

# Gerhard Himmer Inverse Painting

Verlag für moderne Kunst

# Gerhard Himmer Inverse Painting

Neue Arbeiten und  
Ausstellungsansichten  
2017–2022

New Works and  
Exhibition views  
2017–2022

## **Inhalt Contents**

|  |            |
|--|------------|
| <b>Colour Me Paint<br/>Christian Egger</b>                   | <b>4</b>   |
| <b>Colour Me Paint (Engl.)<br/>Christian Egger</b>           | <b>48</b>  |
| <b>Modulative Monochromien<br/>Manisha Jothady</b>           | <b>72</b>  |
| <b>Modulative Monochromies (Engl.)<br/>Manisha Jothady</b>   | <b>73</b>  |
| <b>A Light That Never Goes Out<br/>Hanno Millesi</b>         | <b>92</b>  |
| <b>A Light That Never Goes Out (Engl.)<br/>Hanno Millesi</b> | <b>124</b> |
| <b>Biografie<br/>Biography</b>                               | <b>140</b> |
| <b>Autor:innen<br/>Authors</b>                               | <b>142</b> |
| <b>Impressum<br/>Imprint</b>                                 | <b>143</b> |

# Colour Me Paint Christian Egger

Ich möchte die kommenden Zeilen einerseits nützen, um anhand der malerischen Praxis Gerhard Himmers allgemein über Möglichkeiten und Aufgaben des Malerischen in der Gegenwart, sein heutiges Verhältnis zu medialen und kulturellen Bedingungen der Bildproduktion nachzudenken. Andererseits auch dabei mitzuskizzieren, wie der Malerei ein eindeutiger Diskurs, dessen Integration sie zuvor so stark forcierte und spätestens mit Beginn der 1980er vermehrt suchte, etwa im Sinne einer Medienspezifika, ihr sozusagen dieser Rahmen abhandeln kam.

Die Totsagungen, die Wiederkehr, die stilistisch revitalisierenden Unruhen (Malerei gegen Malerei) oder ökonomischen Booms dazwischen und welche Auswirkungen dies wiederum auf einen Versuch einer Beschreibung der Entwicklung eines Werkes wie jenes Himmers (Jahrgang 1969) haben kann, eines Künstlers, der gemäß seiner Sozialisation Bilder von jeher zirkulierend wahrnahm. Der Text wird dabei weniger, aber doch die formalen Elemente wie Farbe, Form oder Textur beziehungsweise das Werkverfahren, die Entstehung, die physischen Eigenschaften und historischen Vorläufer seiner Bilder adressieren als vielmehr seinen Ansatz einer strukturellen Analyse der Malerei, auf den ich später noch eingehen möchte, und aus welcher Position dies heute angegangen werden kann.

Wie die genannten Eigenschaften darin korrelieren und auf welche Aspekte des Zusammenhangs Mensch, Wahrnehmung und Weltbeziehung uns gerade die Bilder Himmers noch aufmerksam machen können, wird zu überprüfen sein; ebenso, ob und wie sie diese Fragestellungen in sich tragen, von sich weisen und dieser Umstand bereits schon als Aussage zu werten wäre und auch ob meine Reflexionen ausschließlich meinen Standpunkt beweisen, aber von einem ähnlichen Abstraktionsgrad geprägt wären wie die Bilder selbst. Die Schatten kurzfristig hitziger, aber ebenso schnell verebbender Marktdiskussionen, in denen hochpreisig spekulierte Malerei mit wenig schmeichelhaften Attributen und Bezeichnungen von „zombie formalism“ bis „crapstraction“ bedacht wird, während das Zurückgehen des Begriffs „abstrakter Expressionismus“ auf den amerikanischen Schriftsteller und Kunstkritiker Robert M. Coates kaum noch bekannt ist, spielen hier mit rein. Dies steht im Widerspruch zu Entdeckungen und nachfolgenden Neubewertungen theosophischer Wegbereiter:innen der Abstraktion<sup>1</sup> – und natürlich persönlichem Einsatz und investierter

Zeit in die Organisation eines eigenen Œuvre generell –, könnte aber auch die Gelegenheit bieten, sich wieder einer grundsätzlichen wie größeren Dimension des Malerischen zu widmen. Dem verlässlichen Hunger, dem unstillbaren Durst, der Unersättlichkeit, fast Gier nach Bildern, dem steten Verlangen nach ihrer Existenz, Produktion und inszenierenden Präsentation:

„Sagen wir einfach, dass das Verlangen nach Malerei bleibt und dass dieses Verlangen nicht vollständig vom Markt programmiert oder subsumiert ist: Dieses Verlangen ist der einzige Faktor einer zukünftigen Möglichkeit der Malerei, das heißt eines Trauerns, das nicht pathologisch ist. In jedem Fall, wie Robert Musil vor fünfzig Jahren beobachtet hat, werden die Malerei, die Maler:innen, wenn sie es denn noch geben wird, nicht von dort kommen, wo wir sie erwarten.“<sup>2</sup>

Zeitangaben und Prognosen haben mittlerweile etwas rührend Verschwommenes an sich, dennoch dürfen Yve-Alain Bois' Beharren auf einem Verlangen nach Malerei noch der Verweis auf unsere Ahnungslosigkeit bezüglich der Quelle einer zukünftigen Malerei, auch das Offenlassen einer Antwort, in welcher Form die Bilder uns begegnen werden, nicht unterschätzt werden. Inmitten dieser verlässlich immer wieder eintretenden Grundsatz-, Markt- und Mediendebatten kann man Himmer eben nicht zum Solitär einer Rückbesinnung auf einen Moment innerhalb der Malerei machen, als das Austragen der kunsthistorischen Themen noch überschaubar und die Form einer Zeit aus Bildern ablesbar war. Der allmähliche Niedergang einer historisch linearen und abfallenden Linie von der Höhlenmalerei zur Abstraktion, von Pinot Gallizios *Industrieller Malerei* zu sogenannten Non-Fungible Tokens (NFTs), um aus jedem Jahrhundert, jeder Kunstrichtung, jeder Inspiration und Idee gleichwertig schürfen zu können, generierte schließlich jenen Punkt der Ohnmacht einer zeitlosen Überinformiertheit, an dem Künstler:innen vor einer Vielfalt von Möglichkeiten stehen, um je nach Belieben und Wahl jeden Zeitpunkt auf dieser Zeitachse behaupten oder verlassen zu können. Was bleibt, sind das Verlangen nach Malerei und das Verlangen, vom Verlangen befreit zu werden. Und es dann wieder und wieder zu begehren. Wie „Wiederholung wiederholen“<sup>3</sup> – um nur zwei der drei das Werk der britischen Postpunkformation The Fall bestimmenden W, „Wiederholung, Wiederholung, Wiederholung“, anzuführen.<sup>4</sup> Und ein paar weitere W in den mitunter doch noch Pinsel haltenden Profihänden jener, die sowohl fürchten als auch wissen und immerzu wünschen, dass eine Bedeutung eines Gemäldes immer bereits das nächste Gemälde ist.

Verweise auf historische Techniken und Praxen wie Helen Frankenthalers Soak-stain-Methode, Morris Louis' *Veil Paintings* (Schleierbilder) oder Jules Olitskis konstruktivistisch

inspirierte Gemälde auf getränkter Leinwand wären wiederum im Ansatz vergleichbare Rückgriffe, aber eben nur auf datierbare Momente des Überblicks innerhalb der Malerei, eines heute aber zunehmend vageren ästhetischen Standpunkts (Connors, Wool, Guyton und andere). Diese zum größten Teil dem „color-field painting“ zugeordneten Künstler:innen leiteten einst mit ihrem starken Formgefühl die Formen im Streben nach bestimmten Wirkungen. Sie betrachteten die erzielbaren Wirkungen bei den Rezipient:innen als die zu erreichenden und von der Reinheit der eigenständigen Farbe geforderten. Man kann sich unabhängig von der Zeit nicht einmal vorstellen, worauf diese Rezipient:innen reagierten, was sie voraussetzen, was sie überraschte und so weiter. Der eintretende oder verfehlt Effekt der Objektivität des Bildes wirkte aber auf die nächsten Werke zurück, und das beeinflusste jene Konvergenz oder Divergenz der Maler:innen und des Publikums, deren Erscheinung diese Wirkung war, auf jeden Fall. Unterschiedliche Diagnosen, Situationen und daraus abgeleitete Herausforderungen in und aus verlassenen, aber nicht vergessenen Farbfeldern, in denen frische und neu zu interpretierende Gedanken wie in einem Erinnerungsspeicher überdauern können.

„An einem gewissen Punkt [...] wird diese gefühlte Transparenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgezehrt, sodass das Bild nicht mehr die Bedingungen seiner Vergangenheit enthält – verstanden als die Bedingungen des Problems, als dessen Antwort es gesehen wird. Vielmehr werden die Vergangenheit wie das Problem als außerhalb befindlich empfunden, und der Zugang zu ihnen kann nur noch durch eine lange Kette von Erklärungen erlangt werden, die charakteristischweise eine erzählerische Form annehmen.“<sup>5</sup>

Für Himmer, dessen Produktion untrennbar und generationenübergreifend mit der Stadt Wien, ihren künstlerischen Szenen und vor allem den malerischen Tendenzen darin verbunden ist, hierin aber eine langjährig erarbeitete Sonderposition einnimmt, bedeutet dies, dass er nicht an einem Narrativ einer Malerei arbeitet, sondern an einem Modell der Malerei, das gegenüber hyperbeschleunigten Spielarten der digitalen visuellen Kultur („memefication“, TikTok et cetera) als Malerei wahrnehmbar und möglich bleibt. Dabei auch ihren medial komplexeren Sonderstatus inklusive technischer und visueller Kniffe und Details aufführt. Er kennt die Vergangenheiten, Problembedingungen inner- und außerhalb des Bildes und kann deshalb diese Bilder als davon befreit, erneut potenziell zukunftssträchtig und als seine eigenen Bilder entwickeln und präsentieren. Der Malprozess bei Himmer inkludiert die Auf- und Übersicht der Entwicklungsprozesse und materiellen Abläufe, der Reaktionen der Ölfarben und Verdünnungsmittel, welche die chemischen und malerischen Prozesse und Ergebnisse erst in

seinem Sinne und nach überstandenen Tests ermöglichen. Im phasenreichen Vor und Zurück zwischen prozessualer Ausführung und malerischer Steuerung simuliert er keine und referiert auch nicht auf Malerei als Malerei, sondern analysiert Visualität gesamt als im unendlichen Fluss befindliche Farbe. Seinen Bilder schließlich ist eine „Wie-zufällig-aus-einem-Farbfluss-herausgefishcht“-Wirkung eigen; anhand der Spuren, Schlieren, Stopps und kreisförmigen Aussparungen auf ihnen begegnet uns ein Phänomen im Detail, welches Henri Bergson einst wie folgt beschrieb: „Was ich aus der Bewegung abstrahieren kann, ist die Möglichkeit des Ruhens, ist der Punkt, durch den die Bewegung durchgeht.“<sup>6</sup>

Ein Umstand, den Himmer in der Präsentation der Bilder weiter pflegt, indem er stets eine Gruppe in der Reihe ihrer Entstehung hängt und damit ihren seriellen Charakter unterstreicht. Die Hängung der hohen, großformatigen Bilder auf relativ niedriger Höhe dient zur räumlichen Einbindung und immersiven Adressierung der Betrachter:innen, als wäre ihnen – ausgerechnet in einem Medium, das eine:n nicht stetig mit Versprechen der Immersion erschlägt – ein einfacher und tatsächlicher Einstieg in das Bild möglich. In seinen kleinen Metall-Glas-Kuben verhält es sich umgekehrt: Den Betrachter:innen erscheint das Modell klein, schlüssig und einordenbar, die darin integrierten Minileinwandflächen aus Himmers bevorzugter Farbpalette Kobaltviolett, Kadmiungelb, Kadmiumorange, Chromoxidgrün, Kobaltblau, Preußischblau verweisen über das Modell, die Metallrahmen spielend hinaus, auf ein größeres und nach wie vor göltiges mythisches Versprechen, philosophisches Projekt und mächtiges Wahrnehmungselixier, dessen Namen Sie sich am Ende dieses Textes nun vermutlich sehr gut vorstellen können: die Malerei eben!

<sup>1</sup> Siehe dazu Annie Besant, C. W. Leadbeater, *Thought Forms: A Record of Clairvoyant Investigation* (1901), New York: Sacred Bones Records, 2020.

