

here it is they who do the staring. Inspired by caricaturists such as Thomas Rowlandson and James Gillray, Billingham's characters – with their breeches, monocles and powdered wigs – seem straight out of the 18th or early 19th century. In that age, the flourishing theatre and opera houses were places to see and be seen, for showcasing new fashions and spreading gossip: the perfect place, then, to enact the *Schaulust* ('scopophilia') of the exhibition's title.

In each of the four large paintings that grace the back wall of the gallery, a group of men gazes intently in the same direction. In *Enlightenment* (all works 2015) and *Curtains Up* the men are gathered in the bottom right-hand corner of the painting. In *Scopophilia* and *The Show Must Go On*, though, they run along one side like a border, as though the canvas were painted horizontally and turned anti-clockwise. The figures seem to stare at nothing but an expanse of blank colour, but the knowingly clichéd titles (*The Show Must Go On*) make clear that they are spectators at the opera or theatre.

Billingham's previous works foregrounded the eroticism implicated in acts of spectatorship. In this new series, though, the viewer is left to decipher emotion from the characters' facial expressions. Are they lustful, mesmerised or merely coolly interested? Surrounding the paintings, flattened horn-shaped forms made from jesmonite and painted in bright acrylic were mounted on the gallery walls. The genesis of this eruption of musical instruments is suggested on one adjoining wall: six smaller paintings, each depicting a man in a closely cropped profile, are arranged horizontally, four of

which are overlaid onto a woven tapestry. One horn is lined up so that it seems to be played by a figure, suggesting that the horn-shaped reliefs on the walls are remnants of that action. While the horns add an almost orgasmic energy to the room, the layering of the paintings with the tapestry feels slightly forced. The London-based artist has often created installations by printing or spraying directly onto the walls behind his paintings to great effect, but here the woven tapestry contributes neither to the surrounding paintings nor to the installation as a whole.

Elsewhere the combination of media was more successful. With *In Bloom* a portrait of an elegant man is partly obscured by a Delftware vase of fresh lilies atop a marble shelf, bracketed to the wall with the help of yet another horn. Likewise *Post Horn* is a painted folding screen covering the difficult alcove space of Supportico Lopez. By peeking through the cracks between screen and wall it was possible to make out part of the large painting *Deep and Learned*.

Halfway up the stairs to the gallery office another nearly-hidden work, *Touche Éclat*, depicted the only women in the exhibition. In this painting an ugly female pair whispers conspiratorially to each other behind glasses of wine. The highest-installed work in the space, here the women look over the men as if from a private theatre box. It seems too easy to say that Billingham reverses the traditional male gaze of art history, but through spelling out our own complicity in the mechanisms of voyeurism, *Schaulust* encourages us to look again at that history, not from the privileged position of the theatre box, but as members of the vulgar crowd.



1
Charlie Billingham
Schaulust
2015
Installation view

CARLA AROCHA & STÉPHANE SCHRAENEN

Galerie Isabella Czarnowska
Berlin

Ory Dessau

Für ihre zweite Ausstellung in der Galerie Isabella Czarnowska hat das Antwerpener Künstlerpaar Carla Arocha und Stéphane Schraenen den Begriff *Trace* – also Spur – gewählt. Das ist ebenso griffig wie ein wenig irreführend, um die neominimalistische, ortsspezifische Kombination aus makellos schimmernden, möbelartigen Objekten, projektiven architektonischen Interventionen und gemusterten Papierarbeiten zu betiteln. Irreführend vor allem, da – sieht man die gezeigten Werke vor dem Hintergrund des im Titel aufgerufenen Begriffs der Spur – sie eher unberührt wirken. Streng genommen geht ihnen jeglicher forensischer Wert ab. Im Gegensatz zu Spuren – Zeichen also, die auf etwas früher Dagewesenes oder Historisches verweisen – wirken diese chiffrähigen Werke eher wie künstlich erzeugte Hinweise auf Zeit, Ort und Tätigkeit.

