ELSEWHERE

OBSERVATIONS ON ISLANDS

17 JAN – 15 FEB 2015 • FRANZ JOSEFS KAI 3 • 1010 VIENNA, AUSTRIA

WWW.FRANZJOSEFSKAI3.COM

BESONDERER DANK AN

FRANZ JOSEFS KAI 3 www.franzjosefskai3.com

Viennaprint www.viennaprint.at

Foto Leutner www.fotoleutner.at

AIL – Angewandte Innovation Laboratory www.ailab.at

BAWAG P.S.K. Contemporary www.bawagpsk.com

Kunsttrans www.kunsttrans.com

Weingut Bründlmayer www.bruendlmayer.com

Wittmann www.wittmann.at

Mexikanische Botschaft in Österreich http://embamex.sre.gob.mx/austria

und allen Leihgebern

Friedrich Christian Flick Collection, Berlin

Privatsammlungen, Berlin

Privatsammlung, Brüssel

Team

Kuratorin: Marlies Wirth

Konzept: Marlies Wirth & Andreas Duscha

Grafik: Jürgen Bauer

Fotografie: Ralf Bodo Kliem

Wir danken Franziska Hausmaninger, den Künstlern, Silvia Bonsiepe & Galerie KLEMM'S Berlin, Galerie nächst St. Stephan, Wien, Galerie Bugada & Cargnel, Paris, Petra Kuipers & Tlön Projects, Brüssel, Patrick Peternader, Sebastian Hackenschmidt, Marco Dessí, Philip Wiegard, Pierre Henri Leman, Melanie Wagner, Natascha Burger, Marina Sula, Alexandra Graupner, Harry Wirthner, Rudolf Hübl, Zum Roten Bären, Bernhard Tobola sowie unserem Team Jürgen Bauer, Ralf Bodo Kliem, Marc-Alexandre Dumoulin, Eva Sommeregger, Randy Sterling Hunter, Claudia Slanar und Ryan Crawford.

ELSEWHERE. OBSERVATIONS ON ISLANDS

**I have been here before,*
But when or how I cannot tell:
I know the grass beyond the door,
The sweet keen smell,
The sighing sound,
the lights around the shore.

aus: Dante Gabriel Rossetti
zitiert von Jorge Luis Borges im Prolog zu Morels Erfindung (1940) von Adolfo Bioy Casares

Bei dem Versuch das „Inselhafte" der Insel zu beschreiben wird die Gesamtheit kultureller Inselvorstellungen geradezu klischeehaft vereint. Von einer konkreten geografischen Verortung befreit wird die Idee der Insel zur Projektionsfläche: ihre Isolation bewirkt eine Verunsicherung ihrer Wirklichkeit, in der temporären Überlagerung des Ersehnten mit der Realität liegt die Insel. Als gedachtes Eiland erscheint sie archaisch, anarchisch und wird zur Behauptung der eigenen Autarkie in einer immer vereinnahmender werdenden Welt. Als zeitlose Utopie ist die Insel Symbolort für Zivilisationskritik und trägt das Potenzial der Erneuerung und das Risiko des Scheiterns am Menschsein gleichermaßen in sich. Dabei bezieht sich die Insel doch immer auf ein anderes, ein reales oder gedachtes „Festland", und wird gerade durch diese Polarität definiert: Das Insulare wird zu einem Paradigma der Offenheit, der Pluralität und der relationalen Idee eines „Anderswo".

Die Gruppenausstellung ELSEWHERE. Observations on Islands inkludiert Arbeiten internationaler Künstler und Künstlerinnen verschiedener Generationen. Die Ausstellung ist als Exposé einer Studie über Insularität, Isolation und ihre mannigfaltigen Manifestationen im kulturellen Inselimago konzipiert: Eine subjektive Betrachtung und heterogene wie vielschichtig verwobene Zusammenschau möglicher Inseln.

Das Plakat (ed. 75) wurde anlässlich der Ausstellung von dem Künstler Andreas Duscha gestaltet. Durch die Technik – Cyanotypie und Siebdruck – ist jede Arbeit ein Unikat, das die Ausstellungsthematik über Form und Inhalt reflektiert.

Raum I

Andreas Duscha

*1976 in Deutschland, lebt und arbeitet in Wien

Heart's Content

2014, Holz, Wallpaper, UV-Druck auf Spiegel (Glas, Silbernitrat)

Die Verlegung des ersten transatlantischen Telekommunikationskabels ist eine Geschichte des Scheiterns. Nach einem misslungenen Erstversuch im Jahr 1857 brachen die beiden Schiffe HMS Agamemnon und USS Niagara im folgenden Sommer erneut auf, um das Kabel am Grund des Atlantiks zu verlegen und auf offener See zu verbinden. Die erste Botschaft die zwischen Heart's Content, Neufundland und Valentia Island, Irland 1858 übermittelt wurde, trägt ihre Bedeutung gleichsam medieninhärent in sich: Please Repeat – Repeat Please. Bereits einen Monat später brach die Kommunikation wieder ab, erst mit September 1866 existierten zwei funktionierende Verbindungen zwischen Europa und den USA. Duscha nahm die Kommunikationsanstrengung zwischen den beiden Inseln zum Ausgangspunkt für seine Arbeit, deren Titel „Heart's Content" sich nicht in erster Linie auf den kleinen Ort bezieht. „Nach Herzenslust" oder „so viel man will" ist die gängige Übersetzung dieses Idioms, die im Kontext der vielschichtigen Referenzen des Künstlers zur Unzulänglichkeit menschlicher Kommunikation einen bitteren Beigeschmack erhält. Die gespiegelte Nachricht des ersten transatlantischen Signals wird von der verschlüsselten Botschaft düsterer Vogelschwärme begleitet, Raben und Krähen, die grundsätzlich als Einzelgänger gelten. In der Reflektion über den eigenen Status zwischen Isolation und Zugehörigkeit überlagern sich die widersprüchlichen Botschaften eines sich betrachtenden Selbst im Spiegel. Der Künstler fotografierte die Vögel in Bezugnahme auf das bemerkenswerte Projekt „The Solitude of Ravens", das der Künstler Masahisa Fukase ab 1976 in Aufarbeitung seiner traumatischen Einsamkeit über zehn Jahre verfolgt hatte, bis er durch einen Sturz ins Koma fiel und 2012 verstarb. Die bedruckten Spiegel werden von einem Paravent getragen, dessen Form von japanischen Wandschirmen hergeleitet ist. Das Bild eines Sonnenaufgangs am Strand bildet den Hintergrund und die inhaltliche Klammer zwischen den gespiegelten Narrationen: gezeigt wird die Küste von Cape Cod, Massachusetts, das Sujet der letzten Postkarte, die Bas Jan Ader am 9. Juli 1975 an seine Freunde und Förderer in Europa adressierte bevor er in einem winzigen Segelboot zu seinem finalen Kunstprojekt über den Atlantik aufbrach: „In Search of the Miraculous". Die „Ocean Wave" wurde 10 Monate später an der irischen Küste gefunden, dreissig Kilometer von Valentia Island entfernt. Der Künstler war verschwunden.



