Meina Schellander

11.11.2026
—14.3.2027



fjk3

Raum für zeitgenössische Kunst

Ansatzweise

Meina Schellander

Ansatzweise

„Ansatzweise“ als Titel einer Ausstellung, die ausgewählte Werke aus allen Schaffensperioden von Meina Schellander zeigt, ist durchaus programmatisch zu verstehen und der Ansatz im Sinne von Vorgabe oder Ausrichtung früh angelegt. 1966 entscheidet sich die aus Kärnten kommende Studentin ganz bewusst dafür, an der Wiener Akademie der bildenden Künste nicht Malerei, sondern Grafik bei Maximilian Melcher zu studieren. Linie und Sprache sind es und Linie, Raum und Sprache werden es sein, die sich als grundlegende Kriterien in einem von Vielfalt an Medien geprägten umfangreichen Œuvre fortschreiben. Wesentlich ist für die Künstlerin das Denken, dem Konzeption, Material und Komposition folgen und das eine Korrespondenz zwischen Ideen und Vorstellungen und den daraus abgeleiteten künstlerischen Formen aufrechterhält. Das Schreiben ist immer wichtig und bestimmt schon die Studentenzeit, als die junge Künstlerin 1968 zum Schreiben eine Reise nach Irland unternimmt. Später wird sie von einer Entwicklung von den poetischen Anfängen zu pragmatischeren Ansätzen sprechen, was ihre Textproduktion und generell ihr von Dichte und Fülle bestimmtes Frühwerk betrifft. Kompakt sind ihre Texte allemal und behaupten sich gleichermaßen als selbständige Gedankengebäude.

Die Linie ist mehr Leitlinie denn zu Papier gebrachte Zeichnung und ist in ihrer konzeptuellen Gewichtung im Konzept des Disegno gut aufgehoben, das die Kunsttheorie der Renaissance als innere Idee verstand, die in Form umgesetzt wird. Wechselseitig und mit textuellen Überlegungen begleitet greifen auch bei Schellander materielle Praxis und konzeptuelle Vorstellungen ineinander. Die Linie hat eine Nähe zu Geometrie und Architektur, sie ist Ordnung sowie Struktur und wird zu einer komplexen Verkettung ihres eigenen Potenzials eingesetzt.

Der Raum wiederum kann sich daraus bilden, er waltet ebenso im Realen, in den Verspannungen und skulpturalen Werken wie in den grafischen Arbeiten. In Überlagerungen, Schichtungen und Ebenen ist er komplex, oft mehrdeutig oder irreal und geht in den Werken im Außenraum ins Große und Monumentale. Linie und Architektur verbindet Schellander in den Verspannungen, den „KONNEXIONEN“, wie in ihrem Projekt für die Kirche von Maria Saal oder in ihrem Haus in Ludmannsdorf: mit Seilen umspannt wird hier eine zweite äußere Struktur erzeugt, die einerseits die ursprüngliche quasi überformt, andererseits aber auch als Analyse der Substanz verstanden werden kann. Die große Dimension im Außen- und Innenraum scheut Schellander auch dabei nicht, war doch bereits ihre Diplomarbeit „DIE WINDIGE NEGATION“, als eine der „3 BILDDINGE“, eine mehrteilige großformatige Installation, für deren Präsentation die Künstlerin die Wiener Stadthalle gewinnen konnte, da ihr deren Aufstellung in der Aula der Akademie der bildenden Künste verweigert wurde.