<sup>2</sup> Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge/MA, London: MIT Press, 1993 (1991), S. 243 f. Übersetzung des Autors.

<sup>3</sup> Vgl. Sabeth Buchmann et al. (Hg.), *Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen in Kunst, Popkultur, Film, Musik, Alltag, Theorie und Praxis*, Berlin: b\_books, 2005.

<sup>4</sup> „This is the three Rs / The three Rs / Repetition, repetition, repetition.“ The Fall, „Repetition“, auf: dies., *Bingo-Master's Break-Out!*, London: Step-Forward Records, 1978.

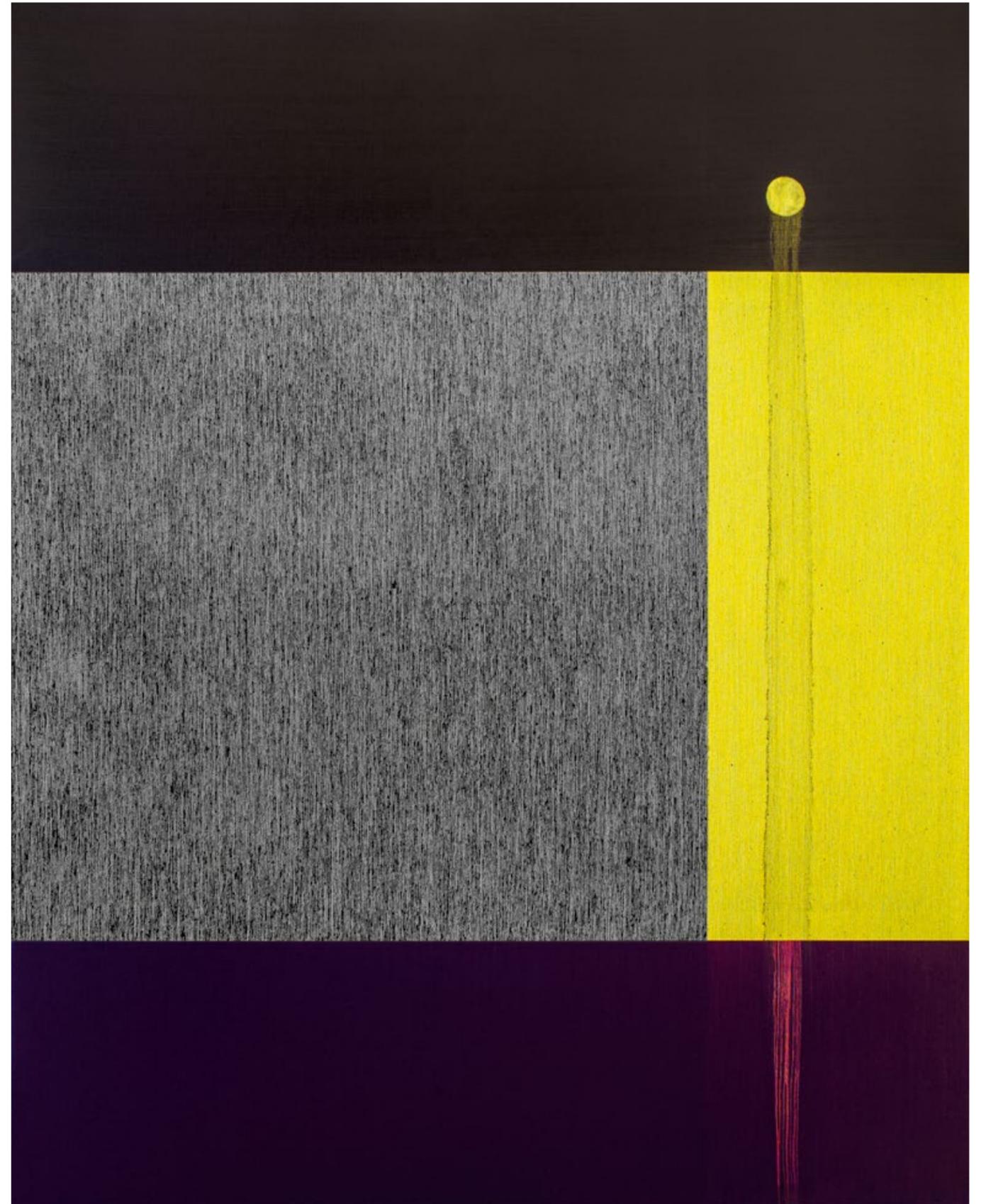
<sup>5</sup> Rosalind Krauss, „Pictorial Space and the Question of Documentary“, in: *Artforum*, vol. 10, Nr. 3 (November 1971), S. 68–71, hier: S. 69. Übersetzung des Autors.

<sup>6</sup> Zit. n. Georg Lukács, *Ästhetik, Marxismus, Ontologie. Ausgewählte Texte*, Berlin: Suhrkamp, 2021, S. 101.

Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



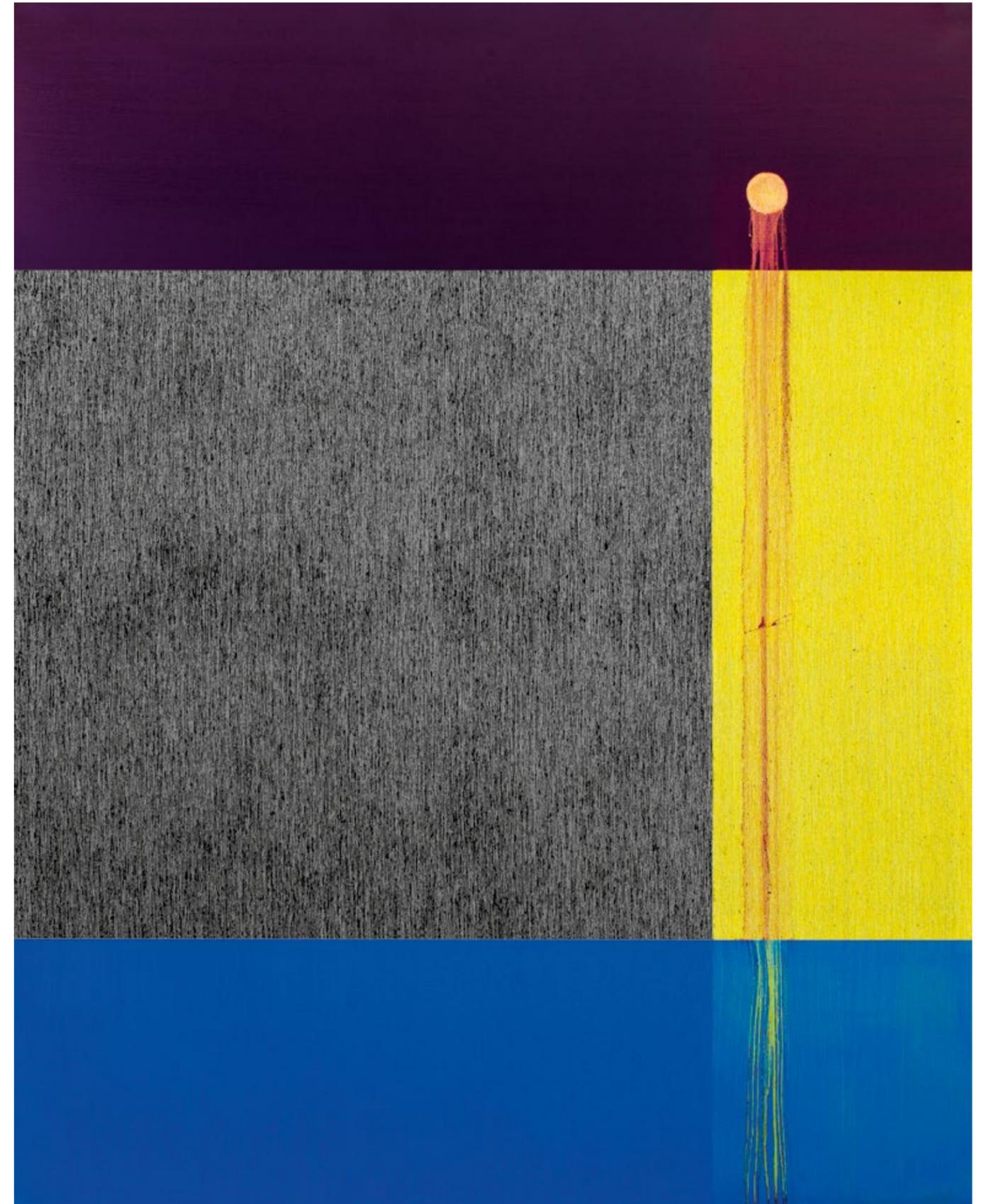


Atelieransicht  
Alle ohne Titel, 2021  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand

Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand





Atelieransicht  
Alle ohne Titel, 2021  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand

Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand

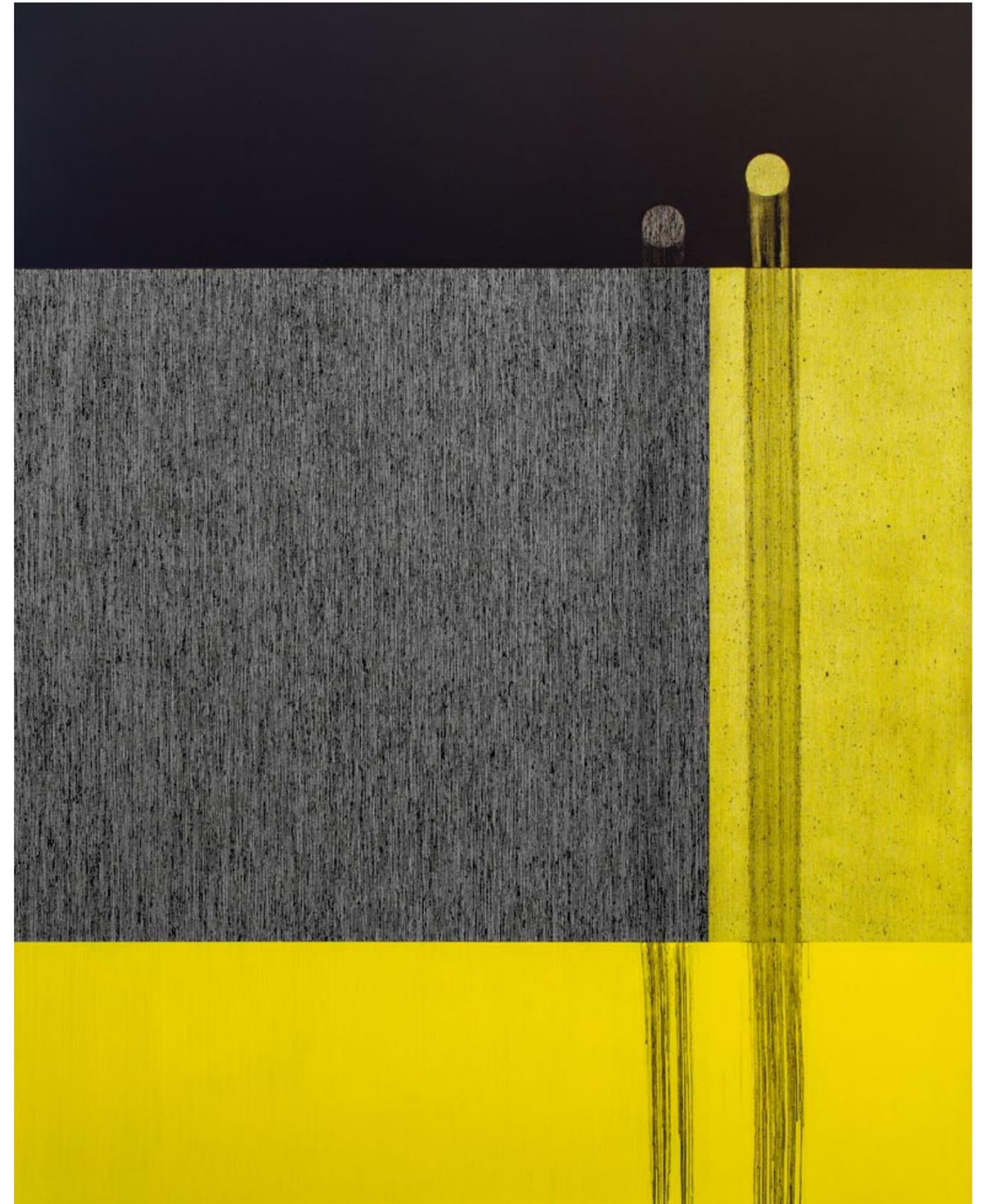




Atelieransicht  
Links ohne Titel, 2021  
40 x 30 cm  
Öl auf Leinwand

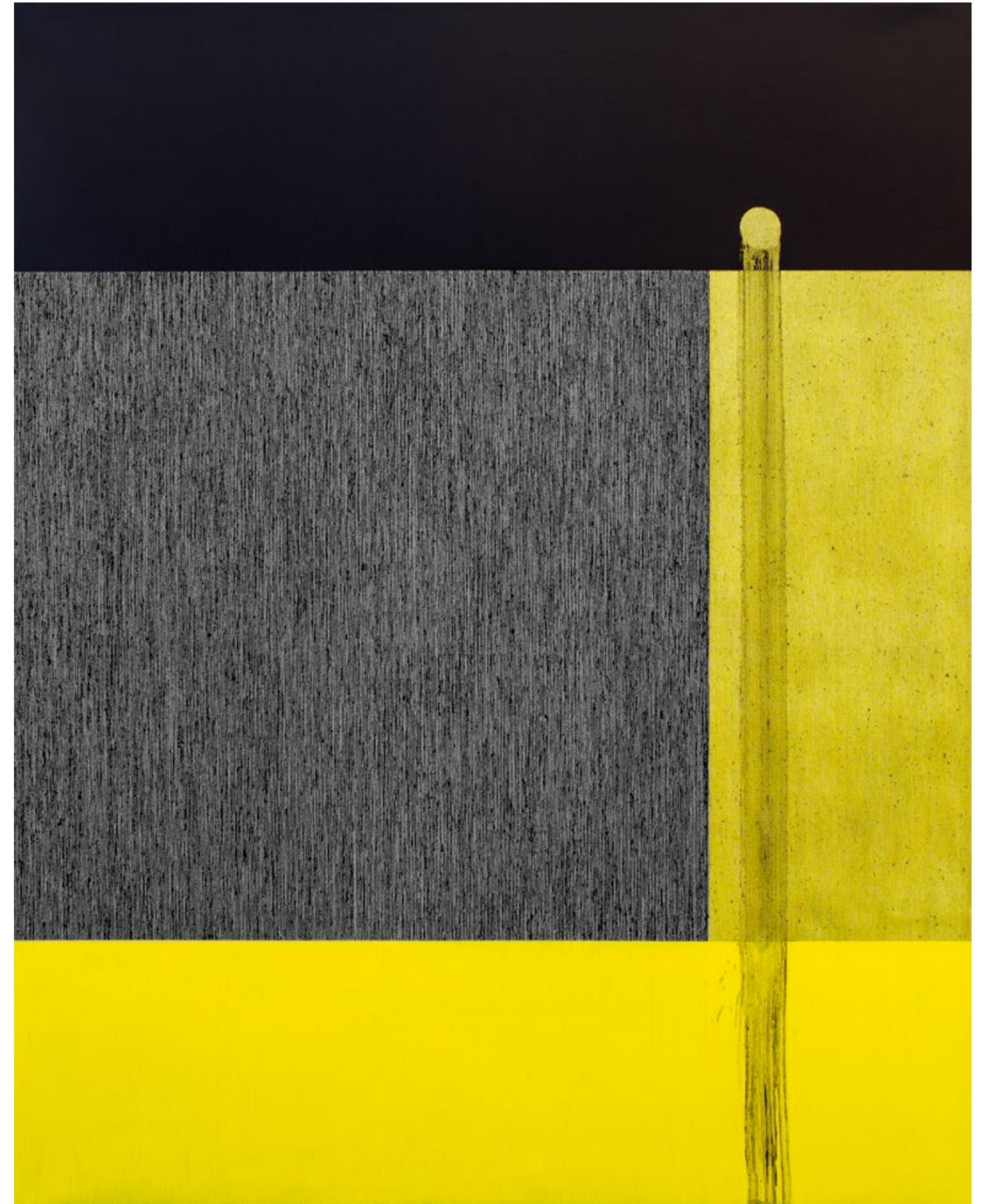
Rechts ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand

Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand

Nächste Doppelseite  
Alle ohne Titel, 2021  
50 x 40 cm  
Öl auf Leinwand





Ohne Titel, 2021  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand





Atelieransicht  
Alle ohne Titel, 2021  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand

Ohne Titel, 2021  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2021  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2021  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2021  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand



# Colour Me Paint Christian Egger

I should like to use the coming lines to reflect in general on the possibilities and tasks of painting at the present time, taking Gerhard Himmer's current relationship with medial and cultural conditions for the production of paintings and his approach as a painter to do so. I should also like to outline the way that painting has lost a clear discourse, which used to be such an integral and sought-after attribute specific to the medium, at least since the 1980s, and providing a framework that has been lost.

The pronouncements of the death of painting, its return, the stylistically revitalising upheavals (painting against painting) or economic booms in between, and the potential impact that this could, in turn, have on any attempt to describe the development of an oeuvre such as Himmer's (born 1969). He is an artist who, in keeping with his socialisation, has always perceived images as circulating. This essay will not so much address the formal elements of his paintings — such as colour, form or texture, nor the working process, the genesis, the physical properties and historical precursors of his work — but rather his approach to a structural analysis of painting, which I intend to discuss later and from which position it can be approached today.

The way that the qualities listed above correlate to this, and which aspects of the connection between man, perception and the relationship to the world that the paintings of Gerhard Himmer, in particular, can still draw to our attention to requires examination. Similarly, whether and how such questions are integral, or inappropriate and this situation should itself be engaged with as a statement, requires evaluation, as does whether my reflections solely serve to prove my own standpoint, which would itself be characterised by a similar degree of abstraction as the paintings themselves. The shadows of briefly heated but just as quickly ebbing market discussions play into this, where high-priced painting for speculators is ascribed unflattering attributes and designations ranging from 'Zombie Formalism' to 'Crapstraction', while the origin of the term Abstract Expressionism with the American writer and art critic Robert M. Coates has almost been forgotten. This runs counter to the discoveries and subsequent re-evaluation of the theosophical pioneers of abstraction<sup>1</sup> — and, of course, in general the personal commitment and time invested in the organisation of one's own oeuvre — while perhaps also providing an opportunity to rededicate oneself to the fundamental as well as the broader dimensions

of painting. The inevitability of a hunger, an unquenchable thirst, an insatiable almost-greed for paintings, the continued desire for their existence, production and the staging of the context for their presentation:

“Let us simply say that the desire for painting remains, and that this desire is not entirely programmed or subsumed by the market, this desire is the sole factor of a future possibility of painting, that is of a nonpathological mourning. At any rate, as observed by Robert Musil fifty years ago, if some painting is still to come, if painters are still to come, they will not come from where we expect them to.”<sup>2</sup>

In the meantime, dates and prognoses have become somewhat touchingly blurred. However neither Yve-Alain Bois' insistence on a demand for painting, nor the reference to our cluelessness regarding the source of painting in the future, nor the leaving open of an answer as to the form in which the paintings will encounter us should be underestimated. In the midst of these reliably recurring debates about principles, the market and the medium, Himmer cannot be made the solitary figure of a return to a precise moment in painting when the playing out of art-historical themes was still manageable and the form of an era could be read from paintings. The gradual decline of an historically linear descent from cave painting to abstraction, from Pinot Gallizio's Industrial Painting to the so-called Non-Fungible Tokens (NFTs), in order to be able to mine equally from every century, every art movement, every inspiration and idea, has finally generated that moment of powerlessness faced with a timeless overload of information; a moment when artists, faced with such a multitude of possibilities, are able to choose to emphasise or abandon any point in time on this chronological axis at whim. What remains is the desire to paint and a desire to be liberated from desire. And then to desire it again and again. Like “repeat, repeat” — to cite just two of the three R's (in “repeat, repeat, repeat”) that define the work of the British post-punk formation The Fall.<sup>3</sup> And a few more R's in the professional hands — sometimes even the brush-holding hands — of those who both fear and know, and always wish that the significance of a painting was always already part of the next painting.

References to historical techniques and practices, such as Helen Frankenthaler's soak-stain method, Morris Louis' *Veil Paintings* or Jules Olitski's constructivist-inspired paintings on stained canvas, could be considered to take parallel approaches, but only at specific moments in time in the broader realm of painting, while increasingly vaguely today as an aesthetic standpoint (Connors, Wool, Guyton and others). These artists, most of whom are associated with Colour field painting, once guided shapes

with their strong formal sensitivity in pursuit of certain effects. They regarded the achieving of a specific impact on the recipient as belonging independently to the purity of the paint. Regardless of when this was, one cannot even imagine what these recipients were reacting to, what their assumptions were, what surprised them and so on. However the impact of the painting as an object, whether effective or not, had an impact on the works that ensued, and this definitely had an influence on the convergence or divergence of painters and those recipients whose presence was certainly the product of such an effect. Different diagnoses, situations and challenges derived from them in and from abandoned but not forgotten fields of colour, where fresh thoughts to be reinterpreted can be stored for the long-term, like memories. “But at some point... this felt transparency between past and present becomes silted up, so that the image no longer contains the terms of its past — understood as the terms of the problem to which it is seen to be a response. Rather, both the past and the problem are felt to reside outside it, and access to them can only be achieved by a long chain of explanation which characteristically takes the form of narrative.”<sup>4</sup>

For Himmer, whose production is inseparably and intergenerationally connected to the city of Vienna, its artistic circles and, above all, the currents in painting there while occupying a special position in the city, earned through many years' work. This means that he is not working on a narrative for a painting, but on a model of painting that remains perceptible and possible as painting in the face of hyper-accelerated varieties of digital visual culture ('memefication', TikTok et cetera). At the same time, also demonstrating the more complex special status specific to the medium, complete with technical and visual tricks and details. He knows the pasts, the problematic conditions within and outside the painting, and so can develop and present these paintings as liberated from them, again potentially future-oriented, and as his own works. The painting process in Himmer's oeuvre includes cultivating and overseeing the development procedures and material processes. Having survived initial testing, it is the reactions of the oil paints and the solvents that enable him to arrive at the results of these chemical and painterly processes. In the multiple phases of back and forth between processual execution and painterly control, he neither simulates nor addresses painting as painting, but analyses visuality as a whole as paint in infinite flux. Ultimately, his paintings have an 'as-if-fished-at-random-from-a-river-of-paint' effect. On the basis of the traces, smears, stops and circular recesses on them, we encounter the details of a phenomenon which Henri Bergson described as the point through which movement passes, with the possibility of rest that could be

abstracted from the movement. Himmer continues to cultivate this sense of movement in the presentation of the paintings by always hanging a group in the order in which they were created, so emphasising their serial character. The hanging of the tall, large-format pictures at a relatively low height serves to spatially integrate and immersively address the viewer, as if an easy and actual entry into the paintings were possible for them — albeit in a medium that does not provide a constant onslaught of promises of immersion. This is the other way round in his small metal and glass cubes as these works appear small, coherent and classifiable to the viewer, the integral miniature surfaces of the canvases in Himmer's preferred palette of colours — cobalt violet, cadmium yellow, cadmium orange, chrome oxide green, cobalt blue and Prussian blue — are references that playfully go beyond the model, the metal frames, to a larger and still valid mythical promise, a philosophical project and a powerful elixir of perception, the name of which you can probably now very well imagine at the end of this text: Painting. What else!