Raum I

Sven Johne

*1976 auf Rügen, lebt und arbeitet in Berlin

Wachwechsel

2003, 24 s/w-Fotografien, jeweils 37 x 52 cm, gerahmt
Leihgabe Privatsammlung, Brüssel

Piraten sind kein Relikt einer romantisierten Seefahrervergangenheit. Im Lauf der 2000er Jahre ereigneten sich tausende Schiffsentführungen, seit 1991 stiegen die jährlichen Vorfälle von etwa 100 auf bis zu 450 im Jahr an. Betroffen sind vor allem Öltanker und Containerschiffe aller großen Seefahrtsnationen. Die finanziellen Folgeschäden haben verheerende Auswirkungen auf den Welthandel zur See. Ökonomen gehen davon aus, dass die gegenwärtige Weltwirtschaftskrise durch Transportverzögerungen und Warenverteuerung angeheizt wird. Die Übergriffe passieren in isolierten Gebieten auf hoher See, die keiner staatlichen Gewalt unterliegen; mangels einer geregelten Gesetzgebung ist eine gezielte Strafverfolgung der Piraten erschwert. In der Piratenhochburg Somalia und um Indonesien ist die Gefahr besonders hoch einzuschätzen. Nach internationalem Seerecht und aus Gründen der Frachtsicherheit ist die Bewaffnung von Handelsschiffen untersagt, durch personelle Einsparungen sind die Schiffe oft mit sehr kleinen Mannschaften besetzt. Neben Fällen, bei denen mit Geiselnahmen hohe Lösegelder erpresst werden, wurden besonders perfide Operationen bekannt: Sven Johne zeigt das traumatische Bild 23 gekaperter Containerschiffe, deren Mannschaft nachts während eines Wachwechsels überwältigt und von Bord geworfen wurde. Trotz modernster Technologien wie Satellitennavigation und Autopilot blieben die Schiffsübernahmen an Land über lange Zeit unbemerkt, da die Täter weiterhin den Anweisungen der Reedereien am Festland folgten. Die handabgezogenen Barytfotografien gehören zu den frühesten Arbeiten des Künstlers, es existieren keine Negative. Zwischen künstlerischer Einzigartigkeit und grausamer Serialität manifestiert sich die dystopische Ausweglosigkeit der verhängnisvollen Wachwechsel.



Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können". [2]

Die Signifikanz von Isolation ist eine Frage der Freiwilligkeit. Die Sehnsucht nach dem Anderswo kulminiert im Inselmotiv, das nicht zuletzt durch seine Ungreifbarkeit geprägt ist. Die Insel bietet Raum für den physischen oder gedanklichen Rückzug aus einer Gesellschaft der man nicht angehört. Die Aneignung des Insularen besteht nicht nur in ihrer geografischen Besetzung, sondern in einer geistigen Haltung, in der Widerständigkeit gegen eine Welt, die zugleich durch die Vereinnahmung und das Ausgrenzen des Individuums bestimmt wird. In der Isolation zeigt sich die Fragilität der conditio humana und die Unmöglichkeit ihrer Reproduktion. „Wenn wir nicht zusammenleben können, sterben wir alleine" sagte Jack Shepherd in LOST [3]. Inspiriert von vielschichtigen Referenzen zu Philosophie und Literatur spinnt die Serie die Geschichte einer neuen Gesellschaft auf einer Insel, die bereits zuvor als Utopieort besetzt wurde. Bei dem Versuch, die Zeit zu manipulieren, verliert sich die Insel in der Illusion einer sich zyklisch wiederholenden Realität. Die Insel wird zum Interface, die wie Morels Illusionsmaschine [4] endlos Fiktionen produziert.

Text: Marlies Wirth

[1] Gilles Deleuze: Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953-1974

[2] Michel Foucault: Andere Räume (1967), in: Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais. 5., durchgesehene Auflage. Leipzig: Reclam, 1993, S.39

[3] „Ein Flugzeug stürzt auf einer Insel ab, die mehr Geschichte hat, als Vernünftige verstehen, und mehr Wissenschaft und Technik, als Mystiker glauben möchten." vgl. Dietmar Dath: Lost, 2012, Diaphanes 2012

[4] Adolfo Bioy Casares, Morels Erfindung, 1940

einer räumlichen Erfahrung von Isolation zu inszenieren. Als fließender Rundgang aufgebaut stellt die Ausstellung die heterogenen und nur teilweise bereits in ihrer Konzeption im Kontext von Inselthematiken geschaffenen Arbeiten in das Spannungsverhältnis von inhaltlicher Verknüpfung und räumlicher Abgrenzung.

