workshop was stylistically influenced by Carl Auböck II. (1900-1957) since 1925, who was a drawing student of Johannes Itten in Vienna and followed him to the Bauhaus. After his father's death, he began to integrate the aesthetics of early experimental Bauhaus modernism into his product range. His son, the architect and industrial designer Carl Auböck III. (1924-1997), was a professor at the University of Applied Arts in Vienna from 1977 to 1993 and at the same time head of the master class in metal product design. With his retirement in 1993, the class closed; today's metal technology workshop only gives technical instruction accompanying the work process without taking influence on the designs. Carl Auböck IV. (*1954, Vienna) leads the family workshop in Bernardgasse. The exhibited foot is his refined version of an iconic design by his grand-father and thus also represents tradition within the family business.*



05

Nicoleta Auersperg

Geometrische Körper. Kirschholz, mundgeblasenes Glas, rostfreier Stahl, 2013
15 x 55 x 15 cm, 22 x 66 x 24 cm, 25 x 50 x 30 cm, 20 x 45 x 20 cm, 20 x 65 x 25 cm
Geometrische Körper. Cherry wood, mouth blown glass, stainless steel, 2013
15 x 55 x 15 cm, 22 x 66 x 24 cm, 25 x 50 x 30 cm, 20 x 45 x 20 cm, 20 x 65 x 25 cm

Nicoleta Auersperg (*1991 in Buenos Aires, lebt und arbeitet in Wien) beschäftigt sich in ihrer Praxis unter anderem mit dem Material Glas sowie dessen Eigenschaften und Möglichkeiten. Glasverarbeitung wird in Österreich heute an keiner Kunstuniversität mehr gelehrt, und so wechselte sie nach dem Studium an der Universität für angewandte Kunst in Wien an das Glas Department der Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam. Dort entstand auch ihre Arbeit *Geometrische Körper*. Das Werk bezieht sich auf die fünf platonischen Körper. Die Geometrien der Körper haben die Eigenschaft, dass sich jedes Element durch einen Kreislauf in eines der anderen transformieren kann. Auerspergs Intention war es, das heiße Glas, das natürlicherweise eine eher rundliche Form annimmt, in die Geometrie zu zwingen. Dafür baute sie aus Kirschholz Formen, in die sie das Glas hineinblies, sodass Glas und Holzform ein Ganzes ergeben. In den barocken Räumen des Heiligenkreuzerhofs nehmen sie außerdem den Dialog mit dem Gebäude, seinen Einbauschränken und geheimen Türen auf.

*The practice of Nicoleta Auersperg (*1991 in Buenos Aires, lives and works in Vienna) includes, but is not limited to, the material glass, its properties and possibilities. Glass processing is no longer taught at any art university in Austria, so after studying at the University of Applied Arts in Vienna, she continued at the glass department of the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam. There she created her work *Geometrische Körper*, which references the five Platonic solids. The geometries of these solids have the property of being transformable into one another in a cycle. Auersperg's intention was to force the hot glass, which would naturally take a more rounded shape, into these geometries. To do this, she built molds out of cherry wood into which she blew the glass, so that the glass and the wooden form form a whole. In the baroque rooms of Heiligenkreuzerhof, they also engage in a dialogue with the building, its built-in cabinets and secret doors.*



Photo: Lobmeyr, Ernst Schlogelhofer

06

Nairy Baghramian

Glass Holding Breath. Sandstrahlgravur, Ed. 90 + 12 AP

3 Farben, ø 9,1 cm x H 7,2 cm, 2022

Glass Holding Breath. Sandblast engraving, Ed. 90 + 12 AP

3 colours, ø 9.1 cm x H 7.2 cm, 2022

Die Arbeiten der Bildhauerin Nairy Baghramian (*1971 in Isfahan, lebt und arbeitet in Berlin) reflektieren den Kreislauf ästhetischer Objektproduktion und befassen sich mit marginalisierten Kunstformen und Räumen, die oft als Territorium des „Weiblichen“ betrachtet werden. Ausgehend vom fragmentierten menschlichen Körper und mit Bezug auf die Architektur schafft sie skulpturale Strukturen, die reich an kunsthistorischen Referenzen sind. Zerbrechlichkeit und Instabilität sind wiederkehrende Motive innerhalb ihrer Arbeit. Die Edition *Glass Holding Breath* schuf sie in Zusammenarbeit mit dem Wiener Familienunternehmen Lobmeyr, das seit 200 Jahren handwerklich und gestalterisch hochqualitative Glasobjekte produziert. Auf einem zarten Wasserglas, dem Alphabecher von Hans Harald Rath aus 1952, wurde die Form ihres Atemhauchs von innen freihändig ohne Schablone mittels Sandstrahl eingearbeitet. Füllt man den Becher mit Wasser, ist der Hauch verschwunden.

*The works of sculptor Nairy Baghramian (*1971 in Isfahan, lives and works in Berlin) reflect on the cycle of aesthetic object production and deal with marginalised art forms and spaces that are often considered the territory of the „feminine“. Starting from the fragmented human body and referencing architecture, she creates sculptural structures rich in art historical references. Fragility and instability are recurring motifs within her work. She created the edition *Glass Holding Breath* in collaboration with the Viennese family-owned company Lobmeyr, who have been producing glass objects to the highest standards of craftsmanship and design for 200 years. On the inside of a delicate water glass, Hans Harald Rath's Alphabecher from 1952, a whiff of her breath was sandblasted freehand without a stencil. If the cup is filled with water, the breath disappears.*



Photo: Galerie EIGEN + ART,
Studio kela-mo

07

Maja Behrmann

Ohne Titel (BigButti). Holz, Lack, Metall, 131,5 x 87,8 x 80,3 cm, 2022

Ohne Titel (EyEy). Holz, Lack, Metall, 169 x 132 x 115 cm, 2022

Ohne Titel (Mouly). Holz, Lack, Epoxidharz, 82 x 59 x 39,5 cm, 2022

Untitled (BigButti). Wood, lacquer, metal, 131.5 x 87.8 x 80.3 cm, 2022

Untitled (EyEy). Wood, lacquer, metal, 169 x 132 x 115 cm, 2022

Untitled (Mouly). Wood, lacquer, epoxy resin, 82 x 59 x 39.5 cm, 2022

Die Skulpturen von Maja Behrmann (*1994 in Frankfurt am Main, lebt und arbeitet in Leipzig) sind neben gestrickten Textilarbeiten und Drucken eine zentrale Komponente ihrer künstlerischen Arbeit. Eine stetig wachsende Zahl von Formelementen zirkulieren innerhalb der verschiedenen zwei- und dreidimensionalen Werkgruppen. Die Skulpturen sind aus gedrechselten Holzelementen gefertigt, die Behrmann in bunten Farben lackiert. Die Formen untereinander, wie auch die Figuren zueinander, gehen dabei spannungsreiche Beziehungen ein. Die Figuren wecken zahlreiche sinnliche Assoziationen, z.B. zu buntem Holzspielzeug, Ornamenten und Objekten der Volkskunst, aber auch Werken der Bauhaus-Tradition. Gleichzeitig ist den Arbeiten in ihrer Freiheit etwas Radikales, fast unheimlich gegen die Schwerkraft Wucherndes zu Eigen, das diese Assoziationen durchkreuzt. Trotz oder gerade wegen der Nutzung traditioneller Drechselkunst hat sich hier etwas ganz Neues, Meisterhaftes materialisiert

*The sculptures of Maja Behrmann (*1994 in Frankfurt am Main, lives and works in Leipzig), together with her knitted textile works and prints, form a central component of her artistic work. A constantly growing number of formal elements circulate within the various two- and three-dimensional groups of work. The sculptures are made from turned wood elements, which Behrmann paints in bright colours. The shapes among themselves, as well as the figures between each other, enter into exciting relationships. The figures evoke numerous sensual associations, for example colourful wooden toys, ornaments, and objects of folk art, but also works of the Bauhaus tradition. At the same time, there is something radical in their freedom, something almost uncannily rampant against gravity, that undermines these associations. Despite or perhaps because of the use of traditional wood turning, something entirely new and masterful has materialised here.*



Photo: Dirk Eisel

08

David Bielander

Diadem (heart tiara). Silber patiniert, Weissgold Heftklammern, ca. 19 x 17 x 8 cm, 2015

Diadem (heart tiara). Silver patinated, white gold staples, ca. 19 x 17 x 8 cm, 2015

David Bielander (*1968 in Basel, lebt in München) zählt international zu den wichtigsten Vertreter:innen der zeitgenössischen Schmuckkunst. Die konzeptuellen, handwerklich in größter Perfektion ausgeführten Arbeiten sind zwischen Schmuck, Design und Skulptur angesiedelt. Bielander spielt meisterhaft mit dem ‚Trompe-l’oeil‘ und beschäftigt sich so auf vielschichtige Weise mit Materialien und ihren gesellschaftlichen Zuschreibungen. Seine Werkgruppe der Wellpappen Arbeiten zeigt dies anschaulich: Das Diadem wirkt auf den ersten Blick als wäre es von einem Kind für eine Prinzessinnen Verkleidung gebastelt worden. Tatsächlich ist es aus patiniertem Silber gefertigt und die Heftklammern sind aus Weißgold gearbeitet. Die billige Pappkrone scheint einen kostbaren Gegenstand nachzuahmen, ist in Wirklichkeit aber ein äußerst wertvolles Einzelstück der Goldschmiedekunst, das ein Diadem aus Wellpappe nachahmt und damit auf humorvolle Weise unser Weltbild hinterfragt.