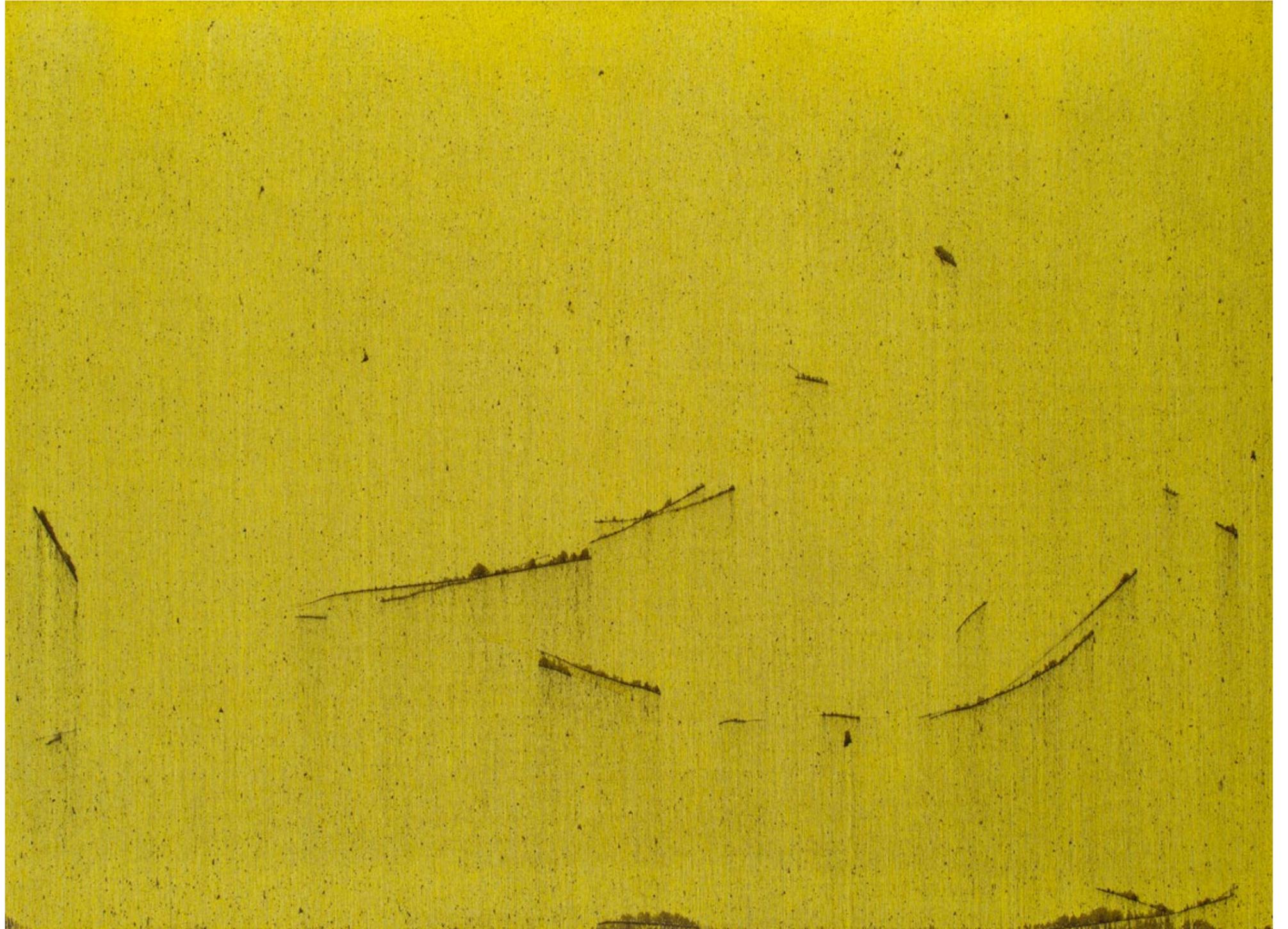
<sup>1</sup> Cf. Annie Besant, C.W. Leadbeater, *Thought Forms: A Record of Clairvoyant Investigation*, 2020 (1901), New York: Sacred Bones Records

<sup>2</sup> Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge/MA, London: MIT Press, 1993 (1991), Pp 243f

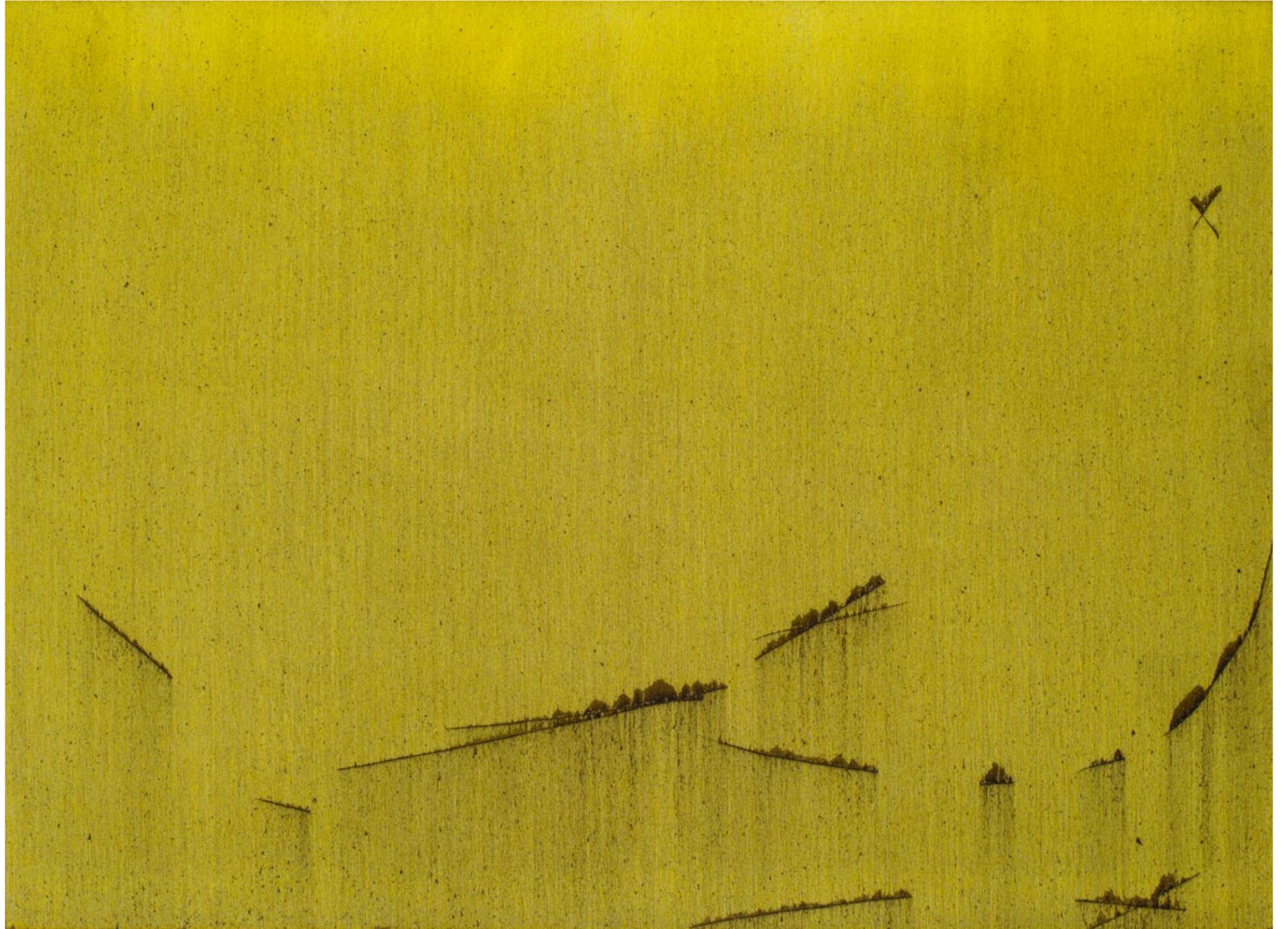
<sup>3</sup> “This is the three Rs / The three Rs / Repetition, repetition, repetition.” The Fall, Repetition, on: *Bingo-Master's Break-Out!*, London: Step-Forward Records, 1978

<sup>4</sup> Rosalind Krauss, 'Pictorial Space and the Question of Documentary', in: *Artforum*, vol. 10, Nr. 3 (November 1971), Pp 68–71, here: p.69

Ohne Titel, 2022  
130 x 180 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2022  
130 x 180 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2022  
130 x 180 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2022  
130 x 180 cm  
Öl auf Leinwand





Atelieransicht  
Ohne Titel, 2020  
240 x 200 cm  
Öl auf Leinwand

Ohne Titel, 2020  
240 x 200 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2020  
240 x 200 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2020  
240 x 200 cm  
Öl auf Leinwand



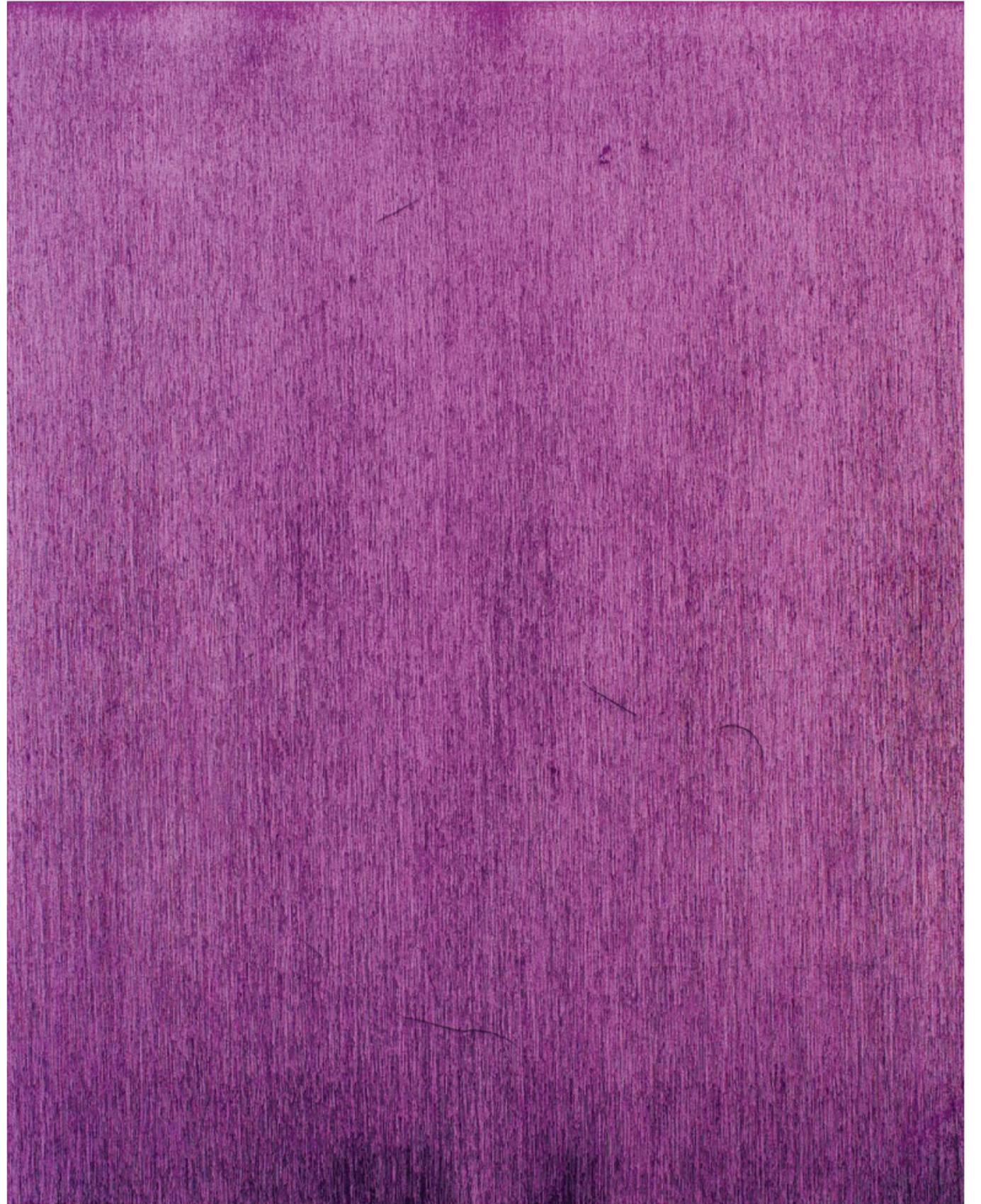
Ohne Titel, 2020  
240 x 200 cm  
Öl auf Leinwand





Atelieransicht  
Ohne Titel, 2020  
240 x 200 cm  
Öl auf Leinwand

Nächste Doppelseite  
Beide ohne Titel, 2020  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



## Modulatorische Monochromien Manisha Jothady

Wenn ich morgens aus dem Schlafzimmer trete, sehe ich Violett, das in Richtung Pink tendiert. Die Farbe strahlt mir nicht puristisch oder glatt entgegen. Vielmehr scheint die gesamte Oberfläche des Bildes, das sich mir präsentiert, aufgeraut, stellenweise gar brüchig. Zart lasierende, dicht aneinandergedrängte, fadendünne Rinnsale hinterlassen vertikal verlaufende Spuren, die mitunter ins Stocken geraten. Etwa da, wo der Farbfluss wie angehalten erscheint, sich die Farbe verdichtet, dem ursprünglichen Farbverlauf querstellt. Es sieht aus, als hätte das Violett Risse bekommen, tiefe Einschnitte erfahren, die in dunklere Nuancen hineinblicken lassen. Überhaupt drängt dieses Dunkle in unterschiedlicher Intensität aber doch beständig vom Inneren des Bildes an dessen Oberfläche. Und fächert die unterschiedlichen Schattierungen der Farbe auf. Es ist ein Kunststück, gerade in der bewussten Beschränkung auf eine Farbe ein so hohes Maß an Differenziertheit zu erreichen. Es ist ein Kunstwerk, über das ich jeden Morgen staune: Gerhard Himmers Arbeit ohne Titel aus dem Jahr 2014, Öl auf Leinwand, 130 Zentimeter hoch und 180 Zentimeter breit.