Was Inseln sind ist lexikalisch präzise definiert: rundum von Wasser umgebene Landstücke, jedoch nicht einer der Kontinente. In einer von vielen möglichen Inselvorstellungen ist die Insel vor allem ein Symbolbild: ein distinkter, wenn auch vielleicht schwer erreichbarer Ort, oft unbewohnt und meist von überschaubarer Größe, vorwiegend tropisch, jedenfalls isoliert, mysteriös, und daraus folgend zeitlos.
Die Insel beginnt als Mythos: In der Kosmogonie vieler Kulturen und Religionen ist die Insel Teil der Erklärungsmodelle zur Weltentstehung; aus dem Wasser erhob sich Land, sei es als „Weltberg", durch göttliche Hand, oder als im Meer abgelegtes Ei, das in Folge zur Urinsel transformiert. Mit der Kartografierung der Welt und der wachsenden Bedeutung der Seefahrt beginnt die Realität der Inseln, die mythischen Überlieferungen, die zuvor als Terra Incognita die Welträndern besiedelten, werden mit dem Raster einer lesbaren Wirklichkeit zur Deckung gebracht.

Als Wallis, Bourgainville und Cook Mitte des 18. Jahrhunderts die neuentdeckte Insel Tahiti ins Bewusstsein der Europäer rückten wurde das Inselimago als enigmatische und exotische Ursprungswelt wiederbelebt. Mit Gauguin und Mallarmé fand Tahiti als Versprechen romantischen Glücks im modernen Kunstbegriff des ausgehenden 19. Jahrhunderts Eingang: Die Insel als unkörperliche Erfahrung von Farbe und Licht, der Ursprungszustand der Zivilisation, ein Paradiesort, erhaben über Raum und Zeit. Gauguins Hauptwerk aus seiner Zeit auf Tahiti trägt den Titel „Woher kommen wir, wer sind wir, wohin gehen wir" (1897, Museum of Fine Arts Boston) – die Insel wird wieder Schöpfungsmythos und trägt zugleich das Paradox ihrer eigenen Schöpfung in sich. In einem posthum publiziertem Manuskript der 1950er Jahre [1] befragt Deleuze das Wesen der „einsamen Insel" und die Bedeutung der ihr immanenten Isolation. Sie sei weniger real und geografisch als imaginär und mythologisch: Als Spiegelbild ihrer eigenen ontologischen Einheit reflektiert die Insel auf sich selbst. Ohne Referenzsystem ist die Insel ihrer Insularität beraubt, ihr inselhaftes Dasein ist nur von einem unbestimmten „Außen" wahrnehmbar, ihre Realität instabil, die Insel ist Utopie.

Thomas Mores Roman Utopia (1516) ist die früheste bekannte Inselfiktion. Die Doppelbedeutung des griechischen Begriffs „Utopie", Non-Place (Utopia) und Good-Place (Eutopia), kommen auf Mores' Insel als Modellfall eines in sich geschlossenen Systems zur Deckung: der Untertitel „Of a republic's best state and of the new island Utopia" verspricht die perfekte Gesellschaft an einem unerreichbaren Ort. Die Insel hat widersprüchliche Doppelgestalt, sie ist Ort und Nichtort zugleich, eine Heterotopie, wie Foucault sie beschreibt: „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte

Raum 2

Seth Weiner

*1982 in Flint, Michigan, lebt und arbeitet in Wien

2.308 km of 7.69 km

2014/2015, Holz, Farbe, 2,308 km Baumwollschnur

Die Stadt Highland Park, Michigan, liegt von allen Seiten von der größeren Stadt umschlossen als politische Insel im Zentrum von Detroit. Mit den Ford Automobilwerken eröffnete Henry Ford 1913 die weltweit erste industrielle Fließbandproduktion in Highland Park; das kleine Dorf erhielt in Folge das Stadtrecht, um die Steuern der erfolgreichen Fabrik vor dem Zugriff der wachsenden Industriemetropole Detroit zu schützen. Wie Hamtramck, der ehemalige Sitz der Dodge Automobilfabrik, konnte Highland Park seine Unabhängigkeit inmitten von Metrodetroit bis heute bewahren.
Aus dem Feld der Architektur kommend interessiert sich Seth Weiner in seiner künstlerischen Arbeit für die Isolation von Negativ-Raum und die Möglichkeiten seiner Denotation ohne architektonische Mittel. In seiner räumlichen Intervention bezieht er sich auf die Länge der Stadtgrenze von Highland Park (7, 96 km) und die typische industriell geprägte Farbe im Inneren der ehemaligen Fordfabrik. Von Hand mit 2, 308 km resedagrüner Baumwollschnur umspannt transformieren die beiden ephemeren Räume die konzeptuelle Referenz an die fließende Grenze zwischen den Städten in ein tatsächliches körperliches Erleben. In der Bewegung wird die Arbeit zwischen Eingeschlossenheit und Weite als transitorischer Raum aktiviert und bewirkt eine Verlangsamung des Parcours durch die Ausstellung und der Wahrnehmung: Im Moment der Isolation wird die Perspektive auf die umliegenden Räume und Arbeiten verborgen oder verzerrt. Die Schnurbespannung changiert zwischen Immaterialität und fragiler Präsenz und wird durch ihre visuelle Instabilität zur unantastbaren Projektionsfläche.