Neben größeren Projekten im öffentlichen Raum bestimmt ab den 1990er-Jahren die nach dem griechischen Alphabet benannte skulpturale Serie „RAUM/FIGUR“ Schellanders Arbeit. „RAUM-FIGUR ETA“ im zum Franz-Josefs-Kai gelegenen Eingangsraum des fjk3, stellt uns vor Gegensätze, indem Begriffe mit positivem solchen mit negativem Inhalt entgegenwirken. Die leeren Lagen der Alukonstruktion sind dann die dazwischenliegenden „Denkräume“, die Schellander in die Formvielfalt dieser „Raumfigur“ einbaut. Ähnliches gilt für „RAUM-FIGUR ZETA: Krieg: innen und außen“ im gegenüberliegenden Raum an der Wiesingerstraße, die aus mehreren Kastenelementen besteht und gleichzeitig Wand- wie Bodenarbeit ist, von der Künstlerin als „kriegerische Auseinandersetzung innen und außen“ verstanden. Um ihre Zusammensetzung zu begreifen, könnte man sie mit einer Rolltreppe vergleichen und sei es nur, um die Höhendistanz als menschlich motivierte Möglichkeit einer Bewegung einzubringen, die auch die „scharfschützigen Elemente“ in sich tragen: kegelartige, spitze Metallgüsse, die an den Kastengliedern wie Lanzen angebracht und von wallenden Fadenbündeln umgeben sind. Die 40 Kästen sind modular angeordnet, wie Serie und Reihung bei Schellander generell große Bedeutung zukommen, und enthalten jeweils sieben Reihen an Stacheldraht, womit sich das Innen mit dem Außen kurzschließt. Durch Schwere, Material und Komplexität könnte man die Arbeit auch als eine Maschine sehen, die sich als Skulptur tarnt, wäre da nicht die zugrundeliegende Thematik, mit der sich die Arbeit auflädt, ohne an die traditionelle Funktion der Skulptur als Memorialort auch nur anzustreifen, die sich inhaltlich doch anbieten würde. Die Skulptur, so könnte man sagen, behauptet sich nicht als geschlossener Ort, sondern sie verkörpert und besetzt ein Thema, das als offenes behandelt wird.

Von den grafischen Arbeiten werden in der Ausstellung mehrere, wie eine aus der Gruppe „GELENKTE EBENEN“ im Eingangsraum gezeigt. Viele der Werke wirken eher wie Konstruktionszeichnungen, als dass Assoziationen zur Malerei aufkommen könnten. Bisweilen schwarz-weiß, bisweilen in Farbe, ist die Technik mit kleinen, dicht aneinander gesetzten Strichen im Hintergrund auffällig, die ein unruhiges Changieren bewirken, dennoch den Eindruck erwecken, dass in einem dichten Netz an Linien jeder Strich gut überlegt ist. Dieser Hintergrund wird

schließlich überformt und überlagert, wenn größere Linien teilen, konstruieren und auch dreidimensionale Figuren einbauen, dabei aber auf gezielten und zurückgenommenen Einsatz von Farbe und Schattierung achten.

„Biegen, brechen, kippen, gleiten“ war als Textarbeit gemeinsam mit einem dichten Netz von Verspannungen Teil einer Installation in der Wiener Jesuitenkirche, die der französischen Philosophin und Mystikerin Simone Weil gewidmet war. Durch Lawrence Weiner war der Text als immaterielles Zeichen Skulptur geworden, wie sich im Laufe der Jahrzehnte eine grundlegende Erweiterung des Skulpturenbegriffes vollzogen hat, an der Schellander auch selbst beteiligt war. Mit den genannten vier Begriffen verlegt sie eine feste Form in eine Handlungsanweisung und verweist auf eine Verzeitlichung von Prozessen, die nicht auf das Endprodukt abzielen. Sie stehen zugleich als Titel für den 2025 entstandenen Dokumentarfilm von Peter Putz über Schellanders Arbeit, der in der Ausstellung zu sehen ist.

In den 1980er-Jahren entstehen mehrere bildhafte Rauminstallationen. Eine davon, „EINHEITENFUGE 7: PADUA-x 1–4/8 REFLEXE“, wird 1985 im Rahmen der internationalen Künstlerinnenausstellung „Kunst mit Eigen-Sinn“ im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien erstmals präsentiert. In der 2024 im Museum Liaunig gezeigten und nun auch im fjk3 vertretenen überarbeiteten Fassung tritt die Malerei zugunsten der skulpturalen Elemente zurück. Die zweischaligen, linearen Gussteile sind labil gestapelt, das lose Pigment in zehn Glaskuben gefasst. Die Umarbeitung zeigt, wie Schellander ihre künstlerischen Ansätze im Laufe der Zeit verändert und je nach Präsentationskontext neu gewichtet.

Offenheit und Mehrdeutigkeit, die keine eindeutige Auflösung anbieten, sind allen Werken Schellanders eigen. Anders aber bei der fünfteiligen Werkgruppe „ENERGETISCHE KOPPELUNG“ (1989–91), deren Plötzlichkeit und Tatendrang bereits im Titel angekündigt ist. Die Künstlerin beschreibt die Arbeit als eine Dichte an Information, spricht von ihrer symmetrisch gelagerten energetischen Gerichtetheit und betont deren abweisende Haltung. Die verwendeten Medien überlagern und ergänzen sich, scharfe Konturen und kantige Linien werden deutlich gesetzt, zugespitzte Elemente verlassen die Umrahmung und dringen in den Raum vor. Ein ästhetischer Abgleich ist dennoch mit im Spiel, der eine etwaige Konkurrenz der Einzelelemente oder ihrer Materialien nicht zulässt.