Gerhard Himmer steht mit seiner Malerei für jene prozessuale und selbstreferenzielle Ausrichtung des Tafelbildes, innerhalb deren die autonome Aussagekraft von Farbe als Material sowie die taktilen Eigenschaften der Bildoberfläche das Thema sind. In einer Art medialer Selbstdarstellung generieren sich seine abstrakten Kompositionen bar jeglichen gestischen Pinselstrichs aus den fundamentalen Eigenschaften und Reaktionsweisen von Farbe, deren Verhältnis zur Schwerkraft und zur Beschaffenheit des Bildgrundes. Es ist ein Tanz der Moleküle. Himmers Gemälde sind von einer starken Spannung zwischen Kontrolle und Fluidität bestimmt. Für manche seiner Arbeiten trägt er lediglich eine Farbschicht auf, die im Trocknungsprozess jenen großflächigen Craquelé-Effekt herausbildet, der die Leinwand wie elektrifiziert erscheinen lässt. In anderen folgt eine Farbschicht auf die andere, spart der Künstler einzelne Stellen durch die Verwendung von Terpentin aus, setzt auf diese Weise innerhalb einzelner Bildkompositionen etwa kleine kreisförmige Akzente, die wie Durchblicke anmuten und zum unteren Bildrand hin Rinnsale bilden. Vor allem Himmers jüngste Arbeiten verdeutlichen das Zusammenwirken dieser unterschiedlichen Praktiken. Den Vorgang des Malens, Aussparens und Übermalens hat er in den vergangenen Jahren in unterschiedlichen Bildgrößen und -formaten durchexerziert und sich dabei nicht nur der Farbe Violett, sondern

ebenso höchst artifiziell wirkenden Blau-, Gelb- und Grüntönen gewidmet. Auch Schwarz, dessen Nuancen den gesamten Bildraum einzelner Arbeiten vibrieren lassen, geriet immer wieder in den Interessenfokus des Malers. Ebenso ein Schwarz, das hie und da aus grellfarbigen Flächen hervorblitzt oder rußartige Schleier und Flecken darauf hinterlässt.

In vergangenen Ausstellungen beeindruckte Himmer mit nahezu monumentalen Formaten, die in ihrer seriellen Anordnung wie eine Hommage an die Vielgesichtigkeit quasimonochromer Malerei interpretiert werden konnten. Stets füllt der Künstler die gesamte Leinwandfläche aus. Steht man unmittelbar vor einem dieser groß dimensionierten Bilder, wandelt es sich vom Objekt der Betrachtung zur Umgebung für die Betrachtenden. Die Fläche wird zum Raum. Entfernt man sich schrittweise davon, rücken die bildkonstituierenden Feinheiten und Details ebenso in den Blick wie Wiederholung und Modifikation als künstlerische Methode. Aus der Distanz betrachtet, fällt nicht selten die Trennung des Malgrunds in zwei Bildhälften auf, wobei die vertikale Achse, ob nun deutlich kenntlich gemacht oder nicht, nie mittig verläuft. Neben besagten Methoden der Oberflächenbearbeitung verleiht Himmer seinen Malereien auch dadurch Dynamik.

Beim Nachdenken über Himmers Malereien kommt man freilich nicht an bestimmten Wegmarken in der Geschichte der Abstraktion vorbei. In den Sinn kommen vor allem die prozessorientierten Malereitendenzen ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie einzelne Vertreter der Monochromie und der Farbfeldmalerei. Letztere vor allem in Bezug auf die jüngsten Malereien und Malereiobjekte des Künstlers, in denen er den Bildgrund in farblich kontrastierende Rechtecke und Quadrate teilt. Doch – und das ist bezeichnend für die Malerei der Gegenwart – ist der Umgang mit naheliegenden kunsthistorischen Referenzen ein augenscheinlich entspannter. Im Stilpluralismus des 21. Jahrhunderts ist das formalästhetische Repertoire vorangegangener Tendenzen zum verinnerlichten Faktum geworden, mit dem sich gut spielen lässt. So soll sich auch niemand daran stören, wenn ich angesichts der optischen Strahlkraft und Präsenz von Gerhard Himmers Malerei eine überwältigende und in ihrer Radikalität reflexionsfördernde Empfindungskategorie ins Treffen führe, die ich aufgrund ihres Bezugs zum Werk so bekannter Größen wie Barnett Newman eigentlich vermeiden wollte. Gemeint ist das Erhabene. Eigentlich wähte man den Begriff längst aus dem Malereidiskurs verschwunden, nachdem er in den 1980er- und frühen 1990er-Jahren nicht zuletzt mit Blick auf die Landschaftsmalerei der Romantik eine fixe Größe darstellte. Mit Himmers Malereien aber ist das Erhabene ein Stück weit in die Kunst zurückgekehrt. Und das ist gut so.

## Modulatory Modulations Manisha Jothady

As I step out of the bedroom every morning I am confronted by violet with a hint of pink. The glow of the colour is neither pure nor smooth. The entire surface of the painting facing me looks as if it has been coarsened, it even appears to have cracked in places. Thinly varnished, densely clustered, thread-like rivulets leave vertical tracks that are blocked occasionally. Where the flow of paint seems to have been blocked, for example, it thickens and cuts across the original line of flow. The violet paint appears to have developed cracks, deep incisions that allow us to see into the darker nuances of the colour. This darkness frequently pushes out evenly from the inside of the painting to its surface, fanning out the different hues in varying degrees of intensity. The feat lies in achieving so much subtle variation with only one colour. It is a work of art that astonishes me afresh every morning: Gerhard Himmer's untitled painting, completed in 2014, oil on canvas, 130cm high by 180cm wide.

The autonomous expressive power of paint as a material and the tactile qualities of surface are the subject of Gerhard Himmer's paintings, which are echoes of the process-based and self-referential orientation of the genre. In a kind of medium-specific self-representation, his abstract compositions are devoid of any gestural brushstrokes. They generate themselves from the fundamental properties and modes of how paint reacts, its relationship to gravity and the nature of the pictorial ground. It is a molecular dance. Himmer's paintings are defined by a strong tension between control and fluidity. He applies only one layer of paint to some of his works to develop an oversized cracking effect in the drying process which makes the canvas appear electrified. In other works, one layer of paint follows the other while the artist omits individual areas through the use of turpentine, so setting small circular accents within individual picture compositions, for example, which seem like vistas and form rivulets towards the lower edge of the canvas. Himmer's most recent works, in particular, illustrate the interaction of these different practices. Over the past few years he has explored the process of painting, cutting out and overpainting in various sizes and formats, devoting himself not only to the colour violet, but also to highly artificial shades of blue, yellow and green. Black, whose nuances make the entire pictorial space of individual works vibrate, also recurs as the focus of the painter's interest; likewise, a black that now and then flashes out of garishly coloured surfaces or leaves soot-like veils and stains on them.

In the past, Himmer has shown impressive, almost monumental formats arranged in series in his exhibitions that could be interpreted as tributes to the multifarious nature of quasi-monochrome painting. As the artist always fills the entire surface of his canvases, standing directly in front of one of these large paintings transforms it from an object of contemplation into an environment for the viewer. The surface becomes space. The subtleties and details that constitute the painting come into view as the viewer gradually moves away from it, as do the employment of repetition and modification in the artist's approach. Seen from a distance, it is not uncommon to notice the separation into two halves of the ground to the painting, whereby, whether clearly indicated or not, the vertical axis never runs down the middle. This lends additional dynamism to Himmer's paintings, along with the methods of surface treatment mentioned above.

Particular landmarks in the history of abstraction cannot, of course, be avoided when thinking about Himmer's paintings: The move towards process-oriented painting from the second half of the 20th century onwards, as well as individual proponents of monochrome and colour field painting come to mind. The latter, especially in relation to the artist's most recent paintings and painterly objects, where he divides the background into contrasting coloured rectangles and squares. However, as is characteristic of contemporary painting, the treatment of obvious art historical references is an apparently relaxed one. In the stylistic pluralism of the 21st century, the formal aesthetic repertoire of previous directions has been factually assimilated, making it easy to play on. So, in view of the visual radiance and presence of Gerhard Himmer's paintings, nobody should take offense if I mention an overwhelming and, thought-provokingly radical, emotionally charged category of impressions that I actually wanted to avoid because of its relationship to the work of such well-known greats as Barnett Newman. The allusion is to the sublime. It is generally believed that the term had long disappeared from the discourse on painting since the 1980s and early 1990s, when it was widely accepted, not least in a context of Romantic landscape paintings. With Himmer's paintings, however, the sublime is a step closer to returning to art. A return to be welcomed.

Ausstellungsansicht  
*Al fresco*, 2019  
Ve.sch, Wien

Links ohne Titel, 2019  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand

Rechts ohne Titel, 2019  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand

Skulpturen von Anna Hofbauer  
*pop-up pier*, 2019, Edelstahl, Holz,  
Acryl auf Leinwand, Dimensionen  
variabel



Ausstellungsansicht  
*Al fresco*, 2019  
Ve.sch, Wien

Ohne Titel, 2019  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand



Ausstellungsansicht  
*Al fresco*, 2019  
Ve.sch, Wien

Ohne Titel, 2019  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ausstellungsansicht  
*Al fresco*, 2019  
Ve.sch, Wien

Ohne Titel, 2019  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ausstellungsansicht  
*Al fresco*, 2019  
Ve.sch, Wien

Alle ohne Titel, 2019  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2019  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2019  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2019  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2019  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



# A Light That Never Goes Out Hanno Millesi

„Welche Finsternis!“, schrie der Bariton, als er aus der Tiefe des Verlieses hervorkam und sich unter einem dröhnenden Stein aufrichtete. Ich musste weinen. So sehe auch ich das Leben. Ich war der Oper so sehr hingegeben, dass ich zeitweise die Umstände meines verrückten Lebens vergaß und mich an die großen, trauervollen Klänge Beethovens und die tiefen, rembrandtschen Tönungen der Handlung verlor<sup>1</sup>



Jarvis Cocker, 2002, 27,8 × 34 cm, Lackstift auf Offsetpapier



Gerhard Himmer vor seinem Wandbild in der Ausstellung *Loops and Cuts*, Galerie Klaus Engelhorn, 2002, Wien

In Bezug auf das Verhältnis zwischen Musik und Malerei, insbesondere zeitgenössischer Malerei, ist bereits eine ganze Menge geschrieben worden. Auch wenn von Gerhard Himmers künstlerischer Arbeit die Rede ist, wird immer wieder darauf hingewiesen – in seinem Fall nicht unbedingt auf Beethoven, sondern auf Popmusik. Irgendwo habe ich aufgeschnappt, dass die Auseinandersetzung mit Musik, die Himmers Werk nunmehr bereits seit einigen Jahrzehnten begleitet, so etwas wie den über die ureigene Gattung hinausblickenden *geistigen Broterwerb* des Malers in ihm darstellt. Diese Anspielung gefällt mir.