*David Bielander (*1968 in Basel, lives in Munich) is internationally one of the most important representatives of contemporary jewellery art internationally. His conceptual works, executed with the highest degree of craftsmanship, are situated between jewellery, design, and sculpture. Bielander plays masterfully with the ‘trompe-l’oeil’ and thus deals with materials and their social attributions in a multi-layered way. His series of corrugated cardboard works demonstrates this vividly: at first glance, the diadem looks as if made by a child for a princess costume. In fact, it is made of patinated silver, and the staples are executed in white gold. The cheap cardboard crown seems to imitate a precious object, but it is actually an extremely valuable individual piece of goldsmithery that imitates a diadem made of corrugated cardboard, thus humorously questioning our view of the world.*



Photo: Kunstsammlung und Archiv,
Universität für angewandte Kunst Wien

09

Maria Biljan-Bilger

Katze mit Ball. Keramik, hellroter Scherben, glasiert, 22 x 10 x 7 cm, undatiert
Cat with ball. Ceramic, light red body, glazed, 22 x 20 x 7 cm, undated

Maria Biljan-Bilger (*1912 in Radstadt, †1997 in München) war eine österreichische Bildhauerin, Keramikerin und Textilkünstlerin. Im Jahre 1946 zählte sie als einzige Frau neben Fritz Wotruba, Herbert Böckl, Albert Paris Gütersloh, Wander Bertoni und anderen zu den Gründungsmitgliedern der österreichischen Sektion des International Art Clubs. Von 1978 bis 1982 war sie Professorin für Keramik an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Das zentrale Thema ihres vielfältigen Schaffens zwischen Archaik und Moderne ist die Beschäftigung mit dem Weiblichen. Biljan-Bilgers Werk zeichnet sich durch das Überschreiten der künstlerischen Sparten aus. Obwohl in der ersten Ausstellung des Art Clubs insbesondere ihre Keramiken als „kunstgewerblich“ abgewertet wurden, zeigte sie ihre Terrakotten und Textilarbeiten 1950 und 1954 auf der Biennale in Venedig. Leider ist die „Grande Dame der österreichischen Plastik“ (Wieland Schmied), von deren Werk vielbeachtete Impulse für die österreichische Kunstlandschaft ausgingen, heute nahezu vergessen.

*Maria Biljan-Bilger (*1912 in Radstadt, †1997 in Munich) was an Austrian sculptor, ceramist, and textile artist. In 1946, she was the only woman among the founding members of the Austrian section of the International Art Club, along with Fritz Wotruba, Herbert Böckl, Albert Paris Gütersloh, Wander Bertoni and others. From 1978 to 1982, she was professor of ceramics at the University of Applied Arts in Vienna. Her diverse oeuvre situated between the archaic and the modern centres around the feminine. Biljan-Bilger's work is distinguished by its transgression of artistic genres. Although her ceramics in particular were devalued as „arts and crafts“ in the first Art Club exhibition, she showed her terracotta sculptures and textile works at the Venice Biennale in 1950 and 1954. Unfortunately, the „grande dame of Austrian sculpture“ (Wieland Schmied), whose work gave much-appreciated impulses to the Austrian art sphere, is almost forgotten today.*



Photo: Studio Bonvicini, Berlin, Galerie Peter Kilchmann, Zürich/Paris und VG Bild-Kunst, Bonn

10

Monica Bonvicini

Fleurs du Mal (big bubble). Bronze, mundgeblasenes Glas, 53 x 46 x 46 cm
(20 7/8 x 18 1/8 x 18 1/8 in.), gesamt, 2022

Fleurs du Mal (big bubble). Bronze, hand blown glass, 53 x 46 x 46 cm
(20 7/8 x 18 1/8 x 18 1/8 in.), total, 2022

Monica Bonvicini (*1965 in Venedig, lebt in Berlin) reflektiert in ihren Arbeiten das Verhältnis von Architektur zur Konstruktion von Sexualität, Geschichte und Macht. Ihr Œuvre umfasst skulpturale Objekte, Installationen, Grafik sowie Video und performative Arbeiten. Häufig werden Geschlechter- und Machtverhältnisse sowie eingeschriebene Gesellschaftsordnungen von der Künstlerin auf ironische Weise offengelegt und kommentiert. Die Arbeit *Fleurs du Mal (big bubble)* zeigt einen Flaschentrockner, der sich auf das wohl berühmteste Readymade von Marcel Duchamp aus dem Jahr 1914 bezieht. Bonvicini hinterfragt die vielzitierte Geste, dass handelsübliche Objekte Kunst sein können, indem sie leuchtend rosa, pralle aber doch schlaffe Glaspennisse auf dem Flaschentrockner drapiert. Die kunstvollen Glasobjekte wurden einzeln und von Hand in Murano, dem seit dem 13. Jahrhundert wohl weltweit berühmtesten Ort für Glashandwerk, gefertigt.

*In her work, Monica Bonvicini (*1965 in Venice, lives in Berlin) reflects the relationship between architecture and the construction of sexuality, history, and power. Her oeuvre includes sculptural objects, installations, graphic art as well as video and performative works. The artist frequently uses irony to reveals and comments on gender and power relations as well as prevalent social orders. The work *Fleurs du Mal (big bubble)* shows a bottle dryer that refers to Marcel Duchamp's probably most famous readymade from 1914. Bonvicini questions this much-cited gesture of elevating ordinary commercial objects to art by draping bright pink, firm yet floppy glass penises on the bottle dryer. The ornate glass objects were handmade individually in Murano, arguably the world's most famous place for glass manufacture since the 13th century.*



Photo: Natascha Borowsky, VG Bild-Kunst

Natascha Borowsky

Khadi. 10, 12,13, 2015, Khadi. 01, 02, 04, 06, 10, 11, 15, 18, 19, 2016, 40 x 30 cm 60 x 50 cm
Analoger C-Print, gerahmt mit entspiegeltem Glas und weißer Holzleiste

Khadi. 10, 12,13, 2015, Khadi. 01, 02, 04, 06, 10, 11, 15, 18, 19, 2016, 40 x 30 cm 60 x 50 cm
Analoge C-print, framed with anti-reflective glass and white wooden border

Das Ausgangsmaterial der fotografischen Serie von Natascha Borowsky (*1964 in Düsseldorf, lebt und arbeitet ebendort) sind indische Khadi Stoffe. Khadi bezeichnet hand-gewebte Stoffe aus handgesponnenen Naturfasern, die traditionell in Indien, Bangladesch und Pakistan hergestellt werden. Durch den Herstellungsprozess unterscheiden sich die Stoffe erheblich von industriell produzierten Textilien. Während des indischen Unabhängigkeitskampfes wurden Khadi vom politischen Führer Mohandas Karamchand/ Mahatma Gandhi als Alternative zu importierten Stoffen der britischen Kolonialmacht und als ein Weg zu wirtschaftlicher Selbstständigkeit gepriesen. Dennoch wurde die Handweberei auch in Indien durch die industrielle Produktion verdrängt. Borowskys Fotografien zeigen die zwei Ebenen von Fläche und Objekt verschmolzen in den Stoffen, die jetzt Folie und – verstärkt durch bei der Lagerung entstandene Faltungen – räumliches Objekt zugleich sind. Die Farbtöne und abstrakten Muster evozieren Assoziationen zur Malerei.

*The source material of Natascha Borowsky's (*1964 in Düsseldorf, lives and works there) photographic series are Indian khadi fabrics. Khadi refers to hand-woven fabrics made from hand-spun natural fibres traditionally produced in India, Bangladesh, and Pakistan. The manufacturing process makes these fabrics very different from industrially produced textiles. During India's struggle for independence, political leader Mohandas Karamchand /Mahatma Gandhi praised khadi as an alternative to imported textiles from the British colonial power and as a path to economic self-reliance. Nevertheless, handloom weaving was outstripped by industrial production in India, too. Borowsky's photographs show two levels – surface and object – merged in the fabrics, which are now both a foil and, as reinforced by folds created during storage, a spatial object. The colour hues and abstract patterns evoke associations with painting.*



12

Ernst Gamperl

68/2022//200. 70/2022//200. 84/2022//200. Esche gekalkt und mit Bienenwachs behandelt
39 x 27 cm, 28 x 80 cm, 41 x 36 cm

68/2022//200. 70/2022//200. 84/2022//200. Ash limed and treated with beeswax
39 x 27 cm, 28 x 80 cm, 41 x 36 cm

Ernst Gamperl (*1965 in München, lebt und arbeitet in Steingaden) entdeckte während seiner Ausbildung zum Schreiner eher zufällig das Drechseln für sich. Da er als Autodidakt begann, war seine Herangehensweise völlig frei und ließ dadurch etwas Neues entstehen. Seine Skulpturen sind nicht einfach nur gedreht, sondern das Ergebnis einer langen, geduldigen und intensiven Auseinandersetzung mit dem Werkstoff Holz. Gamperl studiert dessen Eigenschaften während des Trocknens und deren Einfluss auf die Form der fertigen Skulptur. Geschwungene Ränder und Ausbuchtungen entstehen durch die natürliche Verformung, Äste und Wachstumsunregelmäßigkeiten des Holzes. Risse und Bruchstellen repariert und kontrolliert er ganz bewusst und integriert sie als Teil der Gestaltung. Heute arbeitet er vor allem mit europäischen Hölzern wie Ahorn, Rotbuche, italienischer Olive und Eiche. Die Zeichnung, Maserung und Farbigkeit des Holzes, seine Weichheit oder Härte, kompakte Schwere oder hauchdünne Transparenz wird durch die Bearbeitung der Oberflächen unterstrichen.