Dass sich die Skulptur erweitert und entgrenzt hat, ist seit den *drop sculptures* der Nachkriegszeit bis heute in vielen Episoden zu verfolgen. Im Gegensatz zur Malerei hat die Skulptur quasi ihre innere Geschlossenheit, ihren Rahmen verloren. Sie wirf Ballast ab, nimmt allerdings anderen auf. In der Werkgruppe der „POSITIONEN x-y-z“ von 1988 greift Schellander das traditionelle Motiv der menschlichen Figur auf, paraphrasiert es ebenso wie sie es neu interpretiert. „POSITION x“ versieht sie mit Bezeichnungen wie „ambivalente Figur“, „ununterbrochene Schichtung“, „vertikale Fuge“ und spricht von „einem imaginierten Außen“. Abseits von Volumen oder Masse eröffnet sie sprechende Gedankenräume, die auch ohne die Umsetzung in Objekte bildhaft vorstellbar sind.

Bleibt noch die Natur, die immer wieder Thema ist, explizit in den Arbeiten „STOPPELFELD / GRAS (Zeit-Land Anteil)“ die aus „Reihungen und Schichtungen“, wie Schellander selbst sagt, besteht, „deren inhaltliche Gewichtungen in den gezeichneten und collagierten „INNEREN FREQUENZEN“ den Analogfotografien von Systemen der Natur gegenübergestellt werden.“ Ist die Natur zwar Gegenpart und Bezugsebene zugleich, muss sie sich dennoch auf die Ebene von Kunst begeben, indem das Stoppelfeld wie eine von Schellanders gezeichneten Grafiken einem quasi „logischen“ Aufbau zu folgen scheint. Weder entstehen Anklänge an ein romantisches Verständnis von Natur noch solche an sachliche Fragen von Umwelt oder Klima. Es sind Versuchsanordnungen, bei denen die Zeichen Sprache geworden sind. Diesbezüglich fordern uns die Arbeiten „BALKENSATZ“ und „KLAMMERSITZ“ zu einer wörtlichen Lesung auf: „Eckige Klammer auf, runde Klammer auf, kleiner Bogen usw. …“. Text und Bild werden hier miteinander in Stellung gebracht.

In Bezug auf die Arbeit „INNERHALB DESSEN“ von 1977/78 – einer 50-teiligen Serie von Aquarellen, die in fünf Reihen zu je zehn Einheiten Abläufe darstellt – spricht Schellander von fiktiven Ordnungen und Konstellationen: „der abhängige Mensch, das fiktive Zeichen, die statischen Winkel …“. Sie behandelt hier neuerlich die zentrale Frage von Innen und Außen und bietet eine „fiktive Auflösung“ am Ende des letzten Blattes an.

Zur Auseinandersetzung mit der Natur gehören auch die Projekte im Außenraum, die die 1970er-Jahre der Künstlerin bestimmen. Schellander beteiligt sich seit dieser Zeit an zahlreichen Ausstellungen und Projekten und ist gemeinsam mit Florentina Pakosta als einzige Frau im Vorstand der Wiener Secession. Als 1978 eine dort geplante Ausstellung kurzfristig abgesagt wird, kommt es ein Jahr nach Gründung der IntAkt zur Ausstellung „Secessionistinnen“, wo ausschließlich Arbeiten von weiblichen Mitgliedern der Secession gezeigt werden, darunter neben Schellander und Pakosta auch Maria Lassnig, Ingeborg Pluhar oder Lieselott Beschorner, die in einem begleitenden Katalog dokumentiert werden.

Eine Gelegenheit, eine größere Arbeit zu realisieren, bietet ihr 1973 in Kärnten das Krastaler Bildhauersymposium, das sich, 1967 gegründet, dem Krastaler Marmor und der Initiative von Otto Eder verdankt und bis heute als [kunstwerk] krastal aktiv weiterbesteht. Schellander trägt hier eine Arbeit bei, die sie „FINDLING KRASTAL“ nennt, die „NULLMARKE“ ihrer Arbeit, den ersten nachhaltigen Einschnitt zu Beginn ihrer nun bereits fast 60-jährigen freischaffenden Tätigkeit. Ein großer Stein, vom Wasser rund geschliffen, der aus dem Flussbett der Lieser geborgen, ins Krastal befördert und mit Stahlseilen über einen Graben unter einem bestimmten Winkel