Wie eine Rahmung fassen zwei Wandarbeiten die Ausstellung ein: *Frieze II* (2015) und *Persiana I* (2007). Als schmales, flaches Relief ist *Frieze II* im oberen Bereich der Eingangswand installiert. Ein weißes, waagerecht verlaufendes Band vermittelt hier die Illusion, ein Stück der Wand sei aufgeschnitten, aufgeweicht und herausgebogen worden. Aus dem Spalt leuchtet rosa Farbe. Ein wenig scheint die Wand selbst damit zu einer Art Metapher für einen grenzenlosen Raum zu werden, der sich hinter ihr (und paradoxerweise gleichzeitig in ihr) erstrecken könnte.

Um gefakte Verweise geht es auch bei *Persiana I* – ein Raster aus weißen, rechteckigen Jalousie-Stücken, die im hinteren Raum an einer Wand neben einem Fenster hängen. Die Arbeit neutralisiert den im Titel (spanisch für Jalousie) angesprochenen Zweck: Die Jalousie von *Persiana I* hängt vor keinem Fenster, sie verdunkelt nichts. Die Schatten an der Wand dahinter sind demnach auch nur aufgemalt.

Die Installation *Rooms II* besteht aus einem sich über drei Räume erstreckenden Arrangement von aufeinander folgenden, flach auf dem Boden liegenden schlanken Marmorblöcken. Statt der Formation der gegebenen Architektur zu folgen und diese zu vergrößern, suggeriert die Lage der Blöcke eine alternative räumliche Ordnung. Man könnte *Rooms II* für die etwas theatralische Präsentation einer archäologischen Stätte halten, für die sorgfältig inszenierte Andeutung eines unter der heutigen Galerie verborgenen Vorgängerbaus beispielsweise. Ebenso gut aber könnte damit ein geplantes Gebäude abgesteckt werden (fast wie ein *in situ* angefertigter Grundriss im Maßstab 1:1). Anders als etwa Carl Andres raumgreifende Baustein-Sequenzen schließt Arocha und Schraenens Konzeption von „Skulptur als Raum“ eindeutig fiktionale und spielerische Szenarien mit ein und verbindet damit das Strukturelle mit dem Spekulativen.

Credenza, Cabinet und Bedside Table (alle 2013) bilden zusammen eine Gruppe von makellosen MDF-Skulpturen im Stil von Möbelstücken (die selbst wieder als Skulpturen auftreten). Verschlossen, ohne Griffe, Türen oder Schubladen, verteilen sie sich über die Räume der Galerie: weniger Gebrauchsgegenstände als deren äußere Hülle, ihre Repräsentationen. Der trockene Humor, den diese hermetisch verschlossenen Möbel vermitteln, wird jäh unterbrochen, entdeckt man das kreisrunde Loch, das sie von der einen zur anderen Seite durchbohrt. Werden die Betrachter bei *Persiana I* verleitet, durch die Jalousien hindurchzugucken, um zu sehen, dass es eigentlich nichts zu sehen gibt, fungieren die runden Löcher bei *Credenza, Cabinet und Bedside Table* wie seltsame Gucklöcher, die diese Skulpturen unversehens zu absurd optischen Apparaten werden lassen.

Die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten signalisieren zwar die Möglichkeit, dass es ein Geheimnis geben könnte – entziehen just dieses „Geheimnis“ am Ende aber wieder. Leere Strukturen des Verbergens sind das, und sie führen vor, mit welchen Mitteln die Erwartung von Enthüllung Gestalt annimmt. Bei *Frieze II* und bei *Persiana I* ist es das Oszillieren zwischen dem Zwei- und dem Dreidimensionalen, bei *Room II* die Imitation der Vergangenheit (oder Zukunft) und bei *Credenza, Cabinet und Bedside Table* eine paradoxe, fast surreale Anregung, dem eigenen Voyeurismus zu frönen.

Übersetzt von Michael Müller

For their second exhibition at Galerie Isabella Czarnowska the Antwerp-based artist duo Carla Arocha and Stéphane Schraenen chose the (binding and somewhat deceptive) word *Trace* to title their neo-minimal, site-specific installation of immaculate furniture-like

objects, propositional architectural interventions and patterned works on paper. Placing the works on view within the category of the ‘trace’ foregrounds their pristine quality, emphasizing how they are in fact devoid of any forensic value. Contrary to traces – representations pointing to former or historical existences – these encoded works seem rather like fabricated indices of time, place and activity.