*Ernst Gamperl (*1965 in Munich, lives and works in Steingaden) discovered woodturning rather by chance during his training as a carpenter. Since he started as an autodidact, his approach was very free and thus allowed for something new to emerge. His sculptures are not simply turned but the result of a long, patient, and intense study of the material. Gamperl studies the properties of wood during drying and their influence on the shape of the finished sculpture. Curved edges and bulges are created by natural deformation, knots, and growth irregularities in the wood. He consciously repairs and controls cracks and breaks, integrating them into the design. Today he works primarily with European wood such as maple, copper beech, Italian olive, and oak. The pattern, grain, and colour of the wood, its softness or hardness, its compact heaviness or gauzy transparency is emphasised by the treatment of the surfaces.*



Photo: evn sammlung, Lisa Rastl

13

Theaster Gates

Tar baby. Geschnitzter Kopf aus Lindenholz, mit Teer übergossen, ca. 20 x 22 cm, ø 20 cm, 2016
Tar baby. Carved head from lime wood, doused with tar, ca. 20 x 22 cm, ø 20 cm, 2016

Theaster Gates (*1973 in Chicago, lebt und arbeitet ebendort) ist eine der einflussreichsten zeitgenössischen Künstlerpersönlichkeiten. Das Tätigkeitsfeld des Bildhauers, Malers, Keramikers, Musikers, Sängers, Aktivisten und Urbanisten ist nahezu allumfassend. Eines seiner zentralen Anliegen ist es, den über die Zeiten verengten Kunstbegriff zu erweitern und unter anderem der handwerklichen Arbeit innerhalb der Kunstrezeption wieder einen Platz einzuräumen. Der Kopf seiner Arbeit *Tar Baby* wurde von einem Schnitzer aus dem Bregenzer Wald gearbeitet und von Gates anschließend mit Teer übergossen. Er versteht Teer als zweidimensionales, biografisch aufgeladenes Material. Sein Vater war von Beruf Dachdecker gewesen und hatte ihn mit dem Material und seiner Verarbeitung vertraut gemacht.

*Theaster Gates (*1973 in Chicago, lives and works there) is one of the most influential contemporary artist personalities. As a sculptor, painter, ceramist, musician, singer, activist, and urbanist his field of activity is almost all-encompassing. One of his central concerns is to broaden the concept of art that has been narrowed down over time and, among other things, to restore a place for craftsmanship within the reception of art. The head of his work Tar Baby was made by a woodcarver from the Bregenz Forest; Gates then doused it with tar. He understands tar as a two-dimensional, biographically charged material. His father had been a roofer by profession and had familiarised him with the material and its processing.*



Photo: Birke Gorm, Croy Nielsen, Vienna

Birke Gorm

IOU. Holz, Maße variabel, 2017—ongoing

IOU. Wood, dimensions variable, 2017—ongoing

Innerhalb der künstlerischen Praxis von Birke Gorm (*1986 in Hamburg, lebt in Wien) spielen Materialität an sich, ihre historischen und sozialen Einschreibungen, ebenso wie geschlechtlich konnotierte Techniken eine zentrale Rolle. Gorm arbeitet, wie sie sagt, „durch“ Materialien, die sie teilweise im Außenraum findet und sammelt. Dabei erzeugen die Materialien mit den ihnen innewohnenden Eigenschaften und gesellschaftlichen Zuschreibungen von sich aus bereits jene Assoziationsketten, auf die sie sich in ihrer Arbeit bezieht. Die Kreaturen der Serie IOU hat Gorm aus Zweigen geschnitzt. Auf den ersten Blick ähneln sie sich in ihrem Ausdruck, doch alle sind Individuen mit geschlossenen Augen und ohne Gliedmaßen. Die kleinen Wesen interagieren nur über ihre Zungen miteinander, tragen, balancieren und halten sich gegenseitig fest oder klammern sich aneinander. Gegenseitige Abhängigkeit wird hier auf vielschichtige Weise dargestellt: I owe you.

*Within the artistic practice of Birke Gorm (*1986 in Hamburg, lives in Vienna), materiality itself, its historical and social inscriptions as well as gendered techniques play a central role. Gorm works, as she says, „through“ materials, some of which she finds and collects outside. In doing so, the materials with their inherent properties and social attributions already generate those chains of associations to which she refers in her work.*

The creatures of her IOU series were carved from twigs. At first glance, they resemble each other in expression, but actually all of them are individuals with closed eyes and no limbs. The little beings interact with each other only through their tongues, carrying, balancing, and holding or clinging to each other. Interdependence is depicted in a multi-layered way here: I owe you.



Erwin Hauer

Design #1. Composite, 61 x 40 x 16 cm, 1952

Design #1. Composite, 61 x 40 x 16 cm, 1952

Der österreichisch-amerikanische Bildhauer Erwin Hauer (*1926 in Wien, †2017 in Branford, Connecticut) studierte an der Universität für angewandte Kunst bei Fritz Cremer und Hans Knesl. 1950 begann er sich mit modularen Skulpturen und sich in die Unendlichkeit wiederholende Flächen zu beschäftigen. Zu seinen ersten *Wallscreen* genannten Werken in Österreich zählen die durchbrochene Steinwand im Eingangsbereich des Hauses Dorotheergasse 20-24, zwei Wallscreens in der Pfarre Liesing und einer in der Pfarrkirche Neuerberg. 1955 ging Hauer mit einem Fulbright Stipendium in die USA. Allein durch seine skulpturalen Experimente fand Hauer, anfangs gänzlich unbewusst, mathematische Oberflächen. Zwei davon waren bereits um 1860 von Hermann Schwartz und Kolleg:innen beschrieben worden, aber eine dritte, Infinite Surface WP-I, die Hauer von 1954 bis 1962 entwickelte, ist eine Neuentdeckung. Seine Arbeiten haben als *Modularer Konstruktivismus* ihren Platz in der amerikanischen Kunstgeschichte gefunden.

*Austrian-American sculptor Erwin Hauer (*1926 in Vienna, †2017 in Branford, Connecticut) studied at the University of Applied Arts with Fritz Cremer and Hans Knesl. In 1950, he began to work with modular sculptures and infinitely repeating surfaces. Among his first Wallscreen works in Austria are the openwork stone wall in the entrance area of the building Dorotheergasse 20-24, two wall screens in the parish Liesing and one in the parish church Neuerberg. In 1955, Hauer went to the US on a Fulbright scholarship. Through his sculptural experiments alone, Hauer discovered mathematical surfaces, initially being unaware of his findings. Two of these had already been described by Hermann Schwartz and colleagues around 1860, but the third, Infinite Surface WP-I, which Hauer developed from 1954 to 1962, is a new discovery. His work has found its place in American art history by the name of modular constructivism.*



Abb.: Detail

Doris Theres Hofer

Aus der Serie: *Where Have All the Pictures Gone?*. Baumwolle, Garn, 287 x 185 cm, 2015-2016, aus der Serie: *Etching*. Leinwand, Garn, 130 x 103 cm, 2023

From the series: Where Have All the Pictures Gone?. Cotton, yarn, 287 x 185 cm, 2015-2016, from the series: Etching. Canvas, yarn, 130 x 103 cm, 2023

Doris Theres Hofer (*1979 in Linz, lebt und arbeitet in Wien) studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien Malerei und setzt sich auf ganz einzigartige Art und Weise mit diesem Medium auseinander. Die zarten Farbspuren auf den naturbelassenen Leinwänden sind nämlich nicht flüchtig gemalt, wie es auf den ersten Blick erscheint, sondern wurden von ihr in stunden-, tage- und wochenlanger Arbeit auf die Leinwand gestickt. Der zarte Kreuzstich erzeugt einen perfekten ‚Trompe-l’oeil‘ Effekt und hinterfragt zudem gängige Zuschreibungen von männlicher und weiblicher Kunstproduktion. Die konzeptuelle Herangehensweise wird von Hofer durch die handwerkliche Technik des Stickens kontrariert. Das Handwerk des Stickens, lange als feminin abgewertet, kann sich erst seit Kurzem im Kontext der bildenden Kunst behaupten. Die Verwendung dieser Technik an sich, so wie die zwangsläufige extreme Langsamkeit, die dieses Handwerk mit sich bringt, lässt sich auch als widerständige Geste innerhalb des schnelllebigen Kunstbetriebs lesen.

*Doris Theres Hofer (*1979 in Linz, lives and works in Vienna) studied painting at the Academy of Fine Arts in Vienna and approaches this medium in a unique way. The delicate traces of colour on the natural canvases are not painted fleetingly, as it may seem at first glance, but embroidered on canvas in hours, days, and weeks of work. The delicate cross stitch creates a perfect ‘trompe-l’oeil’ effect and also questions common attributions of male and female art production. Hofer’s conceptual approach is juxtaposed to the craft technique of embroidery. Embroidery, long devalued as feminine, has only recently managed to assert itself in the context of fine art. The use of this technique itself, as well as the inevitable slowness it entails, can also be read as a gesture of resistance within the fast-moving art business.*



Photos: Gottfried Hoellwarth

17

Isolde Maria Joham

Königin (UFO-Serie). Kristallglas mit Farbglaseinschmelzung und Luftblasen
20,5 x 17 x 17 cm, 1976

*Königin (UFO series). Crystal glass with color glass fusion and air bubbles
20.5 x 17 x 17 cm, 1976*

Die Malerin und Glaskünstlerin Isolde Maria Joham (*1932 in Mürzzuschlag, †2022 in Lilienfeld) studierte an der Universität für angewandte Kunst, wo sie selbst ab 1956 in der Klasse für Glasmalerei, -konstruktion und -techniken unterrichtete und von 1972 bis zu ihrer Emeritierung 1993 als Professorin tätig war. Joham widmete sich bis in die späten 1970er Jahre vor allem dem Werkstoff Glas. Es entstanden in dieser Zeit einerseits Auftragswerke wie die monumentalen Glasfenster und Wandmosaiken in Selb wie auch die gelb-blauen Glasfenster im Stiegenaufgang des Museums für Angewandte Kunst in Wien, die bis heute zu besichtigen sind. Auch schuf sie frei geformte Glasskulpturen, z.B. *Königin* aus der *UFO Serie* von 1976. Diese kleine Skulptur nimmt in seiner Formensprache das große Interesse der Künstlerin an Comics und Mangas, Raumfahrt und Science Fiction vorweg, das Johams großformatige Bilder später inhaltlich bestimmen wird.