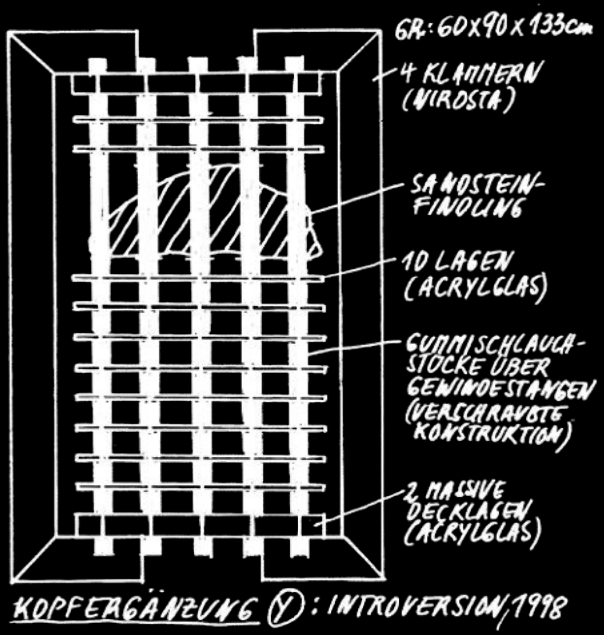
zwischen Muttergestein und abgespaltenem Monolith verspannt wurde; für Schellander eher ihrem existenziell-philosophischen Denken zuzuordnen als der Land Art. Von der seit 1986 nicht mehr existierenden Arbeit gibt es mehrere Fotografien, darunter eine, in der die Künstlerin den Findling, die „Steinlunge“, umarmt sowie eine andere, in der sie sich exakt unter dem schwebenden Stein so positioniert, als würde sie eine nun überflüssige Sockelfunktion paraphrasieren. Die frühe Land Art hat öfters in die Erde und seltener in die Höhe gedacht, Schellander kommt hier eine Pionierleistung zu, auch finden sich diesbezüglich Verbindungen zu den Frauen der Land Art wie Alice Aycock oder Nancy Holt.

Die Frage nach Materialität, Volumen, Masse, Zwischen- bzw. Leerraum ist im Werk Meina Schellanders eine immer wieder kehrende: Aus dem „FINDLING KRASTAL“ entsteht die bis dato neunteilige Werkgruppe der „KOPFERGÄNZUNGEN“, die ebenfalls auf Findlingen basieren, die jeweils formelhaft und zeitspezifisch ergänzt werden und manchmal einen „Kopf“, ummanteln. Dieser ist mit Schellander gesprochen „ein Feld, ein Denkraum“, in dem sie von Anbeginn unbeirrt und uneingeschränkt voranschreitet und von dem aus ihr Œuvre mit all seinen Medien und Materialien orchestriert wird.

Text: Susanne Neuburger



FINDLING KRASTAL, Projektrealisation 1973,
Demontage 1986, wegen Granitabbaus
am Grundbesitz von W. Jesche, Foto/photo: Georg Kopr



KOPFERGÄNZUNG Y: INTROVERSION, 1998
Tusche auf Papier

FINDLING KRASTAL, 1973

die vernunft ablauten
bis die kanten verlöschen
in der zeit des eingriffs.

punkte setzen,
daß wege entstehen.

aug. 73/krastal/kärnten

Biografie
Biography

Meina Schellander (geb. 1946 in Klagenfurt) ist eine österreichische Künstlerin. Ihr Studium schloss sie 1970 an der Akademie der bildenden Künste Wien ab. Seit 1968 ist sie Teil von zahlreichen Einzel-, Gruppenausstellungen und Projekten im In- und Ausland. Sie ist weltweit in Sammlungen vertreten und erhielt nationale Preise und Stipendien. Schellander ist Mitglied der Secession Wien, des GAV (Grazer Autorinnen Autorenversammlung) und vom Verein [kunstwerk] krastal in Kärnten. Ihre Arbeitsgebiete umfassen Zeichnung, Malerei, Fotografie, Video, Objekt, Skulptur, Rauminstallation und Kunst im öffentlichen Raum. Sie lebt und arbeitet freischaffend hauptsächlich in Wien und gelegentlich in Ludmannsdorf/Bilčovs in Kärnten.