Raum 2

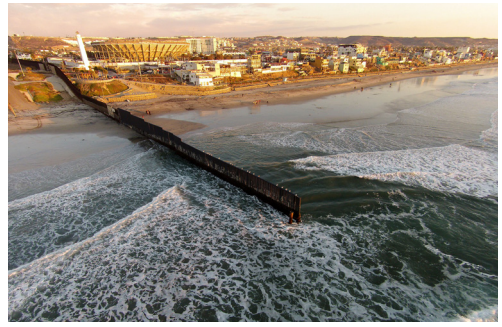
Adrien Missika

*1976 in Bergen, lebt und arbeitet in Berlin

As the Coyote Flies

2014, HD-Video, Größe variabel, 14'35"
Courtesy Galerie Bugada & Cargnel, Paris

Die Grenze zwischen den USA und Mexiko ist eine der weltweit am häufigsten „illegal" überquerten Grenzen, an der jährlich hunderte Menschen den Tod finden. Über 1.125 Kilometer trennt ein seit den 1990er Jahren von der amerikanischen Regierung weiter ausgebauter Grenzzaun die beiden Staaten bis zum Pazifik, wo er abrupt Richtung Süden ausbuchtet: das Gebiet gehörte zu Mexiko bis es 1854 von den USA gekauft wurde.
Mit einer Drone kartografiert Adrien Missika das politisch aufgeladene Niemandsland „Amexica" aus der objektiv-beobachtenden Distanz der Luftaufnahme im Wechsel mit nahezu unheimlichen Annäherungen an die streng bewachte Grenze. Die Relation des Isolierten zu dem seine Isolation bestimmenden Anderen lässt den umstrittenen Grenzwall gerade aus der Luft wie einen Fremdkörper erscheinen. Sich über alle landschaftlichen Gegebenheiten hinwegsetzend verläuft er durch ausgedehnte Wüstengebiete, hügelige Gebirgszüge und die dicht besiedelten Zonen der bekannten Grenzstädte Ciduad Juarez und El Paso, Tijuana und San Diego bis zur Küste, wo er sich im Ozean in einunerreichbares Anderswo verliert. Begleitet von einem Soundtrack des französischen Komponisten Victor Tricard dokumentiert „As the Coyote Flies" elf Flugmanöver der ferngesteuerten Drone, die als prothetisches Auge des Künstlers funktioniert. Mit seinen eindringlichen Aufzeichnungen entlang des umstrittenen Grenzwalls nimmt Adrien Missika einen zutiefst politischen Standpunkt ein und macht sich die kontroversielle Militärtechnologie der Überwacher bewusst als künstlerisches Medium zueigen: Die Drone wird zum „Coyote", ein Schmuggler im Jargon südlich der Grenze, der sich in einer an Harun Farocki gemahnenden Matrix zwischen der Fremdheit einer objektivierenden Außenperspektive und der Sprachlosigkeit des künstlerischen Subjekts bewegt.



Raum 2

Julieta Aranda

*1975 in Mexico City, lebt und arbeitet in Berlin

You Had No 9th of May!

2008, Installation, mixed media

Die Welt wie wir sie kennen operiert in einem etablierten System präzise messbarer Zeit, dessen Zusammenbrechen in Sekundenbruchteilen einen katastrophischen Zustand auslösen würde. In insgesamt 30 Zeitzonen und verschiedener Kalendersysteme wird die globale Stabilität der Zeit gewährleistet. Begriffe wie „jetzt" und „später", „heute" und „morgen" grenzen an Unzumutbarkeit, sofern sie nicht innerhalb gemeinsam festgelegter Parameter artikuliert werden. Die signifikanteste Unterscheidung von „Zeit" ohne Messinstrumente ist seit 1884 durch die internationale Datumsgrenze bestimmt Die exakte Position der imaginären Linie ist trotz ihrer offiziell klingenden Bezeichnung in keinem Gesetz verankert. 1995 verlegte der kleine, abgelegene Inselstaat Kiribati im Südpazifik die internationale Datumsgrenze um 150° nach Osten, so dass alle 32 Atolle der Inselgruppe der selben Zeitzone angehören. Die Anpassung bewirkte an manchen Stellen ein Abweichen um zwei Kalendertage, insgesamt können seither drei verschiedene Kalenderdaten auf der Erde vorkommen. In ihrem fortlaufenden Projekt „You had no 9th of May!" untersucht Aranda seit 2006 die Tragweite dieser poetisch anmutenden Handlung eines der ärmsten und unterentwickelten Kleinstaaten der Welt, die global nachhaltige Auswirkungen auf die Zeit hatte. 2008 bereiste sie Kiribati erstmals selbst und begann eine Serie multimedialer Arbeiten. In einer Manifestation der Arbeit, die erstmals anlässlich der 54. Biennale in Venedig präsentiert wurde, befragt Aranda die „Form der Zeit", die zwischen Heute und Morgen liegt, und macht die veränderte Form der Datumsgrenze in einer Skulptur räumlich erfahrbar. In der von ihr im Rahmen des Projekts herausgegebenen fiktionalen Zeitung „Newstar" mit dem Erscheinungsdatum „May 8th (or 10th)" befasst sie sich mit unterschiedlichen Aspekten der Geschichte Kiribatis, das u.a. in den 1950er und 1960er von den USA und Großbritannien für Tests von Nuklearwaffen und Hydrogenbomben diente. Aranda interessiert sich für die politisierte Subjektivität der Inseln, die sich der kulturellen Dominierung durch ein mächtigeres Außen völlig zu entziehen scheinen. Losgelöst von der Historisierung jener Ereignisse, deren Relikte bis heute in dem prekären „Inselparadies" präsent sind, produziert Kiribati die immanente Bedeutsamkeit seiner Geschichte über das zeitliche Paradox seiner unmittelbaren Gegenwart selbst.



Raum 3

Edith Deykyndt

*1960 in Ypern (BE), lebt und arbeitet in Tournai (BE)

One Second of Silence

2008/2009, transparente Flagge, Videoprojektion, Größe variabel

Die sanfte Souveränität eines Augenblicks der Stille kann Momente des Innehaltens und der inneren Einkehr hervorbringen. Mit der selbstauferlegten oder staatlich verordneten Schweigeminute wird, wie mit der Flagge auf Halbmast, ein Moment der Kontemplation oder Besinnung markiert, der dazu dienen kann einem traurigen oder historisch bedeutsamen Ereignis Respekt zu zollen. Die Isolation der Stille konfrontiert uns auch mit der Unzulänglichkeit kollektiver Wahrnehmung und verlangt einen weiteren Horizont, der Emotion, Intuition und Imagination gleichermaßen umfasst. Im Innehalten zeigt sich die Wesenheit scheinbar unbedeutender Dinge, die in der dichten Geschäftigkeit des Alltags unsichtbar bleiben würde. Die transparente Fahne, die in „One Second of Silence" (Teil 01, New York, 2008) auf einem New Yorker Gebäude vor dem Hintergrund eines dicht bewölkten Himmels weht, scheint mit ihrer Umgebung zu verschmelzen. Ihre windgebeutelte Wellenbewegung ist nicht vorrangig meditativ, in ihrer Unruhe wird sie zur Metapher eines „lauten Schweigens". Ihre Transparenz plädiert für die Aufgabe erlernter Mechanismen der Ausgrenzung und lässt den Wunsch nach Einheit und Freiheit gleichermaßen spürbar werden. Wie das Emblem eines noch nicht gegründeten Staates Utopia wird die identitätslose Flagge zum poetischen Ausdruck einer conditio humana, die sich ihrer Vereinnahmung für einen Augenblick entgegenstellt.