*The painter and glass artist Isolde Maria Joham (*1932 in Mürzzuschlag, †2022 in Lilienfeld) studied at the University of Applied Arts, where she also taught at the department for glass painting, construction and techniques from 1956 and was a professor from 1972 until her retirement in 1993. Joham devoted herself primarily to glass until the late 1970s. During this time, she created commission works such as the monumental glass windows and wall mosaics in Selb, as well as the yellow-blue glass windows in the staircase of the Museum of Applied Arts in Vienna, which can still be viewed today. She also created free-blown glass sculptures, for example *Königin* from the *UFO series* of 1976. In its use of form, this small sculpture anticipates the artist's great interest in comics and mangas, space travel, and science fiction that would later determine the content of Joham's large-format paintings.*



Isolde Maria Joham mit ihrem Mosaik *Die Sonne* in den Räumen der Glaswerkstatt, die sich zu diesem Zeitpunkt in den barocken Räumen des Heiligenkreuzerhofs befand.

Isolde Maria Joham with her mosaic The Sun in the rooms of the glass workshop, which at that time was located in the baroque rooms of the Heiligenkreuzerhof.



Photo: Reinhold Zisser

18

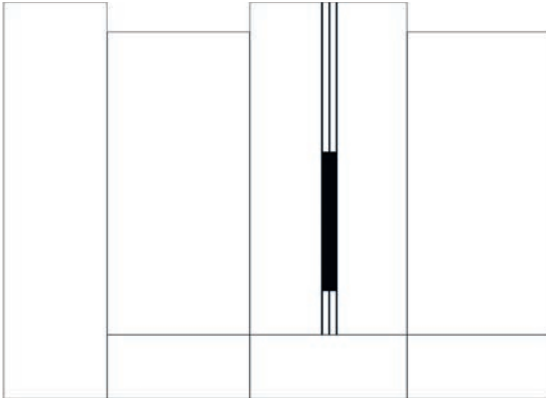
Terese Kasalicky

Curtain #1 (Ropes). Polyamidseile und Säurefarbe, 1300 cm x 240/200 cm, 2023

Curtain #1 (Ropes). Polyamide ropes and acid paint, 1300 cm x 240/200 cm, 2023

Terese Kasalicky (*1988 in Klagenfurt/Celovec, lebt in Wien) beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit ornamentalen Elementen und Zierformen des Kunstgewerbes, im Besonderen mit den Zierformen der Quaste. Zu diesem Thema hat sie ein Archiv aufgebaut, das sie seit 2014 betreibt und mit dem sie über den Repräsentationsfetisch von Posamenten nachdenkt. In ihrem Werk spielt sie mit den Grundformen, die sich innerhalb ihrer Recherche herauskristallisiert haben, und erweitert dieses Vokabular regelmäßig. Darüber hinaus verwendet Kasalicky in ihrer künstlerischen Praxis auch Keramik. Ihre Formen verwendet sie, wie im Werk *Bukranion* von 2021, als modulares Bausteinsystem, dessen einzelne Elemente immer wieder neu angeordnet und variiert werden können. Für das Refektorium hat sie eine ortsspezifische Arbeit geschaffen: einen Vorhang aus gefärbten Seilen.

*In her work, Terese Kasalicky (*1988 in Klagenfurt/Celovec, lives in Vienna) deals with ornamental elements of the decorative arts, in particular with the decorative forms of the tassel. Since 2014, she has compiled an archive on this topic that, thus reflecting on the representational fetish of trimmings. She plays with the basic shapes that have emerged within her research, regularly expanding the vocabulary. In addition, Kasalicky also works with ceramics in her artistic practice. As in her 2021 work *Bukranion*, she uses her shapes as a modular building block system whose individual elements can be repeatedly rearranged and varied. For the refectory, she has created a site-specific work: a curtain made of dyed rope.*



Elisabeth Kihlström

Tension. Zwei Teile, handgewebter Stoff, Pferdehaar, Baumwolle, Metall,
jedes 360 x 30 cm, 2023

*Tension. Two pieces, handwoven textile, horse hair, cotton, metal,
each 360 x 30 cm, 2023*

Elisabeth Kihlström (*1988 in Sundborn, lebt in Wien) beschäftigt sich mit dem Erbe der Moderne und insbesondere der Rolle von Queerness und dem Einfluss der Volkskulturen auf die Entwicklung der modernen Bildsprache. Ihre Praxis umfasst Textilarbeiten, Fotografie, Film, Performance und Ausstellungsdesign. In ihren handgewebten Textilarbeiten greift Kihlström häufig die traditionelle Technik und die geometrischen Formen aus jener Region in Schweden auf, in der sie aufgewachsen ist, und stellt sie durch die Wahl des Materials, der Farbe und der Komposition in direkten Zusammenhang zum architektonischen Raum und dem darin befindlichen menschlichen Körper. Für die Ausstellung im Heiligenkreuzerhof schuf Kihlström eine neue Arbeit aus Rosshaar – einem Material, das auch in barocken Polstermöbeln Verwendung fand. Von der Decke hängend und gespannt, lebt die Arbeit vom Kontrast zwischen dem fein gearbeiteten, mit Luxus assoziierten Objekt und der industriellen Kälte der Inszenierung sowie vom Kontrast zwischen der Größe des Raums und den Körpern der Betrachter:innen.

Elisabeth Kihlström (b. 1988, Sundborn; lives and works in Vienna) engages with the legacy of modernism, position of queerness in it, and the impact the folk cultures had on the formation of the modern visual language. Her practice includes textile, photography, film, performance and exhibition design. The handwoven textile works by Kihlström, the choice of their material, color and composition, are often in direct relation to the architectural space, and the human bodies in it. She combines this spatial approach with highly condensed formal language, taken for instance from the traditional technique and geometric design of the region in Sweden she grew up in. For the exhibition at Heiligenkreuzerhof, Kihlström created a new piece woven in horsehair, a material found in Baroque upholstery. Suspended from the ceiling and tensely stretched, the piece presents a contrast between the finely crafted object associated with luxury and cold industrial display, and between the scale of the space and the bodies of the spectator.



20

Stefan Lux

Textile & Wood. Video 4k, 16:9, 17' 45", 2022

Textile & Wood. Video 4k, 16:9, 17' 45", 2022

Stefan Lux (*1964 in Münster, lebt in Wien) geht in seinen Videos der Frage nach, wie zeitliche und räumliche Strukturen Körper und Wahrnehmung prägen und sich infolgedessen im Handeln und Gestalten manifestieren. Sein Video *Textile & Wood* zeigt die Künstlerin Elisabeth Kihlström beim Weben und verfolgt ihre künstlerische Praxis von der Planung über die Vorbereitung bis hin zum eigentlichen Webvorgang. Der Schaffensprozess lebt von der Synergie zwischen Intention und Körperbewegungen des Menschen und seinen Werkzeugen. Zugleich ist *Textile & Wood* eine Studie über das Erscheinungsbild von Zeit, die sich mit den gleichmäßigen rhythmischen Bewegungen der Künstlerin bei der Bedienung des Webstuhls als homogenes Kontinuum in das textile Gewebe einschreibt. Außerdem ist die unmittelbare Arbeitsumgebung von Spuren biologischen Wachstums geprägt, die in den unregelmäßigen Verteilungsmustern der Holzmaserung und Astlöchern auf Boden und Webstuhl sichtbar werden.

*In his videos, Stefan Lux (*1964 in Münster, lives in Vienna) explores the question of how temporal and spatial structures shape body and perception and subsequently manifest in actions and design. His video *Textile & Wood* shows the artist Elisabeth Kihlström weaving; it follows her artistic practice from planning over preparation to the actual weaving process. The creative process thrives on the synergy between the intention and the body movements of the individual and their tools. At the same time, *Textile & Wood* is a study of the appearance of time, inscribed into the textile fabric as a homogeneous continuum with the artist's steady rhythmic movements as she operates the loom. Moreover, the immediate working environment is marked by traces of biological growth, visible in the irregular distribution patterns of wood grain and knotholes on the floor and on the loom.*



Photo: evn sammlung,
repro-photo.net

21

Lucie McKenzie

Ohne Titel. Mixed Media, vier Objekte, bemalt, 9 x 25,5 x 10 cm, 2016

Untitled. Mixed media, four painted objects, 9 x 25.5 x 10 cm, 2016

Lucy McKenzie (*1977 in Glasgow, lebt in Brüssel) eignet sich Bilder, Objekte und Motive aus der Architektur- und Designgeschichte an und überführt sie in andere Kontexte, um sie kritisch zu beleuchten. Ihr interdisziplinäres Werk umfasst skulpturale Objekte, Malerei, Zeichnung, Videos und Text, aber auch Kollaborationen wie das Modelabel *Atelier E.B.*, das sie seit 2011 gemeinsam mit der Beca Lipscombe führt. Charakteristisch für ihr Œuvre ist zudem der Einsatz von illusionistischer ‚Trompe-l’oeil‘ Malerei. Das ausgestellte Werk zeigt vier Bonbonschachteln der Wiener Konfiserie Altmann & Kühne, die Lucy McKenzie in großer Perfektion kopiert hat. Das Dekor der Schachteln geht auf die Designs der Ungarin Kató Lukáts und der Österreicherin Emmy Zweybrück zurück. Die Kunstkritikerin Brigitte Huck dazu: „Die romantische Geste der Erinnerung ruft gleichzeitig das Wiederaufleben des Nationalismus, religiöser und volkskundlicher Traditionen in den 1920er und 1930er Jahre in Erinnerung. Ideologien, die durch Alltagsobjekte verbreitet und verstärkt wurden und schließlich in Faschismus und Nationalsozialismus mündeten.“