Mag das als Bonmot auch etwas kurz greifen, so sind die Hinweise auf Musik in Himmers Werk tatsächlich ebenso mannigfaltig wie *essenziell*. Sie treten in Form von Collagen auf, die sich einer Bilderflut bedienen, als Malerei-interventionen auf Fotografien von Popgruppen oder zu Produktionen aus der Popwelt gehörigem Artwork bis hin zu Ausschnitten aus Lyrics, die der Maler auf Leinwände oder in den öffentlichen Raum transferiert. Funktionieren die Wörter und Titel aus dem Vokabular des Universums *Pop* dabei als Zitate, die deutlich machen, dass Popmusik mehr kann, als bloß ein paar Mußestunden lang den Soundtrack beizusteuern, hat, was der Maler der Bildwelt der Musikindustrie hinzuzusetzen hat, etwas von ästhetischen Ratschlägen aus dem ihm zugänglichen Reich der Malerei. Dadurch wird – anders als im Fall der Lyrics, denen eine Brücke aus ihrem ursprünglichen Kontext heraus in den Rest der Welt gebaut werden soll – eine Grenze aufgezeigt. Pop funktioniert nun mal anders als Kunst, Versatzstücke aus einer der beiden Welten sorgen in der jeweils anderen mitunter für Verwirrung. Es sieht dann fast so aus, als hätte der Maler den Mitgliedern der abgebildeten Popgruppe ein Autogramm ausgestellt, ein sehr persönliches *Piktogramm* an einer der Wände jenes Studios hinterlassen, in dem die Band am liebsten chillt. Aber nur ein einziges, einmal, *original* und auf einer rein visuellen Ebene – dafür mit einem Hinweis versehen, wie ein jeweiliges Foto auch hätte gestaltet werden können, und ausgestattet mit einer – ist man mit der Musik der Band vertraut – ganz unmittelbaren Assoziation

<sup>1</sup> Bei diesem Motto handelt es sich um eine einigermaßen *freie* Übersetzung einer Passage aus Jack Kerouacs *On the Road*.

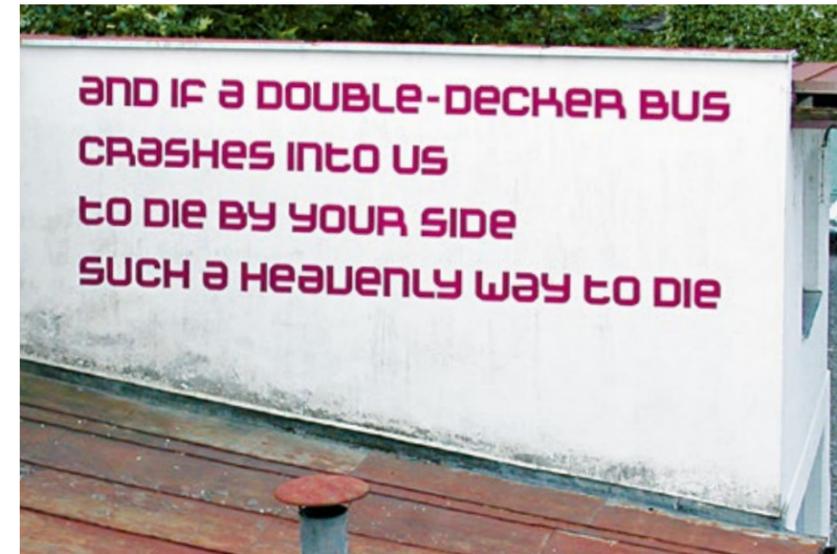
zur spezifischen musikalischen Identität. Unter-setztheit, Blockhaftigkeit, Grazilität, Flüchtigkeit fungieren dabei, getarnt als hypermoderne Rune, als grafische Spur Himmers persönlichen Hörerlebnisses, übersetzt in die Bildsprache seiner Malerei.

Während Himmer die letzten Jahre damit verbracht hat, zu einer malerischen Ausdrucksweise vorzudringen, die klassischen Facetten wie *Virtuosität* oder *Pinselduktus* keine Bedeutung mehr einräumt, hat er sich – quasi als *skulpturaler Broterwerb* des Malers – mit Objekten beschäftigt, denen ich im Folgenden ein paar Gedanken widmen möchte.

Dazu scheint es mir notwendig, einen Augenblick lang zu den Gemäldezyklen zurückzu-kehren, deren einzelnen Bildelementen dank einer verblüffend simpel (vielleicht auch einfach nur *großzügig*) anmutenden Entscheidung des Malers das Privileg eingeräumt wird, sich mithilfe einiger der ursprünglicheren Voraussetzungen von Malerei – Keilrahmen, Leinwand, Grundierung, Bindemittel, Farbe – mehr oder weniger *selbst zu malen*. Indem ein, einer Spielregel vergleichbar, vorausgeplanter Ablauf in Gang gesetzt wird, werden aus vorbereiteten Leinwänden Gemälde. Man könnte auch sagen, die Voraussetzungen für Gemälde verwandeln sich in fertige Gemälde. Wobei ein solcher *Verwandlungsprozess* nichts Magisches an sich hat, vielmehr etwas Mechanisches, einen Zauber wie jenen des Fließbands. Bilder malen selbstständig, wie das, woraus sie bestehen, unter Anwendung einer bestimmten Farbe in einer bestimmten Konsistenz aussieht. Was dabei herauskommt, hat etwas von der Ästhetik einzelner Versuchsanordnungen unter je eigenen Voraussetzungen, von der Poesie eines statistischen Werts, der in die Höhe schießt wie ein Geysir oder sich entfaltet wie ein Schwarm aufgeschreckter Tauben. Unter Anwendung ein und derselben Methode jedes Mal mit einem anderen Ergebnis, unterschiedlich aussehend, im Einanderähneln individuell, ein Ad-absurdum-Führen jeglicher Stilfrage.

Als würde der Materialität etwas Individuelles eingeschrieben werden, indem durch Einfärbung hervorgeholt wird, was immer schon vorhanden war. Auf dass an der Oberfläche sichtbar wird, was alles darunter verborgen liegt.

Soweit ich mich erinnere, hat jemand angesichts eines dieser Bilderzyklen von *Höhlenmalerei im postindustriellen Zeitalter* gesprochen, und wenn nicht, hätte er es ruhig tun sollen – vielleicht sogar von Fresken. Allerdings schmückt Himmer die *Wände* weder mit Darstellungen und Zeichen aus dem Lebensalltag jener Community, die er repräsentiert, noch absolviert er das im Rahmen ritueller Zeremonien (sieht man einmal von Vernissagen ab, von Eröffnungsreden oder dem Einschlagen von Nägeln). Seine Malerei widmet



ACTS, 2003, 620 × 260 cm, Wandbild für die Ausstellung *Love*, 2003 im Magazin4, Bregenz

sich der Individualität des Environments, führt vor Augen, dass erst beim zweiten Blick alles gleich aussieht und bereits beim dritten Hinschauen schon wieder hervortritt, was beim ersten mutmaßlich gefehlt hat. Ein Lackmустest für die Voraussetzungen zukünftigen Lebens, das alle ihren eigenen Vorstellungen entsprechend gestalten mögen. Kein Test mit Durchfallen oder Bestehen, mit positiv oder negativ, sondern mit Farbwerten. Spurensuche unter Einsatz von UV-Licht, um das Spielfeld noch nicht begangener Taten auszuloten.

Im postindustriellen Zeitalter sind aus den Spielfeldern Tatorte geworden, die Pilgerwege münden in Konsumtempel, deren Innenwände – nicht anders als früher – die moralischen Werte unserer Lebensweise widerspiegeln. Sämtliche Bildinhalte wurden absorbiert, Preise erscheinen wertlos, irgendwann fallen in einer Welt im Zeichen des Spektakels die Vorhänge – ihre Farbe und ihre Beschaffenheit werden dann genügen müssen.

In einem ähnlichen Spannungsfeld bewegen sich, besser *erheben* sich die Objekte, mit denen sich Himmer parallel zu seiner Malerei seit einiger Zeit beschäftigt. Eigentlich erheben sie sich auch nicht, vielmehr wachsen sie, aber nicht wie Pflanzen, sondern baukastenartig, zusammengesetzt aus – was nicht überraschend ist – wenigen Attributen (Metallstangen, rechten Winkeln, Glasplatten, je einer Farbe). Das Formelhafte und das beschränkte Vokabular gemahnen dabei an die einem wohlüberlegten Prozess folgende Malerei. So könnte man sich ihre Erweiterung in den Raum vorstellen.

Weisen Himmers Leinwandzyklen bereits etwas ebenso Sakrales auf wie etwas, das an eine zur Bühne, vielleicht auch zum Club (was keinen

großen Unterschied macht) erklärte ehemalige Fabrikhalle oder Produktionsstätte erinnert, dann erkenne ich in diesen Objekten, wie der utopistische Architekt Himmer sich die dafür geeignete Bühnentechnik vorstellen könnte.

Ich sehe nicht nur Kirchenfenster, sondern im selben Moment Leuchtreklamen auf Boulevards, bei Regen – Regen *in* den sich dahinter befindenden Läden. Ich denke an die sogenannten *Lichtorgeln* an den Wänden der Diskotheken meiner frühen Jugend. Dröhnende Fresken, die, zu Erinnerungen erstarrt, einen dekorativen Platz in meiner Vergangenheit einnehmen. Manche weiter vorne, andere weiter hinten. Es kann sogar vorkommen, dass sie sich in Möbel verwandeln, zumindest in etwas, das so aussieht – bloß dass es sich nicht verwenden lässt. Auch ihrer Verwandlung haftet nichts Magisches an, eher etwas Erinnerungstechnisches.

Jemand hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei den Metallgerüsten, die Himmer für diese Objekte verwendet, ursprünglich um *innovative* Rahmungen für Fotos handelt, und erst da habe ich begriffen, dass der Maler, anstatt Fotografien seines Lebens einzufügen, Glasplatten als Träger einem ganz ähnlichen *Prozess* unterzogen hat wie seine Leinwände, was aussieht, als hätte jemand dahinter Licht gemacht – Licht, das niemals ausgeht. Das hat etwas von einem fotografischen Prinzip, bei dem die Belichtungszeit einem jeweiligen Blick entspricht.

Um abschließend wieder den Bogen zurück zur Musik zu schlagen, verweise ich auf den Begriff *Farbakkord*. Ich denke dabei an vier Saiten, die in unterschiedlicher Intensität zugleich gedrückt, gestrichen, geschlagen werden, um zu einem gemeinsamen Ton beizutragen. Mit dem Unterschied, dass wir uns in einem Studio befinden, dem des Musikers, der chillt, dem des Malers, der am Fließband steht. Jeder Farbton kann einzeln gesehen werden oder kaleidoskop-artig, den eigenen Vorstellungen entsprechend miteinander vermengt. Ein solcher Farbakkord zieht sich, zum Sound erweitert, wie ein Leitmotiv durch Gerhard Himmers künstlerisches Werk, das, mögen diese auch der Malerei untergeordnet bleiben, sämtliche Gattungen miteinbezieht.

Folgende Seiten  
Ohne Titel, 2019–2021  
Öl auf Leinwand  
28 × 28 × 8 cm  
Rahmen aus Metall  
und Glas











Ausstellungsansicht  
*Monoliths & Dimensions*  
Bildraum Bodensee, Bregenz

Alle ohne Titel, 2018  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ausstellungsansicht  
*Monoliths & Dimensions*  
Bildraum Bodensee, Bregenz

Alle ohne Titel, 2018  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ausstellungsansicht  
*Monoliths & Dimensions*  
Bildraum Bodensee, Bregenz

Alle ohne Titel, 2018  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2019  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand  
Sammlung  
Bundeskanzleramt



Ohne Titel, 2019  
130 x 100 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2019  
130 x 100 cm  
Öl auf Leinwand



Ausstellungsansicht  
*Monoliths & Dimensions*  
Bildraum Bodensee, Bregenz

Links ohne Titel, 2018  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand

Rechts ohne Titel, 2018  
100 x 80 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2019  
200 x 160 cm  
Öl auf Leinwand