Es mag ungewöhnlich erscheinen, dass gerade ein Gemälde, eine Arbeit des Künstlers Peter Doig, das visuelle Statement zu dieser Ausstellung ist, in der vorwiegend konzeptuelle, fotografische bzw. filmische oder konzeptuell-installative Arbeiten versammelt sind. Nicht nur die Tatsache, dass der Künstler auf einer Insel lebt (Trinidad, Tobago) und sich dort in seinem ortsspezifisch entworfenen Wohnhaus und Atelier aus Beton von den ihn umgebenden Natureindrücken isoliert; Doig bemalt seine großformatigen Leinwände mit Sujets, die er ausschließlich seinem persönlichen fotografischen Archiv und niemals der Natur selbst entnimmt. Die Imagination ist stärker als die Natur, sie ist flüchtig und in ihrer Erinnerung zeitlos. Ihre Veränderungen liegen im Moment und finden in uns selbst statt. In der Projektion des Imaginierten verlieren wir unseren Ort in der Kultur und unsere Welt abgeleiteter Bedeutungen und Zusammenhänge und gewinnen dabei Zugang zu einer ursprünglichen Erfahrung, auch wenn diese sich unserer Erkenntnis entzieht. Das Gemälde „100 Years Ago" (2000) fließt in seiner eigenen Zeit und seinem eigenen Raum: Das Epitom der Inselfaszination.

In der Gesamtkonzeption wurde die Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Künstler Andreas Duscha entwickelt, mit dem Anspruch, die einzelnen künstlerischen Arbeiten in einem ortsspezifischen Setup zwischen ästhetischer Konsequenz und der Aktivierung

Raum 6 UG

Björn Segschneider

*1977 in Frankfurt a.M., lebt und arbeitet in Wien

LA River, Channel Traces

Los Angeles 2014 (Kette aus Videoloops doppelt überbrückt mit Echo-Soundsequenzen), 16:9 HD PAL, Stereo 48kHz, 21'27", 2014, Inkjet auf Deck Chair, 42cm x 110cm

Der Los Angeles River fließt über 77 km von durch den Großraum Los Angeles bis er in den Pazifik mündet. Die Kreuzung der beiden Zuflüsse Arroyo Calabasas und Bell Crew bilden seinen ikonische Ursprung in Canoga Park. 14 „Washs" bzw. „Creeks" speisen an verschieden Stellen in den LA River, der ab den 1930er Jahren reguliert wurde und immer mehr zu einer synthetischen Landschaft transformiert. Über die gesamte Strecke in eine massive Betonverbauung eingebettet wirkt der Fluss wie ein hyperrealer Non-Place zwischen urbaner Anknüpfung und natürlichem Habitat. Während der LA River in seinem ersten Abschnitt noch in einem breiten künstlichen Flussbett fließt, wird er in einem weiteren wie eine Schlucht in die massive Zementverplattung eingeschnitten, die als fiktive Grenze zwischen Los Angeles und East Los Angeles fungiert und das vorwiegend hispanisch besiedelte East LA auch in den Köpfen der Bevölkerung abgrenzt. Bis zur Eröffnung des Los Angeles Aquädukt 1913 hielt der Fluss die Stadt als primäre Trinkwasserquelle am Leben. In den letzten Jahren stiegen die Bemühungen, ihn als städtische Erholungsgebiet zu revitalisieren und für eine breite Mainstreamkultur verfügbar zu machen. Als Schauplatz wichtiger subkultureller Entwicklungen trägt er die Spuren eines Inseldaseins abseits der Gesellschaft. Mit seiner Videoarbeit „LARIVER" zeigt Björn Segschneider eine audiovisuelle Komposition aus filmischen Material, das er über die gesamte Strecke des Flussverlaufs aufgenommen hat. Mit einer festen Kameraeinstellung sondiert er die unterschiedlichen Abschnitte des Flusses und schafft minimalistische, manchmal nahezu abstrakte Bildkompositionen. Dazu komponierte der Künstler einen Soundtrack aus Echo-Tonsequenzen, der spezifisch auf das rhythmisierte Wechselspiel von Licht und Schatten, Wasser und Beton, Vegetation und Zivilisation abgestimmt ist. In subtilen Details wie den Lichtreflexen auf der Wasseroberfläche, den Farben und Spiegelungen des vorbeifließenden Wassers am Beton, die Schatten der über die Highwaybrücken fahrenden Autos oder deren Spiegelungen im Fluss, Graffiti und den konstanten Versuchen sie zu eliminieren, werden die Spuren des Menschlichen inmitten der massiven Betonmauern sichtbar. In der Bespannung der Deck Chairs werden die abstrakten Motive von Bremsspuren aufgegriffen, die dem Betonkanal des LA River eingeschrieben sind.