*Lucy McKenzie (*1977 in Glasgow, lives in Brussels) appropriates images, objects, and motifs from architecture and design history and transfers them to different contexts in order to critically illuminate them. Her interdisciplinary work includes sculptural objects, painting, drawing, video, and text as well as collaborations such as the fashion label Atelier E.B. that she has been running together with Beca Lipscombe since 2011. Another salient characteristic of her oeuvre is the use of illusionistic trompe-l’oeil painting. The exhibited work shows four candy boxes from the Viennese confectionery Altmann & Kühne, which Lucy McKenzie copied to great perfection. The decoration of the boxes is based on designs by Kató Lukáts (Hungary) and Emmy Zweybrück (Austria). Art critic Brigitte Huck comments, „The romantic gesture of remembrance simultaneously recalls the resurgence of nationalism and religious and folkloric traditions of the 1920s and 1930s. Ideologies that were spread and reinforced through everyday objects and eventually led to fascism and National Socialism.“*



Photos: Galerie nächst St. Stephan
Rosemarie Schwarzwälder, Wien

22

Isa Melsheimer

Loos, das Gesetz der Bekleidung, gegen die Surrogaten. 2010

Herrenanzugstoffe, Perlen, Stickgarn, 410 x 336 cm

Loos, Josephine Baker and other Cyborgs. 2010

Glas, Beton, Styropor, Zinn, H 110 x 120 x 50 cm

Loos, das Gesetz der Bekleidung, gegen die Surrogaten. 2010

Men suit fabric, perls, embroidery thread, 410 x 336 cm

Loos, Josephine Baker and other Cyborgs. 2010

Glass, concrete, styrofoam, tin, H 110 x 120 x 50 cm

Isa Melsheimer (*1968 in Neuss, lebt und arbeitet in Berlin) beschäftigt sich mit der gebauten Umwelt, den Bedingungen ihrer Gestaltung und deren Geschichte. Sie bezieht sich auf die Architektur und die Natur und somit auf den Einfluss der Menschen auf die Natur. Sie schafft komplexe Installationen unter Verwendung vieler verschiedener Materialien wie Keramik, Beton, Textilien, Glas und Pflanzen. Gezeichnete Gouachen begleiten die vielschichtigen Arbeiten.

Die Skulptur *Loos, Josephine Baker and other Cyborgs* bezieht sich auf das von Adolf Loos für Josephine Baker 1927 entworfene Haus, das allerdings nie gebaut wurde.

Der genähte und bestickte Vorhang *Loos, das Gesetz der Bekleidung, gegen die Surrogaten* auf die Publikation Loos' „Warum ein Mann gut angezogen sein soll“.

*Isa Melsheimer (*1968 in Neuss, lives and works in Berlin) is concerned with our built environment, the conditions of its design and their history. She refers to architecture and nature and thus to human influence on nature. She creates complex installations using a great variety of materials such as ceramics, concrete, textiles, glass, and plants. Drawn gouaches complement the multi-layered works.*

The sculpture Loos, Josephine Baker and other Cyborgs refers to the house that was designed by Adolf Loos for Josephine Baker in 1927 but never built.

The sewn and embroidered curtain Loos, das Gesetz der Bekleidung, gegen die Surrogaten to Loos' publication „Why a man should be well dressed“.



23

Barbara Michl-Karácsonyi

Großes Gefäß. 3 teilig, Ton gebaut, bemalt, gebrannt, 50 x 50 x 160 cm, 1997

Large vessel. 3 parts, clay built, painted, fired, 50 x 50 x 160 cm, 1997

Die Keramik-Bildhauerin Barbara Michl-Karácsonyi (*1956 in Graz, lebt in Mailberg) wurde an der Kunstgewerbeschule Graz ausgebildet und studierte anschließend Keramik an der Universität für angewandte Kunst bei Maria Biljan-Bilger. Michl-Karácsony's Arbeiten zeigen deutlich die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Erbe ihrer Lehrerin, das sie allerdings auf ihre ganz eigene Weise weiterentwickelte. Ihre eigenwilligen, bis zu lebensgroßen, geometrisch-organischen, aber auch figürlichen Skulpturen weisen sowohl kunsthistorische Bezüge zu tradierten Formen der Volkskunst als auch formale Parallelen zur antiken Keramik des Mittelmeerraums auf. Die lebensgroße, dreiteilige Skulptur *Großes Gefäß* wurde aus Ton modelliert und mit Engoben bemalt.

*Ceramic sculptor Barbara Michl-Karácsonyi (*1956 in Graz, lives in Mailberg) was trained at Kunstgewerbeschule Graz and subsequently studied ceramics with Maria Biljan-Bilger at the University of Applied Arts. Michl-Karácsony's works clearly show her engagement with the artistic legacy of her teacher but also the crucial development it underwent in her own practice. Her idiosyncratic, up to life-sized, geometric-organic but also figurative sculptures exhibit both art historical references to traditional folk art elements and formal parallels to ancient Mediterranean ceramics. The life-size, three-part sculpture *Large Vessel* was modelled from clay and painted with engobes.*



Shinji Nakaba

OMNIA VANITAS. Ein Ring voller Schädel. Perlen, Stahl, 40 x 40 x 14 mm, 2018

Lavendel Schädel. Perle, Stahl, 170 x 15 x 14 mm, 2014

Perlen Finger. Perlen, Stahl, 18k gold, 55 x 25 x 12 mm, 2018

MEMENTO MORI. Perle, 24 x 22 x 11 mm, 2021

OMNIA VANITAS. A ring full of skulls, pearls, stainless steel, 40 x 40 x 14 mm, 2018

Lavender Skull. Pearl, stainless steel, 170 x 15 x 14 mm, 2014

Pear Finger. Pearl, stainless steel, 18k gold, 55 x 25 x 12 mm, 2018

MEMENTO MORI. Pearl, 24 x 22 x 11 mm, 2021

Shinji Nakaba (*1950 in Kanagawa, lebt in Sagamihara-Shi) arbeitete zunächst als Modedesigner und Schneider, Friseur, Schuhmacher und Grafikdesigner bevor er 1974 begann, sich intensiv mit Schmuck zu beschäftigen. Nakaba versteht Schmuck als tragbare Skulptur am Körper. Er erachtet alle Materialien als gleichwertig und verarbeitet nicht nur Edelmetalle, Perlen und Steine, sondern auch gefundene Materialien wie Aluminium-Bierdosen oder Kunststoffflaschen. Zentral in seiner Praxis ist die Neuinterpretation der Kunst der Glyptik, so schnitzt er aus Muscheln und Perlen Miniatur-Skulpturen, die oftmals an Motiven der griechischen Plastik angelehnt sind. Winzige Perlen verwandelt er durch seine Schnitzkunst in Vanitas Schädel, die zu Ringen aufgereiht werden oder poetische Gemeinschaften mit Lavendelblüten bilden.

*Shinji Nakaba (*1950 in Kanagawa, lives in Sagamihara-Shi) first worked as a fashion designer and tailor, hairdresser, shoemaker, and graphic designer before he began to work intensively with jewellery in 1974. Nakaba views jewellery as wearable sculpture on the body. He considers all materials to be of equal value and incorporates not only precious metals, pearls, and stones but also found materials such as aluminum beer cans and plastic bottles. His practice is centred around reinterpreting the art of glyptics – he carves miniature sculptures from shells and beads, often borrowing motifs from Greek sculpture. Through his carving, he transforms tiny beads into vanitas skulls that are strung into rings or form poetic communities with lavender flowers.*



Abb.: Heti Prack Farbstudie

25

Heti Prack

Utopian Exercises. A) don't reproduce - dip, B) degrowth - lift, C) stop unnecessary production - dip. 218 cm x 119 cm x 105 cm, verschiedene Materialien, 2023
 Utopian Exercise. skip money - flip. 95 cm x 120 cm x 105 cm, verschiedene Materialien, 2023
Utopian Exercises. A) don't reproduce - dip, B) degrowth - lift, C) stop unnecessary production - dip. 218 cm x 119 cm x 105 cm, mixed media, 2023
Utopian Exercise. skip money - flip. 95 cm x 120 cm x 105 cm, mixed media, 2023

Heti Prack (*1980 in Wiener Neustadt, lebt in Wien) studierte Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien. Nachdem er das Handwerk der Glasverarbeitung erlernt hatte, arbeitete er einige Zeit in der traditionsreichen Glasmalerei Carl Geylings Erben im restauratorischen Bereich. Sein künstlerisches, handwerkliches und kunstgeschichtliches Interesse gilt vor allem kulturellen Erzeugnissen der 1920er und 1930er Jahren. Seit 2020 fertigt er Arbeiten aus Stuckmarmor. Seine Verarbeitung ist ein tradiertes, heute selten gewordenes Handwerk. Die ersten Arbeiten waren als Wandstücke konzipiert, doch inzwischen entwickelt Prack auch raumgreifende Skulpturen, die von Werken der Wiener Werkstätte, insbesondere jenen des Künstlers Dagobert Peche, und der Architektur und dem Möbeldesign der Wiener Gemeindebauten des Roten Wien inspiriert sind. Die beiden Skulpturen rekurren auf eine fiktive Erzählung einer post-queeren Liebesgeschichte zwischen einem Steinmetz und einem Schmied in den 1930er Jahren.