Meina Schellander (born 1946 in Klagenfurt) is an Austrian artist. She completed her studies at the Academy of Fine Arts Vienna in 1970. Since 1968, she has participated in numerous solo and group exhibitions as well as projects both in Austria and abroad. Her work is represented in collections worldwide, and she has received national awards and grants. Schellander is a member of the Vienna Secession, the GAV (Grazer Autorinnen Autorenversammlung) and the [kunstwerk] krastal association in Carinthia. Her artistic practice encompasses drawing, painting, photography, video, objects, sculpture, spatial installations, and art in public space. She works as an independent artist, primarily in Vienna and occasionally in Ludmannsdorf/Bilčovs, Carinthia.

Diese Ausstellung wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung von:
Franziska und Christian Hausmaninger, Wien, Bundesministerium für Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport (BMWKMS), Kulturabteilung der Stadt Wien, Otto Mauer Fonds, Arctic Paper, Bildrecht, Grieskirchner.

Unser herzlicher Dank gilt:
Meina Schellander, Edek Bartz, Brigitte Huck, Anna Jermolaewa, Christian Kosmas Mayer, Jesuiten:Kunst (Gustav Schörghofer SJ), Museum Liaunig (Peter Liaunig, Lana Praprotnik, Elisabeth Wassertheurer), Sammlung Generali Foundation – Dauerleihgabe am Museum der Moderne Salzburg (Jürgen Tabor, Doris Leutgeb), Wien Museum (Michael Formanek, Andrea Glatz, Vincent Elias Weisl), Andreas Huber, Susanne Neuburger, Peter Putz, Stefan Reiterer, Galerie Crone, Wien, ORF–Landesstudio Kärnten (Stefanie Koller) sowie allen privaten Leihgeber:innen.

Begleitprogramm zur Ausstellung
Accompanying program to the exhibition

Fr, 11.12.2026, 18.30 Uhr
Ansatzweise – ein Gespräch zwischen Meina Schellander und Silvie Aigner (Herausgeberin Kunstmagazin Parnass)

Fr, 15.01.2027, 19.00 Uhr
Energetische Koppelung
Impulse einer Widerständigen und künstlerische Resonanzen

Fr, 29.01.2027, 19.00 Uhr
Zeit-Land-Anteil
Natur-Raum und Körper-Vermessung

Fr, 12.02.2027
Kopfergänzung
Philosophische Denkräume und ästhetische Grenzgänge

Fr, 05.03.2027
A_E_I_O_U
Sprache, Poesie, Text – zwischen Zeichen, System und Bedeutung

Sonntagsführungen/Sunday Guided Tours
29.11.2026, 17 Uhr
17.01.2027, 17 Uhr
28.02.2027, 17 Uhr
14.03.2027, 17 Uhr (anschließend Finissage)

Für individuelle Führungen (max. 25 Besucher:innen) kontaktieren Sie uns bitte unter: info@fjk3.com

For individually arranged guided tours (max. 25 visitors) please contact: info@fjk3.com

Team

Kuratorin	Fiona Liewehr
Projektmangement	Manisha Jothady
Produktion	Juro Carl Anton Reinhardt
Ausstellungsaufbau	Daniel Fonatti, Simon Lindenthaler, Jürgen Münzer
AV-Technik	Michael Krupica
Text	Susanne Neuburger
Übersetzungen	Matthias Goldmann
Grafik	Hannah Sakai

Meina Schellander

An-satzweise

"Ansatzweise"[1] is the title of an exhibition that features selected works from all of Meina Schellander's creative periods. It is certainly meant to be understood as programmatic, and the "Ansatz" (approach), in the sense of a guiding principle or direction, took shape early on. In 1966, while still a student at the Academy of Fine Arts Vienna who hailed from Carinthia, she made a conscious decision to study graphic arts under Maximilian Melcher rather than painting. Line and language, and later line, space, and language, are the essential criteria that run through her extensive body of work, which is marked by the use of a great variety of media. For the artist, thinking is key. It is followed by conception, material, and composition, and it maintains a correspondence between ideas and concepts and the artistic forms derived from them. Writing has always been important to her and already played a defining role during her art school years, when, in 1968, the young artist traveled to Ireland in order to write. She would later speak of a gradual shift from her poetic beginnings to more pragmatic approaches, referring to her writing and, more generally, to the dense and rich character of her early work. Her texts are certainly concise and hold their own as independent constructs of ideas.

The line is more of a guideline than a drawing committed to paper, and in terms of its conceptual significance, it fits well within the concept of *disegno*, which Renaissance art theory saw as an inner idea that is translated into form. In Schellander's work, material practice and conceptual ideas intertwine, as well, accompanied by reciprocal and textual reflections. The line has an affinity for geometry and architecture; it embodies both order and structure and is employed as a complex concatenation of its own capabilities.