Raum 7 UG

Rodney Graham

*1949 in British Columbia, lebt und arbeitet in Vancouver

Vexation Island

1997, Installation, Film, Loop 9 min.
1997, Plakat (ed. 100), 86.4 x 52.1 cm, Offset Print
Leihgabe Friedrich Christian Flick Collection, Berlin

Die Insel, begleitet von sanftem Meeresrauschen, wird in der ersten Kameraführung von außen wahrgenommen: Eine palmenbewachsene Idylle mit ausgedehntem Sandstrand, das Festland in unmittelbarer Sichtweite. Im Näherkommen wird der Protagonist eingeführt, ein Seefahrer oder Pirat in der klischeehaften Kleidung früher Kostümfilme, der, den Kopf auf ein Rumfass gestützt, im Schatten einer Palme im Sand liegt und zu schlafen scheint. Die Kameraeinstellungen wechseln zwischen weitwinkeligen Umgebungsaufnahmen und extremen Close-ups, wie jenem der Platzwunde auf der Stirn des Schauspielers, in diesem Fall der Künstler Rodney Graham selbst, der den Film 1997 für den kanadischen Pavillon auf der Biennale in Venedig konzipierte. Nach achteinhalb Minuten ironisierend-quälender Handlungslosigkeit erwacht der Pirat unter den wachsamen Augen seines Papageis und versucht – seine Umgebung gleichsam durch das Objektiv der Kamera fokussierend – die reifen Kokosnüsse von der Palme zu schütteln. Die extreme Untersicht der Kameraperspektive lässt erahnen was als nächstes passieren wird: Eine fallende Kokosnuss trifft den Mann, seinen eigenen bevorstehenden Fall vorwegnehmend. In Zeitlupe rücklings zu Boden stürzend kommt er unter der Palme im Sand zu liegen, während die Kokosnuss Richtung Meer rollt und langsam davongespült wird. „Vexation Island" – die Insel des Verdrusses – kommt wieder aus der Außenperspektive ins Bild, die Ursächlichkeit ihres Verdrusses wird erst in seiner Wiederholung offenbar: ob die Geschichte einen Anfang und ein Ende hat ist nicht klar, der medieninhärente Video-Loop macht sich die Handlung des Films selbst zum Thema. Rodney Graham spielt mit der Wiederholung von Motiven, Kompositionen und wechselnden Kameraperspektiven zwischen diffuser Verschwommenheit und präziser Schärfe. Graham eignet sich Elemente aus Literatur, Philosophie und Psychoanalyse auf sympathisierend-humorvolle Weise an und erzählt zugleich die Geschichte eines Mediums. Die zyklische Temporalität der Arbeit spielt eine zentrale Rolle in ihrer Konzeption zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem und den Unschärfen ihrer Identifizierbarkeit. Die Inselzeit ist endlos, ein Entkommen ist nicht abzusehen.



Raum 4

Tacita Dean

*1965 in Canterbury, lebt und arbeitet in Berlin

Teignmouth Electron, Bubble House, Location Photograph

1999/2009, Farbfotografie, 1999/2005, Farbfotografie, Editionen, Privatbesitz, Wien

Tacita Dean interessiert sich für Objekte und Ereignisse, die scheinbar unerklärlich oder ihrer ursprünglichen Bedeutung enthoben sind; sie greift die Narration vergessener Momente auf und zeichnet ihre Begegnungen aus subjektivem Blickwinkel nach. 1996 bereiste Dean zum ersten Mal die karibische Insel Cayman Brac um das Wrack des Segelboots „Teignmouth Electron" zu dokumentieren. Auf derselben Insel fand sie die unvollendete Ruine des „Bubble House", dessen runde Form den Hurrikans an der stürmischen Küste standhalten sollte und noch während seiner Errichtung vom Eigentümer verlassen wurde, der nach Angaben der Insulaner wegen Veruntreuung von Geldern eine Gefängnisstrafe abzusitzen hatte. In einem Künstlerbuch, in dessen monochromen Umschlag nur die Worte „IT IS THE MERCY" geprägt sind, beschreibt Dean ihren Zugang zur bizarren wie berührenden Geschichte von Donald Crowhurst, der am 1. Juli 1969 auf hoher See verschwand. Crowhurst war im Oktober 1968 in einem Trimaran namens „Teignmouth Electron" zum ersten Non-Stop Einhand-Yachtrennen um die Welt angetreten. Als am Kap der Guten Hoffnung seine Funkverbindung zum Festland abriss, hörte man 111 Tage lang nichts mehr von ihm. Überraschend setzte das Signal im Südatlantik wieder ein und Crowhurst schien in Führung zu liegen. Wie sich später herausstellte hatte er jedoch aufgrund einer Fehlfunktion seines Chronometers bereits auf halben Weg im Atlantik die Orientierung über Raum und Zeit verloren und in der Hoffnung, das Rennen doch noch zu gewinnen, in seinem letzten Funkspruch seine Positionsangabe gefälscht. Die Logbücher halfen die tragische Geschichte seines Scheiterns zu rekonstruieren: Durch Isolation und Desorientierung in die Verzweiflung getrieben schrieb Crowhurst einen letzten Eintrag in das Logbuch: „MAX POSS ERROR. It is finished – it is finished. IT IS THE MERCY"; schließlich sprang er, den schweren Chronometer mit sich nehmend, von Bord. Die beiden Fotografien zeigen die stummen Zeugen gescheiterter menschlicher Existenz, die wie Relikte einer vergangenen Zivilisation inmitten der karibischen Landschaft erhalten geblieben waren und zusehends von der Natur der Insel vereinnahmt werden.



Raum 4

Sven Johne

*1976 auf Rügen, lebt und arbeitet in Berlin

Message in a Bottle – Seven observations of helplessness

2008, 7 Diptychen, 33 x 50 cm, s/w Fotografie (Baryt), Siebdruck, gerahmt
Leihgaben Privatsammlungen, Berlin