*Heti Prack (*1980 in Wiener Neustadt, lives in Vienna) studied painting at the Academy of Fine Arts Vienna. After training in the craft of glass processing, he worked in restoration at the traditional glass painting workshop Carl Geylings Erben for some time. His artistic, craft-related, and art historical interests pertain mainly to cultural products of the 1920s and 1930s. Since 2020, he has been creating work from stucco marble. It is a traditional craft, now rare, that replicates precious marble. While his first works were conceived as wall pieces, Prack has meanwhile developed spatial sculptures inspired by works of Wiener Werkstätte – particularly those of artist Dagobert Peche – and the architecture and furniture design of Red Vienna's municipal buildings. The two sculptures refer to a fictional story about a post-queer romance between a stonemason and a blacksmith in the 1930s.*



26

Lucie Rie

Schale. Steinzeug, mehrfarbig glasiert, 24,5 x 24,5 x 11,5 cm, zwischen 1970 und 1985
Bowl. Stoneware, multicolored glazed, 24.5 x 24.5 x 11.5 cm, between 1970 and 1985

Lucie Rie (*1902 in Wien, †1995 in London) war eine österreichisch-britische Keramikerin. Sie studierte an der Kunstgewerbeschule in Wien, heute die Universität für angewandte Kunst, unter Michael Powolny. 1925 eröffnete sie in Wien ihr eigenes Keramikstudio. 1938, nach dem Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland, musste sie als Jüdin nach London emigrieren. Anfangs hielt sie sich mit der Produktion von Keramikknöpfen für die Modeindustrie über Wasser, wandte sich aber bald der Herstellung einfacher Geschirrtteile zu, die schnell Aufmerksamkeit erregten. Die Gefäße wurden durch innovative Glasurtechniken und subtile Dekorationen berühmt und man spricht bis heute vom „Lucie Rie Quiver“, der die Oberflächen durchzieht. Rie wurde 1968 zum *Officer of the Order of the British Empire* und 1991 zur *Dame Commander* ernannt. Ihre Werke erzielen heute auf Auktionen sechsstellige Summen und ihre Werkstatt ist im Viktoria and Albert Museum ausgestellt. 1999, vier Jahre nach ihrem Tod, war im Museum für Angewandte Kunst (MAK) die erste und letzte umfassende Ausstellung ihrer Werke in Österreich zu sehen.

*Lucie Rie (*1902 in Vienna, †1995 in London) was an Austrian-British ceramist. She studied under Michael Powolny at the Kunstgewerbeschule in Vienna, now the University of Applied Arts. In 1925, she opened her own ceramics studio in Vienna. In 1938, after the annexation of Austria to Hitler Germany, the Jewish artist had to emigrate to London. Initially, she produced ceramic buttons for the fashion industry to keep herself afloat, but soon turned to making simple tableware pieces that quickly attracted attention. Her vessels became famous for their innovative glazing techniques and subtle decorations, and to this day people refer to the „Lucie Rie quiver“ that runs through ceramic surfaces. Rie was pronounced Officer of the Order of the British Empire in 1968 and Dame Commander in 1991. Today, her works score six-digit sums at auction and her workshop is on display at the Victoria and Albert Museum. In 1999, four years after her death, the Museum of Applied Arts (MAK) hosted the first and last comprehensive exhibition of her work in Austria.*



27

Gerd Rothmann

Werk Nr. 278. Gold unter meinen Fingernägeln
Gold 750, zehnteilig, Schmuckkasten Plexiglas, 300 x 300 x 20 mm, 1983
Work no. 278. Gold under my fingernails
Gold 750, ten pieces, jewellery box acrylic glass, 300 x 300 x 20 mm, 1983

Gerd Rothmann (*1941 in Frankfurt a. M., lebt in München) beschäftigt sich seit den 1970er Jahren – einer Zeit des radikalen Umbruchs in der Schmuckkultur – mit Körperabformungen. Der intensive Kontakt mit aktuellen Strömungen der bildenden Kunst veränderte seinen Zugang grundlegend; fortan suchte Rothmann für und in seinem Schmuck die direkte Verbindung zum Träger und zur Trägerin. Partielle Abformungen von Körperteilen wie Ohren, Nase, Mund, Brustwarzen, Hals, Händen, und vor allem Fingerabdrücke, wurden sein Arbeitsmaterial. So schuf er etwa, einer spontanen Idee am Bierstisch folgend, für einen erfolgreichen Geschäftsmann eine goldene Nase oder für eine Sammlerin eine schwere Goldkette mit dem Abdruck des Hodens ihres Mannes als Anhänger. Rothmann: „Als Goldschmied schaut man oft seine Finger oder Fingernägel an, macht sie sauber oder schneidet sie mit der Lotschere. Irgendwann kam ich auf die Idee, Goldteile zu machen, die man sich unter die Fingernägel klemmen kann. Man hat dann nicht das Schwarze, sondern das Gold unter seinen Fingernägeln.“

*Gerd Rothmann (*1941 in Frankfurt a. M., lives in Munich) has been working with body imprints since the 1970s, a time of radical change in jewellery culture. His intensive contact with contemporary trends in visual arts fundamentally changed his approach; from then Rothmann sought for and in his jewellery a direct connection to the wearer. Partial imprints of body parts such as ears, nose, mouth, nipples, neck, hands, and above all fingerprints became his working material. For example, following a spontaneous idea at the beer table, he created a gold nose for a successful businessman or a heavy gold necklace for a collector with the imprint of her husband's testicles as a pendant. Rothmann on this topic, „As a goldsmith, you often look at your fingers or fingernails, clean them or cut them with soldering scissors. At some point, I came up with the idea of making gold pieces to clip under your fingernails. So you don't have dirt but Gold under your fingernails“*



Photo: Galerie Elisabeth & Klaus Thoman,
Bernhard Sickert

28

Peter Sandbichler

DIE ZEIT, POLITIK, 26. JULI 2017. Zeitung, Eisen, Museumsglas, 52 x 52 x 5,5 cm, 2018

DIE ZEIT, POLITIK, 26. JULI 2017. Newspaper, iron, museum glass, 52 x 52 x 5.5 cm, 2018

Der Bildhauer Peter Sandbichler (*1964 in Kufstein, lebt und arbeitet in Wien) entwickelt konzeptuelle Skulpturen, raumgreifende Objekte, Installationen und architektonische Interventionen, die er gewöhnlich am Computer entwirft, um sie anschließend in perfekter Handwerklichkeit zu realisieren. Die Themen des Modularen, der Struktur, des Rasters und der Falte ziehen sich, ausgeführt in verschiedenen Materialien und Dimensionen, durch sein Œuvre. In seiner Werkgruppe *Zeit-Faltungen* transformiert Sandbichler die zweidimensionale Seite einer Zeitung. Die Auswahl basiert auf seinem Interesse an einer bestimmten Inhaltlichkeit oder einer Abbildung. Die Seite schickt er an eine Origami Künstlerin. Das Blatt kommt bearbeitet zu ihm zurück und dieser Moment ist auch für Sandbichler immer eine Überraschung. Beim Origami wird ein und dieselbe Fläche im Raum gedreht und ergibt in der Wiederholung ein gefaltetes dreidimensionales Objekt. Die Seite verliert durch die Faltung ihre Lesbarkeit und erzeugt innerhalb des entstandenen Rasters ein regelmäßiges Spiel von Licht und Schatten.

*Sculptor Peter Sandbichler (*1964 in Kufstein, lives and works in Vienna) creates conceptual sculptures, expansive spatial objects, installations, and architectural interventions, which he usually designs on the computer and then executes in perfect craftsmanship. The themes of the module, the structure, the grid, and the fold – implemented in various materials and dimensions – run through his oeuvre. In his work series *Zeit-Faltungen*, Sandbichler transforms the two dimensional page of a newspaper. The selection is based on his interest in a particular content item or image. He sends the page to an origami artist. When the sheet comes back to him transformed, it is always a moment of surprise even for Sandbichler. In origami, one and the same surface is turned in space and, when repeated, this process results in a three-dimensional fold object. The page becomes illegible through the folding and the created grid causes a regular interplay of light and shadow.*



Photo: evn sammlung,
Lisa Rastl

29

Ingeborg Strobl

Allgemeine Physik. Keramik, glasiert, mit eingebrannten Schriftzeichen (Heisenberg'sche Formel), Sockel und Vitrine, 140 x 41 x 41 mm, 1978

Allgemeine Physik. Ceramic, glazed, with burned in letters (Heisenberg's formula), base and display case, 140 x 41 x 41 mm, 1978.

Ingeborg Strobl (*1949 in Schladming, †2017 in Wien) studierte ab 1967 an der Universität für angewandte Kunst Grafik und am Royal College of Art in London Keramik. Ihre konzeptuelle, multidisziplinäre Praxis umfasste Objekte, Installationen, Malerei, Collagen, Fotografien, Filme und Kunst im öffentlichen Raum. Frühzeitig beschäftigte sie sich mit aktuellen gesellschaftlichen Fragen wie unserem Umgang mit sogenannten „Nutztieren“ oder dem konsumorientierten Lifestyle und seinem Einfluss auf die Umwelt. Dem Kunstbetrieb begegnete sie bewusst zurückhaltend und wurde vielleicht nicht zuletzt deshalb erst relativ spät mit größeren Ausstellungen geehrt. Die Arbeit *Allgemeine Physik* von 1978 ist ein kleiner keramischer Knochen mit einer eingepprägten Formel. Der Titel bezieht sich auf die Heisenbergsche Unschärferelation, die besagt, dass man Position und Impuls nicht gleichzeitig messen kann, was zur Folge hat, dass es beim Messen eine fundamentale Unsicherheit gibt. Interessanterweise handelt es sich aber bei der eingepprägten Formel um die Maxwell Gleichungen, die Licht als elektromagnetische Welle beschreiben.