1 "Ansatzweise" translates as "to some extent," but can also be read as "approach-wise" or a "kind of approach."

From this, space can, in turn, form; it manifests itself just as much in the realm of the real, in the spannings and sculptural pieces, as it does in the graphic works. In superimpositions, layerings, and planes, it is complex, often ambiguous or unreal, and in the outdoor works, it expands into the grand and monumental. Schellander connects line and architecture in her spannings, the *KONNEXIONEN*, as seen in her project for the church in Maria Saal or in her house in Ludmannsdorf: By spanning it with ropes, a second outer structure is created, one that, for one, virtually reshapes the original, but can also be understood as an analysis of the substance. Schellander does not shy away from large-scale dimensions in both exterior and interior spaces; indeed, her thesis project, *DIE WINDIGE NEGATION*, as one of the *3 BILDDINGE*, was a multi-part, large-format installation. It was presented at the Wiener Stadthalle after Schellander was denied permission to install it in the auditorium of the Academy of Fine Arts.

In addition to larger projects in public spaces, Schellander's work since the 1990s has been defined by the sculptural series *RAUM/FIGUR*, which is named after the Greek alphabet. *RAUM-FIGUR ETA*, located in the front room of fjk3 that faces Franz-Josefs-Kai, presents us with opposites by juxtaposing concepts with positive connotations against those with negative ones. The empty levels of the aluminum structure then serve as the in-between "spaces of thought" that Schellander incorporates into the formal diversity of this "spatial figure." The same goes for *RAUM-FIGUR ZETA: Krieg: innen und außen* in the opposite space on Wiesingerstraße, which consists of several box-like elements and serves as both a wall and floor installation, described by the artist as a "warlike conflict, both inside and outside." To appreciate their composition, one might compare them to an escalator, if only to introduce the concept of vertical distance as a human-driven form of movement, one that also incorporates "snipery elements": cone-shaped, pointed metal castings attached to the escalator steps like lances and surrounded by billowing bundles of thread. The forty boxes are arranged in a modular fashion, reflecting the great importance Schellander generally attaches to series and sequencing. Each of them contains seven rows of barbed wire, which short-circuits the interior with the exterior. Given its weight, materials, and complexity, one could also see this work as a machine disguised as a sculpture, if it wasn't for the underlying theme that charges the work with meaning, without touching upon the traditional role of sculpture as a memorial, which would seem to be a natural fit in terms of content. You could say the sculpture does not assert itself as a closed space, but rather embodies and occupies a theme that is treated as open-ended.

Several of the graphic works are on display in the exhibition, including one from the *GELENKTE EBENEN* series in the front room. Many of these works resemble technical drawings more than they evoke associations with painting. Sometimes in black and white, sometimes in color, the technique

is notable for its small, closely spaced strokes in the background that create a restless shimmer, yet give the impression that every stroke within this dense network of lines is carefully considered. This background is ultimately transformed and overlaid as larger lines divide, construct, and even incorporate three-dimensional figures, while maintaining a deliberate and restrained use of color and shading.

Biegen, brechen, kippen, gleiten ("Bend, break, tilt, glide") was a text-based piece that, together with a dense network of spannings, formed part of an installation at the Jesuit Church in Vienna that was dedicated to French philosopher and mystic Simone Weil. Through Lawrence Weiner, the text had become sculpture as an immaterial sign, reflecting a fundamental expansion of the concept of sculpture that had unfolded over the decades, a process in which Schellander herself was also involved. With these four terms, she transforms a fixed form into a set of instructions and points to the temporalization of processes that do not aim at the end product. They also serve as the title for Peter Putz's 2025 documentary film about Schellander's work, which is on view in the exhibition.

In the 1980s, she created several pictorial spatial installations. One of them, *EINHEITENFUGE 7: PADUA-x 1–4/8 REFLEXE*, was first presented in 1985 as part of the international exhibition of women artists *Kunst mit Eigen-Sinn* at the Museum des 20. Jahrhunderts in Vienna. In the revised version shown at Museum Liaunig in 2024 and now also on view at fjk3, painting takes a back seat to the sculptural elements. The double-walled, linear cast pieces are stacked precariously, and the loose pigment is contained in ten glass cubes. The reworking demonstrates how Schellander has evolved her artistic approaches over time and reevaluated them depending on the context of their presentation.