Der Künstler Sven Johne bezieht sich in zahlreichen Arbeiten auf Inseln und deren kulturelle Implikationen. In seinen konzeptuellen, fiktional-dokumentarischen Projekten verdichtet er recherchierte oder zufällig gefundene Narrationen individueller Lebensgeschichten zu komplexen fotografischen und filmischen Arbeiten. In der Serie von Diptychen unter dem Titel „Message in a Bottle – Seven observations of helplessness" wird Johne selbst zum Protagonisten eines romantischen Kommunikationsexperiments. Die Arbeit dokumentiert sieben Versuche, Flaschenpost von der amerikanischen Ostküste über den Golfstrom Richtung Europa zu verschicken. Die Flaschen enthalten Kommentare und Aufzeichnungen des Künstlers zur „Geschwindigkeit, Effizienz und Solidarität im New Yorker Alltag" und weisen auf die Hilflosigkeit des Individuums im Mahlstrom der vereinnahmenden Großstadt hin. Die Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen einen männlichen Protagonisten (den Künstler) am Strand, der dem Betrachter den Rücken zukehrend die Flaschenpost in die Fluten wirft; darunter ist jeweils Ort und Datum der abgeschickten Nachricht vermerkt. Der zweite Teil des Diptychons besteht aus einem leeren Blatt Papier, das dafür gedacht ist, idealerweise mit der zurückgekehrten Nachricht und den Koordinaten ihrer Entdeckung auf der anderen Seite des Ozeans gefüllt zu werden. Abseits elektronischer Kommunikationsmedien, die eine relative Empfangssicherheit gewährleisten, nimmt der Künstler mit seinem hoffnungsvollen wie antiquierten Flaschenwurf den unsicheren Ausgang seines Projekts in Kauf. Das mögliche Verschwinden der Flaschenpost wird immanenter Teil der Arbeit, deren zweite, leere Seite das mit großer Wahrscheinlichkeit unerfüllte Warten überdauert.



Raum 4

Christodoulos Panayiotou

*1978 in Limassol, lebt und arbeitet in Limassol und Berlin

Le Fauteuil de Sarah Bernhardt

2008, Diptychon, s/w Fotografien, 130 x 130 cm, Auflage: 5

Aus dem Bereich der Anthropologie und Choreografie kommend, interessiert sich Christodoulos Panayiotou für den Bedeutungstransfer zwischen dem Akt des Aufzeichnens und jenem des Zeigens. Dabei befasst er sich in seiner Arbeit oft mit den gesellschaftlichen und politischen Implikationen seiner Heimatinsel Zypern, die er in diesem Jahr auf der 56. Biennale in Venedig vertreten wird. Im Sinne der barocken Idee, die Welt als Bühne zu verstehen und Realität als eine sich selbst bewusste Darbietung wahrzunehmen, sieht der Künstler seine Verantwortung im Prozess der Konstruktion von Mythen und Erzählungen der Menschheit. Sarah Bernhardt (1844-1923) galt in ihrer Zeit als die „berühmteste Schauspielerin, die die Welt jemals kannte". Um den Aufregungen und Anstrengungen des Pariser Stadtlebens zu entgehen, kaufte sie 1894 ein ehemaliges militärisches Fort auf der kleinen bretonischen Insel Bell-île, auf die sie sich bis an ihr Lebensende jeden Sommer, oft in Gesellschaft von Freunden und Kollegen, zurückzog. „Ich liebe Belle-île", gab Sarah Bernhardt 1904 in einem Interview mit dem London Telegraph an, „für ihre Einsamkeit, ihre Stille, ihre Wildheit, ihr Fischervolk, ihre transparente, graugrüne See, ihren Himmel, mal blau, mal schwarz... für die Träume, die Ideale und die Schönheit, die ich hier finde." Am äußersten Ende der Insel, dem Point de Poulains, findet man eine Felsformation vor, die in ihrer Form an einen Fauteuil erinnert; Fotografien und Postkarten der 1920er Jahre zeigen Besucher, die auf den Spuren Sarah Bernhardts in dem ungewöhnlichen Sitz posieren. Die Insel ist die Bühne, auf der die Narration um Sarah Bernhardt weitergesponnen wird. Vom Wasser aus dokumentiert Panayiotou die Spitze der Insel mit dem ihr vorgelagerten markanten Einzelfelsen. Der „Fauteuil" selbst wird zur ikonischen Repräsentation der großen Schauspielerin, die Panayiotou in ihrer Abwesenheit porträtiert.



Raum 4

Ane Mette Hol

*1979 in Bodø, lebt und arbeitet in Oslo

For a Length of Time

2013, Filzstift auf transparentem 16 mm Film, Projektion, Loop, 211 cm

In ihrer künstlerischen Praxis beschäftigt sich Ane Mette Hol mit der Beziehung zwischen Original, Abbild und Reproduktion. Sie verwendet Objekte, die bereits reproduziert oder massenproduziert wurden und übersetzt sie durch fotografische oder zeichnerische Reproduktion in Unikate. Für „For a Length of Time" beschreibt sie einen transparenten 16 mm Film von Hand mit den genormten Einheiten eines Zentimetermaßbands und spult ihn in einer endlos geloopten Projektion ab. Durch die mechanische Repetition des 16 mm Projektors wird nicht das bloße Abbild des Maßbands animiert, sondern seine tatsächliche physische Länge visuell übersetzt. Das Massenprodukt wird unter ihrer Hand zur subjektiven Feststellung über die Unmessbarkeit erfahrener Zeit und zum poetischen Ausdruck einer sich selbst reproduzierenden Ewigkeit, in der sich die Einzigartigkeit des Moments verliert. Ihre Arbeit lässt an den Roman „Morels Erfindung" (1940) des argentinischen Autors Adolfo Bioy Casares denken, der unter anderem die bekannte TV-Serie LOST inspirierte. Im Fokus steht eine Insel der Zeitlosigkeit, auf der Europäer in den 1920er Jahren ein Museum, eine Kapelle und ein Schwimmbecken erbaut hatten. Der einem venezuelanischen Gefängnis entflohenen Ich-Erzähler strandet auf der kleinen Insel, die er für unbewohnt hält, bis eines Tages wie aus dem Nichts eine Gruppe elegant gekleideter Menschen erscheint. Nach einiger Beobachtung verliebt er sich in eine Frau, die jeden Abend allein den Sonnenuntergang an den Klippen betrachtet. Aus Furcht entdeckt und an die Behörden ausgeliefert zu werden, zögert er sich ihr zu zeigen, muss aber schließlich feststellen, dass er unsichtbar für sie zu sein scheint. Als er nachforscht muss er feststellen, dass neben ihm selbst nur eine einzige Person real auf der Insel lebt: Morel, der vor vielen Jahren einen längst vergangenen Urlaub mit seinen Freunden aufgezeichnet hatte und diesen mithilfe seiner Erfindung, einer riesigen Maschine im Keller des Museums, endlos auf die Insel projiziert. Nach der Abreise Morels verewigt sich der einsame Inselbewohner selbst in der Aufzeichnung, um durch die endlos sich wiederholende Projektion dem eigenen Verschwinden zu entgehen.