*Ingeborg Strobl (*1949 in Schladming, †2017 in Vienna) studied graphic arts at the University of Applied Arts from 1967 and ceramics at the Royal College of Art London. Her conceptual multidisciplinary practice included objects, installations, paintings, collages, photographs, films, and art in public space. Early on she was concerned with current social issues such as the way we treat so-called „farm animals“ or the consumerist lifestyle and its impact on the environment. She approached the art establishment with conscious restraint, and perhaps not least for this reason she was only awarded with major exhibitions relatively late in her career. The work *Allgemeine Physik* from 1978 is a small ceramic bone with an impressed formula. The title refers to Heisenberg's uncertainty principle, which states that position and momentum cannot be measured simultaneously, which results in a fundamental uncertainty in measurement. Interestingly, however, the impressed formula shows Maxwell's equations, which describe light as electromagnetic wave.*



Photo: evn sammlung, Lisa Rastl

30

Rosemarie Trockel

Pot #4. Keramik, glasiert mit Platin, H 26,7 cm, ø 27,9 cm, 2006

Pot #4. Ceramic, glazed with platinum, h 26.7 cm, ø 27.9 cm, 2006

Rosemarie Trockel (*1952 in Schwerte, lebt in Köln) ist international eine der einflussreichsten zeitgenössischen Künstler:innen. Innerhalb ihres weitgefächerten Werks – Zeichnungen, Fotografien, Collagen, Objekte, Skulpturen und Film – legt sie sich weder auf Genre, Material oder Stil fest. In den 1980er Jahren erlangte sie mit ihren großformatigen Wollbildern in Stricktechnik internationale Aufmerksamkeit, indem sie die weiblichste und als solche am meisten belächelte handwerkliche Technik überhaupt zur Malerei aufwertete. Mit feministischem Selbstverständnis schuf sie Herdplatten Skulpturen, um die männlich konnotierte ‚Minimal Art‘ zu kommentieren. Auch Keramikobjekte sind lange vor ihrem Hype in der zeitgenössischen Kunst Teil von Trockels Vokabular. Der gezeigte *Pot #4* ist mit einer platinhaltigen Glasur gebrannt und lässt an einen Edelstahl Kochtopf denken. Gleichzeitig ist er in seiner überschießenden Form und barocken Fülle auch ein Objekt der Begierde.

*Rosemarie Trockel (*1952 in Schwerte, lives in Cologne) is one of the most influential contemporary artists internationally. Within her wide-ranging oeuvre – including drawings, photographs, collages, objects, sculptures and film – she does not commit herself to any genre, material or style. In the 1980s, she gained international attention with her large-scale wool paintings in executed in knitting, upgrading the most feminine and as such most ridiculed craft technique of all to painting. With a feminist self-awareness, she created stovetop sculptures to comment on the masculine connotations of minimal art. Also ceramic objects have been part of her vocabulary long before their hype in contemporary art. The exhibited *Pot #4* is fired with a platinum glaze and suggests a stainless-steel cooking pot. At the same time, its exuberant form and baroque fullness make it an object of desire.*



31

Gerold Tusch

Vase, sich im Dekor aufgelösend III. Keramik, transparent glasiert, Höhe 64 cm, 2005
Vase, dissolving in its decorum III. Ceramic, transparent glazed, height 64 cm, 2005

Der Künstler Gerold Tusch (*1969 in Villach, lebt in Salzburg) studierte Keramik am Mozarteum Salzburg und an der Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam. Für seine eleganten, auf den ersten Blick kunsthandwerklich anmutenden, Gefäße, Objekte und Wandornamente entlehnt er die Formensprache des Barocks und des Rokoko, die er innerhalb seiner Arbeiten oder raumgreifenden Installationen in neue Kontexte verschiebt. Er verknüpft die Sinnlichkeit seiner prallen, wuchernden Objekte mit einem Nachdenken über das Ornament und seine Funktionen. Bei genauer Betrachtung entpuppen sich die Ornamente in seinen Arbeiten dabei als erotische, lustvolle, sexuell aufgeladene Formelemente, die die Formensprache der Kunstgeschichte aufgreifen und gleichzeitig kommentieren und entlarven. Das Refektorium des Heiligenkreuzerhofs wird von drei runden Öfen beheizt, zwei davon sind von einem Gefäß gekrönt. Auf den dritten Ofen platziert Tusch eines seiner Gefäße und eröffnet damit den Dialog mit den barocken Räumen.

*The artist Gerold Tusch (*1969 in Villach, lives in Salzburg) studied ceramics at Mozart eum Salzburg and at the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam. For his elegant craft-like vessels, objects, and wall ornaments, he borrows from the formal language of the Baroque and Rococo, which he transposes into new contexts within his works and room-sized installations. He links the sensuality of his bulging, rampant objects to a reflection on the ornament and its functions. On closer inspection, the ornaments in his works turn out to be erotic, lustful, sexually charged formal elements that quote the visual vocabulary of art history and simultaneously comment on and expose it. The refectory of Heiligenkreuzerhof is heated by three round stoves, two of which are crowned by a vessel. Tusch places one of his vessels on the third stove, initiating a dialogue with the baroque rooms.*



32

Petra Zimmermann

Ring „The Jeweler’s Archive Modell 1 (LAPISKUGEL, SEITENTEILE LAPIS-ROS. [sig.?] 30./X.28, 103660)/Variante 2“, 2022, Silber geschwärzt

Ring „The Jeweler’s Archive Modell 1 (LAPISKUGEL, SEITENTEILE LAPIS-ROS. [sig.?] 30./X.28, 103660)/Variante 3“, 2022, Silber vergoldet

Ring „The Jeweler’s Archive Model 1 (LAPIS BALL, SIDE PARTS LAPIS-ROS. [sig.?] 30./X.28, 103660)/Variant 2“, 2022, blackened silver

Ring „The Jeweler’s Archive Model 1 (LAPIS BALL, SIDE PARTS LAPIS-ROS. [sig.?] 30./X.28, 103660)/Variant 3“, 2022, silver gold plated

Die österreichische Schmuckkünstlerin Petra Zimmermann (*1975 in Graz, lebt und arbeitet in Wien) zählt zu den vielbeachteten Positionen des internationalen Autor:innenschmucks. Sie verarbeitet unter anderem gefundenen Modeschmuck und Objekte der angewandten Kunst zusammen mit dem zeitgenössischen Material Kunststoff und schafft auf diese Weise tragbare Skulpturen mit historischen Bezügen, die ästhetische sowie soziale Fragen thematisieren. Für die Ringserie *Jeweler’s Archive* verarbeitet sie Kupferplättchen, die sie in einer Schachtel am Wiener Naschmarkt Flohmarkt entdeckt hat. Auf jedem Blättchen ist der detaillierte Abdruck eines Ringes in verschiedenen Perspektiven zu sehen. Fast jedes Plättchen ist beschriftet und zwischen 1926 und 1933 datiert. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um galvanisch erzeugte Abdrücke der Arbeiten eines Wiener Juweliers, der sie auf diese Weise archivierte.

*The Austrian jewellery artist Petra Zimmermann (*1975 in Graz, lives and works in Vienna) is one of the highly regarded positions of international author jewellery. Among other things, she processes found fashion jewellery and objects of applied art together with the contemporary material plastic, thus creating wearable sculptures with historical references to aesthetic as well as social issues. For her ring series Jeweler’s Archive, she uses copper plates found in a box at the Naschmarkt flea market in Vienna. Each plate shows detailed imprints of a ring from different perspectives. Almost every plate is inscribed and dated between 1926 and 1933. Most likely, these are galvanically produced imprints of pieces by a Viennese jeweller who archived them in this way.*



Haarschmuck des Biedermeiers

Trauerbrotsche. Geflochtenes Haar, Messing, 27 x 23 x 8 mm, um 1850

Uhrkette. Geflochtenes Haar, Doublé, 300 x 15 x 8 mm, um 1850

Trauerkette. Geflochtenes Haar, Doublé emailliert, 400 x 12 x 5 mm, um 1850

Mourning brooch. Braided hair, brass, 27 x 23 x 8 mm, around 1850

Watch chain. Braided hair, doublé, 300 x 15 x 8 mm, around 1850

Mourning necklace. Braided hair, doublé enamelled, 400 x 12 x 5 mm, around 1850

Im 19. Jahrhundert war das Tragen von Schmuckstücken aus menschlichem Haar zur Erinnerung an einen nahestehenden Menschen weit verbreitet. Sie wurden aus gewebten, geflochtenen oder auch geklöppelten Haaren hergestellt. Dabei handelte es sich aber nicht immer um Trauerschmuck. Perückenmacher, Friseure, Näherinnen in Heimarbeit und Novizinnen in den Klöstern stellten auch Liebesgeschenke, Schmuck zu Verlobung, Geburt oder Hochzeit her. Die Blütezeit des Haarschmucks war das Biedermeier mit seinem ausgeprägten Freundschafts- und Andenkenkult. Als Ursprungsland gilt das viktorianische England, aber auch in den Schweizer Alpen war der Brauch verbreitet, dass junge Bräute aus ihren abgeschnittenen Zöpfen Uhrketten anfertigten und ihren Ehemännern zur Hochzeit schenkten.

In the 19th century, wearing jewellery made of human hair in memory of a loved person was common. The jewellery pieces were made from woven, braided or even pillow-laced hair. However, they were not always mourning jewellery. Wigmakers, hairdressers, seamstresses working from home, and novices in monasteries also made love gifts, jewellery pieces for engagements, births or weddings. The heyday of hair jewellery was the Biedermeier period with its pronounced cult of friendship and souvenirs. Its country of origin is considered to be Victorian England, but also in the Swiss Alps there was a widespread custom that young brides would make watch chains from their cut-off braids and give them to their husbands as wedding gifts.



34

Postkarte mit Handmotiv

Postkarte. 9 x 13,8 cm, ca. 1910

Text: Tonkin, Hanoi. La main d'un lettré Annamite. Les ongles démesurément longs sont un signe de haute distinction.

(Die Hand eines Annamitischen Gelehrten. Überproportional lange Fingernägel sind ein Zeichen hoher Auszeichnung.)