Openness and ambiguity, which offer no clear resolution, are inherent to all of Schellander's art. The five-part series *ENERGETISCHE KOPPELUNG* (1989–91), however, is different as its suddenness and dynamism are already apparent in the title. The artist describes this work as a dense cluster of information, speaks of its symmetrically arranged energetic directionality, and emphasizes its aloofness. The media used here superimpose and complement each other; sharp contours and angular lines are clearly defined, and pointed elements extend beyond the frame and project into the surrounding space. Nevertheless, an aesthetic balance is at play that does not allow for any competition between the individual elements or their materials.

The fact that sculpture has expanded and transcended its boundaries is evident in many episodes of this development, from the postwar Drop Sculptures to the present day. In contrast to painting, sculpture has, so to speak, lost its inner coherence, its framework. It has shed some of its baggage, but has taken on other burdens. In her 1988 series *POSITIONEN x-y-z,* Schellander revisits the traditional subject of the human figure, paraphrasing it just as much as she reinterprets it. She labels *POSITION x* with terms such as "ambivalent figure," "perpetual layering," and "vertical joint," and speaks of "an imagined exterior." Beyond volume or mass, she opens up evocative spaces of thought that can be visually imagined even without being realized as objects.

That leaves nature, which is a recurring theme, most explicitly in the works *STOPPELFELD / GRAS (Zeit-Land Anteil)*, which consist of "sequences and layerings," as Schellander herself puts it, "whose thematic weightings in the drawn and collaged *INNEREN FREQUENZEN* are juxtaposed with the analog photographs of natural systems." While nature serves as both a counterpart and a frame of reference, it must nevertheless enter the realm of art, in that the stubble field, like one of Schellander's drawings, appears to follow a quasi-"logical" structure. The work evokes neither a romantic understanding of nature nor objective concerns regarding the environment or climate. These are experimental arrangements where signs have become language. On that score, the works *BALKENSATZ* and KLAMMERSITZ invite a literal reading: *Eckige Klammer auf, runde Klammer auf, kleiner Bogen usw. …* ("Opening square bracket, opening round bracket, small arc, etc. …"). Here, text and image are juxtaposed and brought into position.

When discussing the 1977–78 work *INNERHALB DESSEN*—a fifty-part series of watercolors depicting sequences in five rows of ten panels each—Schellander spoke of fictional orders and constellations: "the dependent human, the fictional sign, the static angles …". Here, she once again addresses the central question of inside and outside and offers a "fictional resolution" at the end of the last watercolor.

The artist's engagement with nature also includes the outdoor projects that defined her work in the 1970s. Since that time, Schellander has participated in numerous exhibitions and projects and, along with Florentina Pakosta, is the only woman on the board of the Vienna Secession. When an exhibition planned there was canceled at short notice in 1978, the exhibition *Secessionistinnen* opened one year after IntAkt had been founded. The show exclusively featured works by female members of the Secession, including, alongside Schellander and Pakosta, Maria Lassnig, Ingeborg Pluhar, and Lieselott Beschorner, and it was documented in an accompanying exhibition catalog.

In 1973, the Krastal Sculpture Symposium in Carinthia presented her with an opportunity to create a larger-scale work. Founded in 1967, the symposium owes its existence to Krastal marble and the initiative of Otto Eder, and it continues to flourish today as *[kunstwerk] krastal*. Schellander contributed a work there that she called *FINDLING KRASTAL* ("Erratic Boulder Kras Valley"), the *NULLPUNKT* ("Point Zero") of her work, the first significant milestone at the beginning of her career as an independent artist, which has now spanned close to sixty years. A large stone,

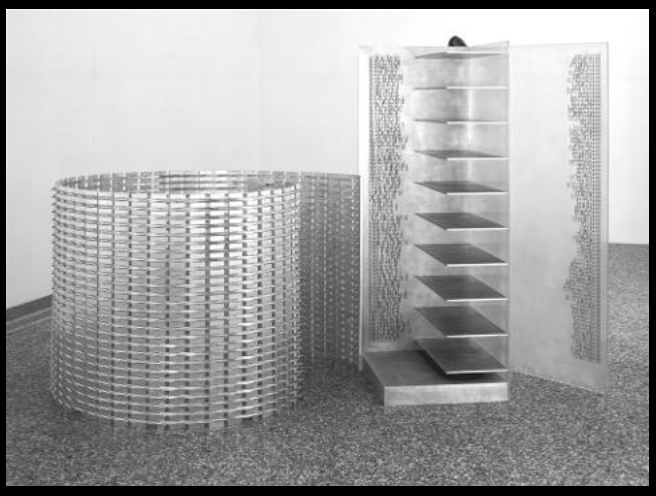
smoothed round by water, was retrieved from the riverbed of the Lieser, transported to the Krastal, and secured with steel cables above a ditch at a specific angle between the parent rock and the detached monolith; Schellander sees this work as more closely aligned with her existential philosophical thinking than with Land Art. There are several photographs of the work, which ceased to exist in 1986, including one in which the artist embraces the boulder, the "Stone Lung," and another in which she positions herself directly beneath the suspended stone, as if to paraphrase a pedestal function that had, at that point, been rendered superfluous. Early Land Art often turned its sights to the earth and, less frequently, upwards. Schellander deserves credit for pioneering this approach, and in this regard we can also draw connections to female Land Art figures such as Alice Aycock and Nancy Holt.