Trace is bookended by two wall pieces, *Frieze II* (2015) and *Persiana I* (2007). Installed in the middle-upper area of the entrance wall, *Frieze II* is a low, narrow relief work. A white horizontal band creates the illusion that a wall segment was sliced off, softened and curved. A glow of pink paint from the space between the work and the wall becomes, it seems, a metonym for an indefinite three-dimensional volume that might lie beyond and at the heart of the two-dimensional wall.

Indexical forgery also recurs in *Persiana I* – a grid configuration of white rectangular window blinds suspended in the gallery’s back room, in front of a wall adjacent to the window. The work neutralizes the utility announced by its title (meaning ‘blinds’ in Spanish): the window blinds, though, of *Persiana I* cover no window and block no light, while the shadows on the wall behind them are not real but painted.

Rooms II (2010) is a floor arrangement of sequential, low-lying marble blocks that runs through the three rooms of the gallery. Instead of following and amplifying the structural grid of the given architectural divisions, the work suggests an alternative spatial delineation. *Rooms II* may seem like a theatrical setting of an archaeological site, or staged evidence of a forgotten site that was lost underneath the existing gallery site, but also a primary outline of future construction, such as an in-situ 1:1 floor plan. Unlike Carl

Andre’s expansive sequences of building blocks, Arocha’s and Schraenen’s notion of ‘sculpture as place’ incorporates fictional, playful scenarios, connecting the structural with the speculative.

Credenza, Cabinet and Bedside Table (all 2013), are a group of pristine MDF sculptures disguised as furniture pieces (disguised as sculptures, and so forth). Scattered through the gallery these objects are sealed, lacking handles, doors or drawers. Rather than useful objects, they are like shells of objects, or representations thereof. Their deadpan inaccessibility is interrupted when the viewer discovers they were penetrated with a round hole that crosses from one side to the other. Similarly to the blinds in *Persiana I* which draw the viewer to see that there is in fact nothing to discover, the round holes in *Credenza, Cabinet and Bedside Table* function as strange peepholes, transforming each of them into an absurd optical device.

While the works in *Trace* signal the possibility of a secret, their ‘secret’ nonetheless seems absent. These works are, instead, empty structures of concealment, showing us the means through which expectation for revelations take shape: through a surreal incitation of voyeurism, and through intimating past and future.

ANCA MUNTEANU
RIMNIC
Charim Events
Wien

Bettina Brunner

In ihrer ersten Einzelausstellung in Wien zeigt Anca Munteanu Rimnic eine Auswahl von Arbeiten der letzten fünf Jahre. Zeitgleich zu dieser übersichtsartig angelegten Schau bei Charim Events erscheint auch eine Monografie über die Künstlerin. In den zwei Essays der Publikation wird einerseits auf Munteanu Rimnics Beschäftigung mit Verlust und Unvollständigkeit hingewiesen. Andererseits wird ihr spezifischer Umgang mit Geschichte angesprochen: Munteanu Rimnic würde diese „indirekt oder aufgeschoben“ referenzieren, schreibt der Kunsthistoriker John C. Welchman. Ihr Interesse würde vor allem der Formensprache gelten, die „spezifische Zeiten und Ereignisse“ hervorbrachte.

In der Ausstellung werden all diese Aspekte sichtbar, wobei der Migrationshintergrund der Künstlerin – sie kam als Kind mit ihren Eltern aus Rumänien nach Deutschland – mindestens eine ebenso zentrale Rolle spielt wie, in Sachen Formfindung, ein Bezug auf die Kunstgeschichte der Spätmoderne. So übertrug Munteanu Rimnic für die aktuellste Arbeit der Ausstellung (*Untitled*, 2015) die geometrisch-abstrakten Muster rumänischer Kelims – traditionelle Teppiche – in überdimensionale Puzzlesteine aus weißer Keramik. Der Prozess des