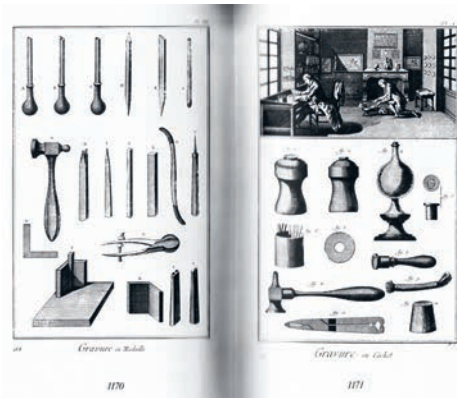
Postcard. 9 x 13.8 cm, appr. 1910

Text: Tonkin, Hanoi. La main d'un lettré Annamite. Les ongles démesurément longs sont un signe de haute distinction.

(The hand of an Annamite scholar. Disproportionately long nails are a sign of high distinction.)

Lange Nägel galten in Vietnam und vor allem im alten China als Statussymbol. Sowohl Männer als auch Frauen aus der Oberschicht, insbesondere Gelehrte, ließen ihre Nägel lang wachsen. Lange Nägel zeigten, dass ihre Besitzer:innen keine manuelle Arbeit verrichten mussten. Sie waren ein Symbol des Reichtums ihres Trägers oder ihrer Trägerin und ein Zeichen der sozialen Distinktion zu den unteren Gesellschaftsschichten. Wenn jemand starb, wurden die Nägel geschnitten und im Sarg oder auch separat mit dem Leichnam beerdigt. Außerdem wurden geschnittene Nägel als symbolisches Geschenk verschickt, um Liebe auszudrücken.

Long nails were considered a status symbol in Vietnam and especially in ancient China. Both men and women from the upper class, especially scholars, let their nails grow long. Long nails showed that their owners did not have to do manual labour. They were a symbol of the wealth of their wearer and a sign of social distinction from the lower social classes. When someone died, the nails would be cut and buried in the coffin or separately with the body. Also, cut nails were sent as a symbolic gift to express love.



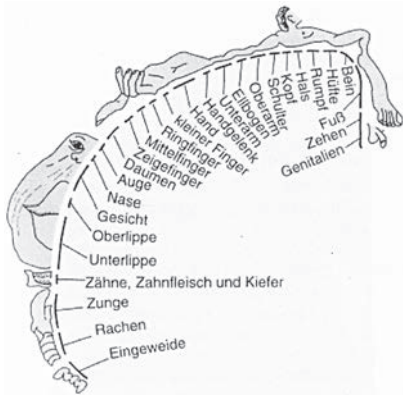
Diderots Enzyklopädie

Die Bildtafeln. 1762–1777, Zweiter Band, S. 1170–1171

The Pictorial Plates. 1762–1777, Second Volume, pp. 1170-1171

Die Enzyklopädie erschien zwischen 1751 und 1772 mit siebzehn Text- und elf Bildbänden. Denis Diderot wollte das gesamte Wissen seiner Zeit sammeln und der Welt zugänglich machen. Die grafischen Darstellungen zeigen die technische Komplexität angewandter Künste in allen Facetten und den gesamten damaligen Reichtum handwerklichen Wissens. Viele der gezeigten Handwerke sind in ihrer Spezialisierung heute für immer verloren.

The Encyclopedia was published between 1751 and 1772 with seventeen text volumes and eleven illustrated volumes. Denis Diderot wanted to collect all the knowledge of his time and make it accessible to the world. The graphic representations show the technical complexity of the applied arts in all its facets and all the wealth of craft-related knowledge of the time. Many of the crafts shown are now lost forever in their degree of specialisation.



Haptothek

Darstellung eines kortikalen Homunkulus nach Wilder Graves Penfield
Illustration of a cortical homunculus according to Wilder Graves Penfield

Die Künstler:innen haben einige der verwendeten Materialien zur Berührung zur Verfügung gestellt.
The artists have provided some of their materials to be touched.

„Ich denke, jede Skulptur muss berührt werden, das gehört zu ihrem Herstellungsprozess, und außerdem ist es unser erster Sinn. Den Tastsinn nutzen wir nach unserer Geburt zuerst. Man sollte eine Skulptur immer mit dem ganzen Körper betrachten [...].“
 Barbara Hepworth

Im Laufe des 18. Jahrhunderts begann sich die Hierarchie innerhalb der Sinne zu verändern. Das Sehen und das Hören stiegen zu den höheren Sinnen auf; Tastsinn, Geruchs- und Geschmackssinn wurden als niedere Sinne begriffen. In den Kunst- und Wunderkammern und den frühen Museen ab 1700 durfte man noch alle Objekte berühren und ertasten. Die Bevorzugung der rein visuellen Kunstwahrnehmung förderte auch die Hierarchie zwischen den angewandten und bildenden Künsten. Das erste überlieferte Berührungsverbot gab es bereits um 1700 in den Vatikanischen Galerien für den *Torso vom Belvedere*. Man nimmt an, dass das Verbot durch den Papst aufgrund der sexuellen Konnotation des Tastsinns erfolgte und damit die neue Hierarchie einleitete, die sich aber erst Mitte des 19. Jahrhunderts in den Museen durchsetzen sollte.¹

During the 18th century, the hierarchy of the senses began to change. Sight and hearing rose to the higher senses; touch, smell and taste were understood as lower senses. In the chambers of art and curiosities and in the early museums from 1700 onward, all objects were still allowed to be touched and felt. The later preference for purely visual art perception also fuelled the hierarchy between the applied and fine arts. The first recorded ban on touching existed as early as 1700 in the Vatican galleries and pertained to the Belvedere Torso. It is believed that the pope's ban was due to the sexual connotation of touch, thus initiating a new hierarchy that wouldn't prevail at museums only the mid-19th century.¹



37

Chromolithografien handwerklicher Berufe

9 Chromolithografien „Handwerkliche Berufe“. 13,5 x 9,5 cm, Anfang 20. Jahrhundert

6 Chromolithografien Liebig Sammelbilder „Frauenkünste“. Sanguetti Nr. 935

7 x 10,7 cm, Anfang 20. Jahrhundert

9 Chromolithographs „Crafts professions“. 13.5 x 9.5 cm, early 20th century

6 Chromolithographs Liebig Collectable Pictures, „Women arts“. Sanguetti no. 935

7 x 10.7 cm, early 20th century

Die Chromolithografien zeigen verschiedene handwerkliche Berufe: Glasmacher, Dekorationsmaler, Vergolder, Tischler, Kunstblumenmacherin, Lithograf, Polsterer, Gerber und Fassbinder.

Die Liebig Sammelbilder *Künste der Frauen*, die den Produktpackungen von Liebig's Fleischextrakt beigelegt war, zeigen die damals weiblich konnotierten Berufe: Pyrogravur auf Leder, Kunstblumenmacherin, Miniaturmalerin, Klöpplerin, Tapiserie Stickerin und Porzellanmalerei.

Chromolithographs depict various crafts: Glassmaker, decorative painter, gilder, carpenter, artificial flower maker, lithographer, upholsterer, tanner and cooper.

Liebig's collectible pictures Women arts, which was enclosed with the product packages of Liebig's meat extract, show the professions with female connotations at the time: pyroengraving on leather, artificial flower maker, miniature painter, lace maker, tapestry embroiderer and porcelain painter.

Impressum / Imprint

Pride and Prejudice

Art & Craft - A Love Story

Universitätsgalerie der Angewandten
Heiligenkreuzerhof:

Leitung Ausstellungsproduktion / Head of exhibition production:

Anette Freudenberger

Beirat / Board:

Marei Buhmann, Brigitte Felderer, Cosima Rainer,
Martina Schöggel, Eva Maria Stadler, Jenni Tischer
www.universitaetsgalerie.dieangewandte.at

Kuratorisches Team / Curatorial team:

Ulrike Johannsen & Sascha Zaitseva

Texte / Texts: Ulrike Johannsen

Titelfoto und Grafik / Cover photo and graphic: Ulrike Johannsen

Lektorat / Editing: Annette Südbeck, Patricia Grzonka, Marlene Lahmer

Korrekturlesen / Proof reading: Marlene Lahmer

Ausstellungsgestaltung / Exhibition display: Ulrike Johannsen, Sascha Zaitseva

Mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen und:

Courtesy the artist and:

Hildegard Absalon: Patricia Grzonka, Wien

Paweł Althamer, Theaster Gates, Lucy McKenzie, Ingeborg Strobl, Rosemarie Trockel:
evn sammlung, Maria Enzersdorf, Österreich

Hans Christian Andersen: Museum Odense, HC Andersen Hus, Odense

Nairy Baghramian: Lobmeyr, Wien und Die Freunde der Secession, Wien

Maja Behrmann: Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin

Maria Biljan-Bilger: Sammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien

Monica Bonvicini: Leihgeber: Galerie Peter Kilchmann Zürich/Paris

Courtesy die Künstlerin, Galerie Peter Kilchmann Zürich/Paris

und Galerie Krinzinger, Wien

Birke Gorm: Croy Nielsen, Vienna

Erwin Hauer: Ulrike Johannsen, Wien

Isolde Maria Joham: Gottfried Hoellwarth

Isa Melsheimer: Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien

Lucie Rie: Ernst Ploil, Wien

Peter Sandbichler: Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Wien/Innsbruck



Hildegard Absalon
Paweł Althamer
Hans Christian Andersen
Carl Auböck
Nicoleta Auersperg
Nairy Baghramian
Maja Behrmann
David Bielander
Maria Biljan-Bilger
Monica Bonvicini
Natascha Borowsky
Ernst Gamperl
Theaster Gates
Birke Gorn
Erwin Hauer
Doris Theres Hofer
Isolde Maria Joham
Terese Kasalicky
Elisabeth Khilström
Stefan Lux
Lucy McKenzie
Isa Melsheimer
Barbara Michl-Karácsonyi
Shinji Nakaba
Heti Prack
Lucie Rie
Gerd Rothmann
Peter Sandbichler
Ingeborg Strobl
Rosemarie Trockel
Gerold Tusch
Petra Zimmermann