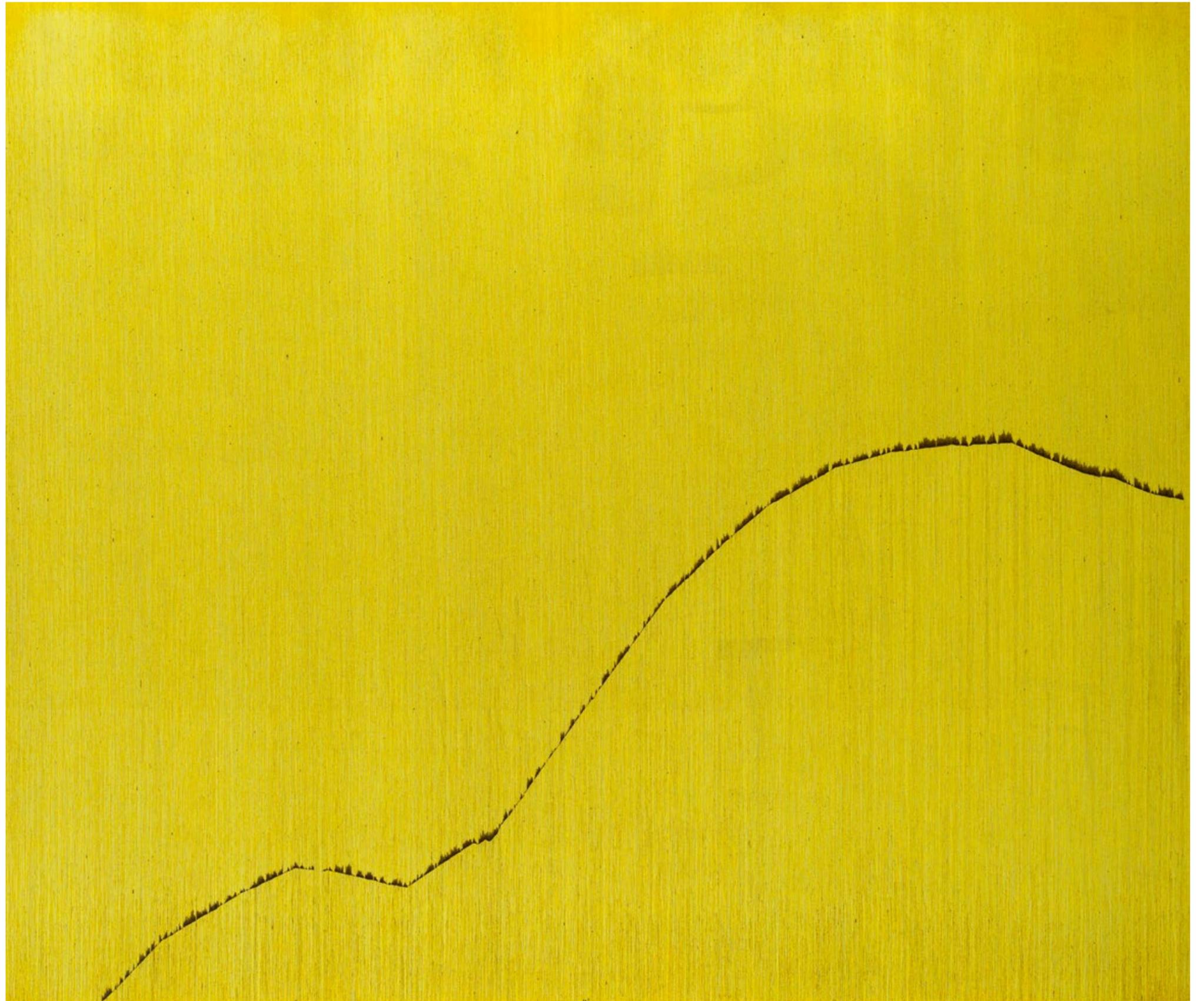
Ausstellungsansicht  
*Monoliths & Dimensions*  
Bildraum Bodensee, Bregenz

Links ohne Titel, 2018  
200 × 240 cm  
Öl auf Leinwand

Rechts ohne Titel, 2018  
200 × 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2019  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand

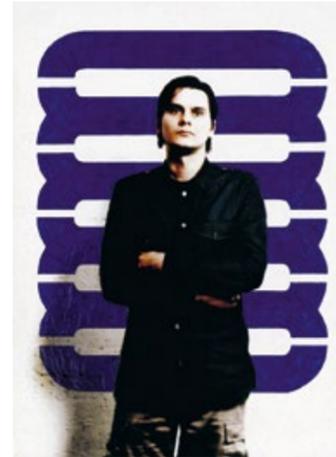


Ohne Titel, 2019  
200 x 240 cm  
Öl auf Leinwand  
Sammlung Stadt Wien

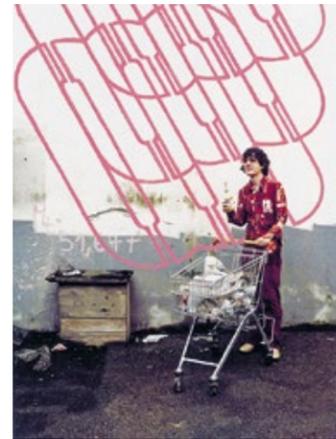


# A Light That Never Goes Out Hanno Millesi

‘What gloom!’ cried the baritone, rising out of the dungeon under a groaning stone. I cried for it. That’s how I see life too. I was so interested in the opera that for a while I forgot the circumstances of my crazy life and got lost in the great mournful sounds of Beethoven and the rich Rembrandt tones of his story.<sup>1</sup>



The Modernist, 2001, 26 x 19 cm, Kugelschreiber auf Offsetpapier



Bobby Conn, 2002, 28 x 21 cm, Lackstift auf Offsetpapier

<sup>1</sup> Translator’s note: Quoted here from *On the Road* by Jack Kerouac. In the original German essay, this passage was translated into German from memory

Volumes have already been written about the relationship between music and painting, especially contemporary painting. Similarly, reference has often been made to music in discussions of Gerhard Himmer’s artwork — albeit, in his case, to pop music rather than to Beethoven. I heard somewhere that the engagement with music that has accompanied Himmer’s work for a number of decades represents something like ‘spiritual dividends’ for the painter in him that goes beyond his own unique genre. This allusion appeals to me.

While it may fall a little short as a bon mot, references to music in Himmer’s work are indeed as many and various as they are *fundamental*. They appear in the form of collages fuelled by a flood of images, as painterly interventions on photographs of pop groups or artwork produced for the pop world, and even as excerpts from lyrics that the painter has transferred onto canvases or into public space. If the words and titles from the vocabulary of the pop universe function as quotations which make it clear that pop music can do more than just provide the soundtrack to a few hours of leisure, what the painter has to add to the visual world of the music industry has something of the aesthetic advice from the realm of painting accessible to him. In doing so, he reveals a boundary — unlike in the case of lyrics, which need a bridge from their original context into the rest of the world. Pop functions differently from art, and set pieces from one of the two realms sometimes cause confusion in the other. It almost looks as if the painter had issued an autograph to the members of the pop group depicted, a very personal *pictogram* on one of the walls of the studio where the band likes to chill. However, only one and only once, original and on a purely visual level. The intervention provides a suggestion as to how a certain photograph might also have been designed, and equipped with a very immediate association to the specific musical identity — for viewers familiar with the band’s music. Understatedness, blockiness, gracelessness, disguised as a hypermodern rune, fleetingness functions as a graphic trace of Himmer’s personal listening experience, translated into the visual language of his canvases.

While Himmer has spent the last few years advancing towards a painterly mode of expression that no longer ascribes any significance to the classical facets of the medium, such as virtuosity or brushwork, he has engaged — as a painter’s ‘sculptural dividends’, so to speak — with objects that I would like to devote a few thoughts to here.

Let us return for a moment to the cycles of paintings where, thanks to an amazingly simple seeming (or perhaps simply generous) decision by the painter, pictorial elements are granted the privilege of more or less painting themselves with the help of some of the more basic prerequisites for making paintings, i.e., a stretcher frame, canvas, primer, binder, paint. By setting in motion a pre-planned process, a little like applying the rules of the game, prepared canvases become paintings. One could also say that the preconditions for a painting are transformed into finished paintings. Whereby such a process of transformation has nothing magical about it, having something mechanical instead, comparable to the magic of an assembly line. The paintings effectively make themselves, showing what the application of a particular colour paint in a particular consistency looks like. What emerges has something of the aesthetics of individual experimental arrangements under their own conditions, of the poetry of a statistical value that shoots up like a geyser or unfolds like a flock of startled pigeons. Using one and the same method, each time with a different result, looking different, resembling each other individually, the ad-absurdum pursuit of notions of style.

As if something individual were inscribed in the physical manifestation by adding paint to what was always there. So that what is hidden beneath becomes visible on the surface.

If I remember correctly, somebody spoke of “cave painting in the post-industrial age” while looking at one of these cycles of canvases, and if not, he really should have done so — perhaps even of wall paintings. However Himmer does not decorate the walls with representations and signs from the everyday life of the community he represents, nor does he do so within the framework of ritual ceremonies (apart from vernissages, opening speeches or the hammering in of nails). His paintings are devoted to the individuality of their setting, demonstrating that everything only looks the same at a second glance and that what was presumably initially overlooked emerges again later with a third look. A litmus test for the prerequisites of future life, which everybody may shape according to their own vision. It is not a test with fail or pass, with positive or negative, but with chromatic values. Searching for clues using UV light to explore the arena of actions not yet performed. In the post-industrial age, such arenas have become



Trust, 2011, Wandmalerei, 140 x 680 cm, Acryl auf Dispersion, das weisse haus, Wien

crime scenes, pilgrimage routes lead into temples of consumption whose inner walls reflect the moral values of our way of life — as was the case in the past. All pictorial content has been absorbed, prices appear worthless, at some point the curtain will fall on a world under the sign of the spectacle — their colour and structure will have to suffice.

The objects that Himmer has been working on for some time parallel to his paintings come, or emerge, from a similar realm. In fact, they grow rather than emerge, not like plants but like building blocks composed of a small set of similar features (metal rods, right angled brackets, glass panels, one colour each). Their formulaic nature and limited formal vocabulary are reminiscent of a style of painting that follows a very specific process. Accordingly, these objects are easily imagined being extended into the space.

Perhaps Himmer’s cycles of canvases already suggest something revered, something with the character of a former factory hall or a manufacturing facility, one that has been occupied by a small theatre, perhaps even a club (which is not so very different). If so, then these objects might show how the utopian architect Himmer could envisage the appropriate stage equipment.

I see church windows, while at the same time I also see neon signs on broad streets, in the rain — rain in the shops behind them. I think of the light consoles, as they are properly called, on the walls of the discos of my early youth. The garish frescoes, now frozen as memories, that occupy a decorative place in my past. Some towards the front, others buried deeper. It can even happen that they turn into furniture, at least

into something that resembles furniture — except that it is unusable. There is nothing magical about their transformation either, it’s more what happens to memories. Someone pointed out to me that the metal frames Himmer uses for these objects were originally an innovative display for photographs. It was only then that I realised, instead of inserting photographs of his life, the painter had subjected glass panels as supports to a very similar process to his canvases, which look as if someone were shining light behind them — light that never goes out. This has something of a photographic principle, where the exposure time corresponds to a particular view.

Finally, to return to music, I suggest the term ‘colour chord’. I am thinking of four strings that are pressed, bowed and struck simultaneously with varying intensity to contribute to a common tone. Except that we are in a studio, a studio for the musician who’s chilling out, and a studio for the painter who’s standing at the assembly line. Each colour can be regarded separately or mixed together kaleidoscopically to match one’s own expectations.

Such a chord of colours combined and extended to sound runs like a leitmotif through Gerhard Himmer’s artwork, which embraces all genres even if painting remains the primary medium.