The question of materiality, volume, mass, and in-between or empty spaces is a recurring theme in Meina Schellander's work. From the *FINDLING KRASTAL* ("Erratic Boulder Kras Valley") emerges the *KOPFERGÄNZUNGEN* ("Head Supplements") series, currently consisting of nine pieces. It is likewise based on erratic boulders, each of them supplemented in a formulaic and time-specific fashion and sometimes encasing a "head." In Schellander's words, this is "a field, a space of thought," within which she has advanced unwaveringly and without limitations from the very beginning, and from which her œuvre, with all its media and materials, is orchestrated.

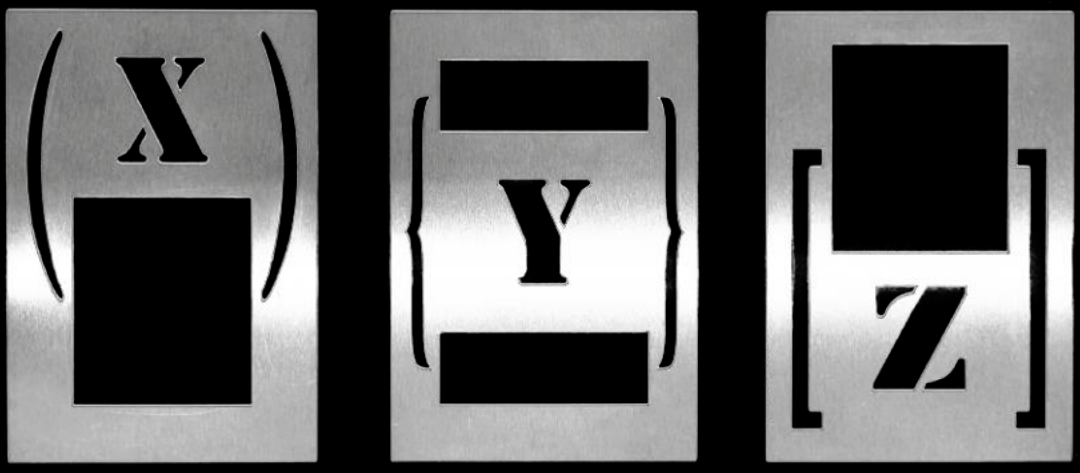
Text: Susanne Neuburger



RAUM-FIGUR ZETA: Krieg: innen und außen, 1999-2003
1400 × 250 × 20 cm, diverse Materialien
Leihgabe des Museum Liaunig, Neuhaus | Suha
Foto/photo: Franz Schachinger



RAUM-FIGUR ETA, 1999-2004
206 × 330 × 160 cm, diverse Materialien
Leihgabe des Museum Liaunig, Neuhaus | Suha
Foto/photo: Franz Schachinger



x-y-z 2011/2026
Edelstahl gebürstet, gelasert, 190 × 280 × 2 mm
Edition fjk3

Für weitere Informationen besuchen Sie:
fjk3.com/editionen-publikationen

For more information visit:
fjk3.com/en/editionen-publikationen

Meina Schellander

Art satzweise

Eröffnung
Di, 10. November 2026,
19–22 Uhr

Ausstellung
11. November 2026–
14. März 2027

Öffnungszeiten
Mi–So, 12–18 Uhr
Fr, 12–20 Uhr

Opening
Tue, November 10, 2026
7 p.m. to 10 p.m.

Exhibition
November 11, 2026 to
March 14, 2027

Opening Hours
Wed–Sun, noon to 6 p.m.
Fri, noon to 8 p.m.

Meina Schellander

Art satzweise

Raum für zeitgenössische Kunst

Franz-Josefs-Kai 3
1010 Wien
fjk3.com