Raum 4

Christoph Weber

*1974 in Wien, lebt und arbeitet in Wien

Not yet titled

2015, Beton, Stahl, 53 x 104 x 141,4 cm, 1,2 t
Courtesy Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien

Kein anderes Material ist so eng mit der Architektur der Moderne verknüpft wie Beton. Mit Le Corbusier begann die Wertschätzung einer neuen industriell geprägten Materialästhetik, deren immanente Rohheit und Objektivität die Architektur und Stadtplanung der Nachkriegszeit prägte. Im Versprechen einer neuen Gesellschaft wandelte sich der „béton bru" (Sichtbeton) von Stabilität und Belastbarkeit zum Material der Ablehnung und Kälte, das sich in Bunkern, Flaktürmen, Wohnburgen und Autobahnüberbauungen als unerwünschter Non-Place manifestiert und in höchstem Maß das Gefühl lebensfeindlicher Isolation verkörpert. Christoph Weber arbeitet auf beispiellose Weise mit dem spröden, tonnenschweren Material, dem er die Balance von Vehemenz und Fragilität gleichermaßen abringt. Der Künstler bezeichnet Beton als das „Material der Macht", das sich in der ihm eigenen Undurchdringlichkeit und Schwere sprachlos gegen seine Vereinnahmung stellt. Er sucht jene Momente, in denen das Material an seiner Widerständigkeit und seinem Weigern zerbricht und legt die Verletzbarkeit seiner symbolischen Macht mit überraschender Leichtigkeit bloß. In seiner Arbeit zwischen Konzept und Körperlichkeit interessiert sich Weber für den Prozess, der vom zähflüssigen Zementgemisch bis zum tonnenschweren Betonblock immer wieder Phasen des Scheiterns an der Gewalt des künstlerischen Eingriffs mit sich bringt.1 In der neuen, anlässlich der Ausstellung entstandenen Arbeit „not yet titled" bewegt Weber einen halben Kubikmeter Beton, dessen Oberfläche er durch die subtile Krafteinwirkung einer exakt bemessenen Eisenstange zum Bersten bringt. Aus der Distanz wirkt der 1,2 Tonnen schwere Block in seiner überschaubaren Dimension still und anmutig, im Aufbrechen seiner immanenten Hermetik nahezu fragil. Er drückt zugleich die Schwere und die Brüchigkeit menschgemachter Umgebungen aus, die in ihrer prekären Insularität die Spuren gesellschaftlicher Verweigerung in sich tragen.

1 Vgl. Thomas D. Trummer, Rauheit in prekärer Balance, in: RES, Istanbul, biannual magazine, 2012



Raum 5 UG

Thomas Mulcaire

*1971 in Johannesburg, lebt und arbeitet in Brasilien

FRIDAY

2009, Farbfotografie, Installation (Urin und Plastiktüten)

An keinem anderen Ort der Welt wirkt der Mensch so deplatziert wie in der Antarktis. „Wild wie kein anderes Land unserer Erde liegt es da, ungesehen und unbetreten" sagte der norwegische Südpolpionier Roald Amundsen, als er am 14. Dezember 1911 als erster Mensch den südlichsten Pol der weltweit größten Eiswüste erreichte. Der Kontinent Antarktika ist nicht als kultureller Raum definiert; er ist kein Staat, hat keine Bevölkerung, untersteht keiner Regierung und hat demnach keine eigene Flagge. Mit dem Antarktisvertrag wurde 1959 die ausschließlich friedliche Nutzung des Gebiets insbesondere zum Zweck der wissenschaftlichen Forschung beschlossen. In den ständigen Forschungseinrichtungen leben zwischen 1000 (im Winter) und 4000 (im Sommer) Menschen in größtem Respekt vor der fragilen, klimabedingenden Biosphäre, die bereits durch minimale Eingriffe ins Ungleichgewicht geraten kann: es dürfen keinerlei menschliche Ausscheidungen auf Antarktika zurückgelassen werden. FRIDAY ist eine Arbeit, die Thomas Mulcaire während zweier Expeditionen (2006/2007 und 2008/2009) in die Antarktis produzierte, bei denen eine mobile, wind- und solarbetriebene Research-Basis für KünstlerInnen und WissenschafterInnen eingerichtet werden sollte. Der Künstler sammelte seinen eigenen und den Urin weiterer Crewmitglieder in den dafür vorgesehenen Beuteln und arrangierte diese zu dem Schriftzug FRIDAY: Ein letztes, organisches Zeugnis ihrer Präsenz im ewigen Eis und zugleich poetische Conclusio des gesamten Projekts. Wie Mulcaire es beschreibt: „Das Eis, das wir schmolzen, um Wasser zu erhalten, unsere DNA und die Spuren von allem was wir gegessen und getrunken hatten befand sich in den Urinbeuteln." Mit FRIDAY spielt Mulcaire auf humorvolle Weise auf den fiktionalen Charakter des Freitag aus Daniel Dafoes Robinson Crusoe (1719) an, dessen Hauptfigur auf dem schottischen Seefahrer Alexander Selkirk basiert. Selkirk gehörte zur Mannschaft des Freibeuters William Dampier, der ihn nach einer Auseinandersetzung mit dem Kapitän 1704 allein auf einer unbewohnten pazifischen Insel aussetze. Er überlebte vier Jahre lang in völliger Isolation, bis er schließlich gefunden und in die Zivilisation zurückgebracht wurde.