Ausstellungsansicht  
*Transformations*, 2017  
Bildraum 07, Wien

Alle ohne Titel, 2017  
200 × 160 cm  
Öl auf Leinwand



Ausstellungsansicht  
*Transformations*, 2017  
Bildraum 07, Wien

Ohne Titel, 2015  
240 x 200 cm  
Öl auf Leinwand



Ausstellungsansicht  
*Transformations*, 2017  
Bildraum 07, Wien

Ohne Titel, 2017  
120 x 140 cm  
Öl auf Leinwand





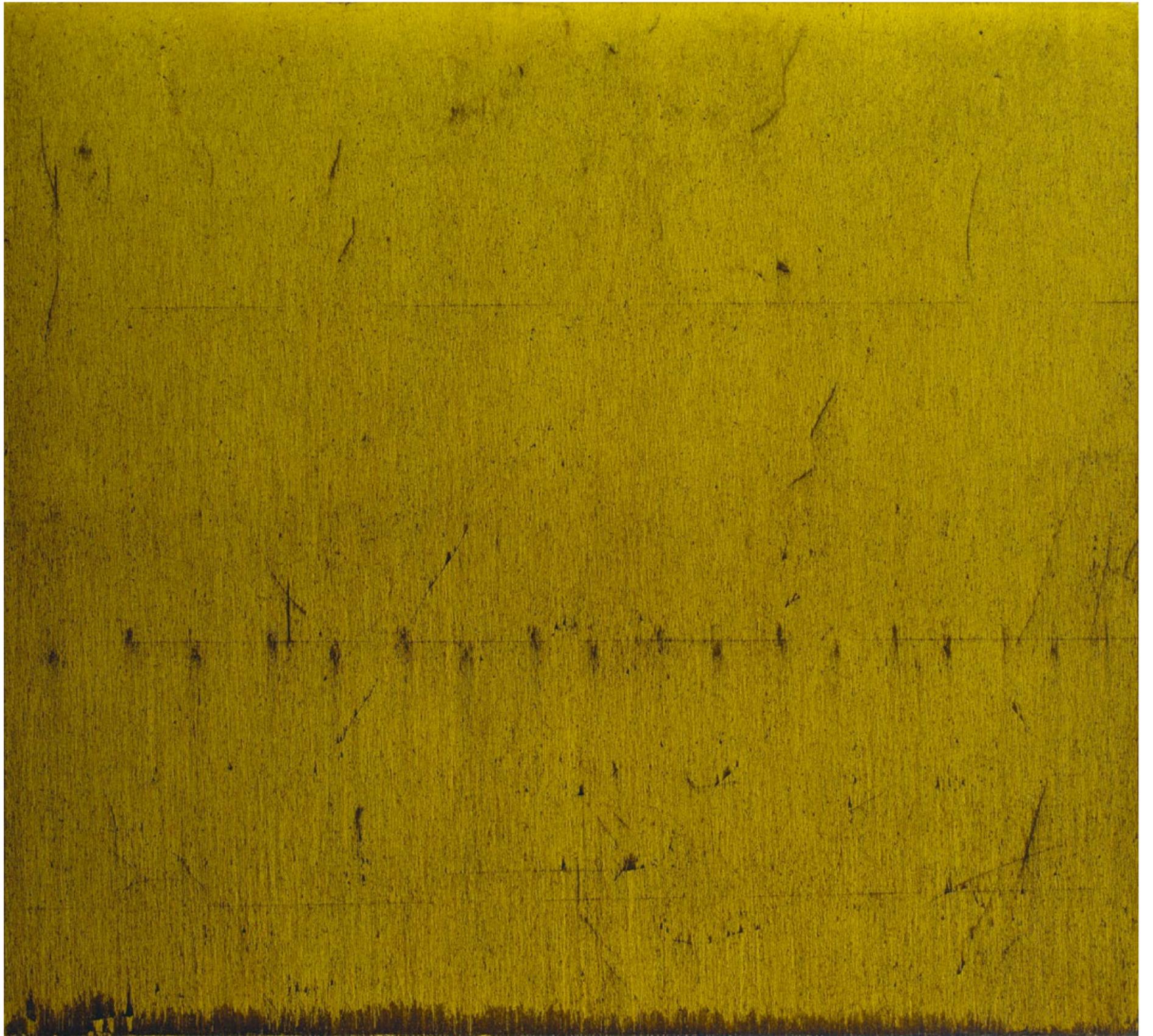
Ausstellungsansicht  
*Transformations*, 2017  
Bildraum 07, Wien

Alle ohne Titel, 2017  
100 x 80 cm  
Öl auf Leinwand

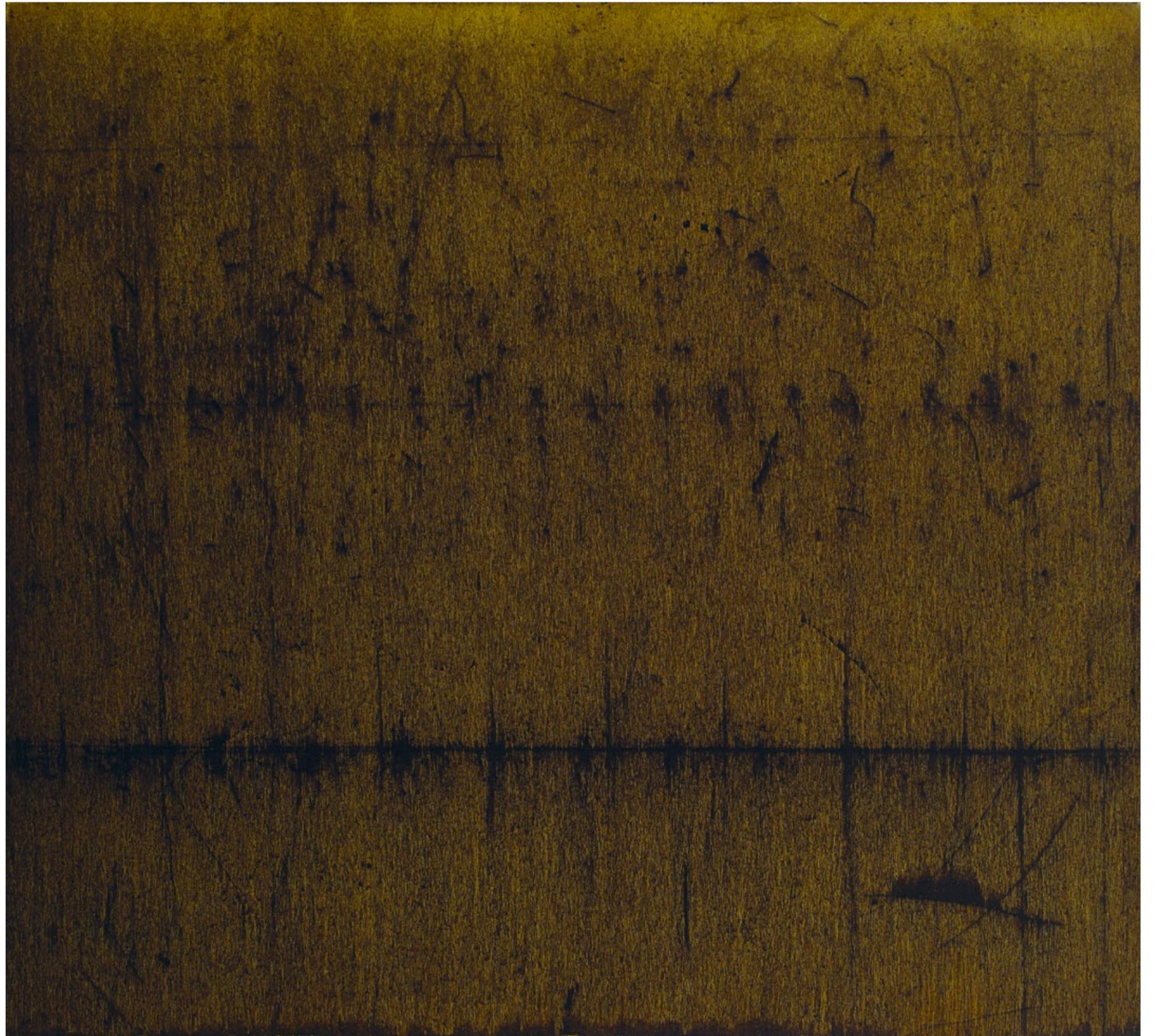
Ohne Titel, 2017  
140 x 120 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2017  
200 x 220 cm  
Öl auf Leinwand



Ohne Titel, 2017  
200 x 220 cm  
Öl auf Leinwand





## Autor:innen The Authors

### Christian Egger

lebt als bildender Künstler, Musiker und freier Autor in Wien. Von dem Mitherausgeber des Künstler:innenfanzines [www.ztsrpt.net](http://www.ztsrpt.net) erschien zuletzt mit *Shows, Signals, Unvernehmen: Collected Re- & Interviews 2005–2020* eine Textsammlung bei Floating Opera Press, Berlin.

lives in Vienna as an artist, musician and freelance writer. He is on the editorial team of the artist's fanzine [www.ztsrpt.net](http://www.ztsrpt.net), the last issue of which was *Shows, Signals, Unvernehmen: Collected Re- & Interviews 2005–2020*, a collection of texts published by Floating Opera Press, Berlin.

### Manisha Jothady

Manisha Jothady lebt als Kunstkritikerin, Kulturmanagerin und Universitätslektorin in Wien. Sie ist Autorin von monografischen und thematischen Beiträgen in Ausstellungskatalogen sowie von Rezensionen und Essays in österreichischen Tageszeitungen (*Wiener Zeitung, Die Presse*) und Kunstzeitschriften wie u. a. *Camera Austria, Eikon, Art Papers* und *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*.

lives in Vienna as an art critic, cultural manager and university lecturer. She is the author of monographic and subject-specific contributions to exhibition catalogues, as well as writing reviews and essays in the Austrian press (*Wiener Zeitung, Die Presse*) and art magazines, including *Camera Austria, Eikon, Art Papers* and *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*.

### Hanno Millesi

geboren in Wien, Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten Wien und Graz sowie an der Akademie für angewandte Kunst Wien; neben seiner literarischen Tätigkeit – zuletzt erschienen: *Der Charme der langen Wege* (2021), *Die vier Weltteile* (2018), *Der Schmetterlingstrieb* (2016) sowie als Herausgeber (mit Xaver Bayer) *Austropilot – Prosa und Lyrik aus österreichischen Literaturzeitschriften der 1970er Jahre* (Anthologie, 2016) – widmet sich Hanno Millesi auch bildnerischen Arbeiten, in denen er sich mit dem Verhältnis von Text und Bild auseinandersetzt. Für weitere Informationen siehe: [www.hanno-millesi.com](http://www.hanno-millesi.com).

born in Vienna, studied art history at the Universities of Vienna and Graz, as well as at the Academy of Fine Arts Vienna. Alongside his literary endeavours, Millesi also works with images, where he engages with the relationship between text and image. Recent publications: *Der Charme der langen Wege* (2021), *Die vier Weltteile* (2018), *Der Schmetterlingstrieb* (2016), editor (with Xaver Bayer) of *Austropilot – Prosa und Lyrik aus österreichischen Literaturzeitschriften der 1970er Jahre* (anthology, 2016). For more information, see [www.hanno-millesi.com](http://www.hanno-millesi.com).

## Impressum Imprint

Herausgeber / Edited by  
Gerhard Himmer

Grafische Gestaltung / Graphic Design  
Gerhard Himmer

Lithografie / Image editing  
Mario Rott

Autor:innen / Authors  
Christian Egger, Manisha Jothady, Hanno Millesi

Übersetzungen / Translation  
Jonathan Quinn (Englisch / English)

Lektorat / Copy-editing  
mœbius

Fotograf:innen / Photographs  
Gerhard Himmer © Bildrecht Wien: 34, 35, 40, 46, 54, 76, 77, 78, 80, 85, 87, 89, 91, 92, 93, 106, 108, 112, 113, 121, 124, 125, 146  
Eva Kelety © Bildrecht Wien: 126, 129, 131, 132  
Ludwig Kittinger © Bildrecht Wien: 74, 82  
Gertraud Presenhuber: 111, 117, 123, 134  
Petra Rainer © Bildrecht Wien: 104, 114, 118  
Sandro Zanzinger: 7, 9, 10, 13, 15, 17, 18, 21, 23, 25, 27, 28, 31, 33, 37, 43, 45, 51, 52, 53, 56, 58, 60, 62, 66, 68, 70, 72, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 120, 136, 137

Schrift / Fonts  
Circular

Papier / Paper  
Munken Lynx 150 g / Munken Lynx 300 g

Gesamtherstellung / Production  
Gerin Druck GmbH

Auflage / Copies  
1.000 Stück / 1.000 (+ Künstleredition / Special Artist Edition 10 + 3 artist prints)

Dank an / Thanks  
Helga und Günter Himmer, Marlene Hans, Elias Riedmann, Gertraud Presenhuber, Martin Gastl, Franco Kappl, Christian Stock, Hubert Kubin, Kurt Denkstein, Christian Pözlner, Pascal de Bodard, Sali Ölhafen, Robert Stadler, Judit und Josef Metzger und viele mehr / and many more

All paintings: untitled, oil on canvas

© 2022, Gerhard Himmer und die Autor:innen/  
the artist and the authors

Erschienen im / Published by:  
VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH  
Schwedenplatz 2/24  
A-1010 Wien / Vienna  
[hello@vfmk.org](mailto:hello@vfmk.org)  
[www.vfmk.org](http://www.vfmk.org)

ISBN 978-3-903439-12-2

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Gedruckt in Österreich / Printed in Austria

© Verlag für moderne Kunst, 2022

Vertrieb / Distribution  
Europ / Europe: LKG, [www.lkg-va.de](http://www.lkg-va.de)  
UK: Cornerhouse Publications,  
[www.cornerhousepublications.org](http://www.cornerhousepublications.org)  
USA: D.A.P., [www.artbook.com](http://www.artbook.com)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [dnb.de](http://dnb.de) abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek  
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the Internet at [dnb.de](http://dnb.de)

Mit freundlicher Unterstützung von



foryouandyourcustomers



ISBN 9783903439122



9 783903 439122