

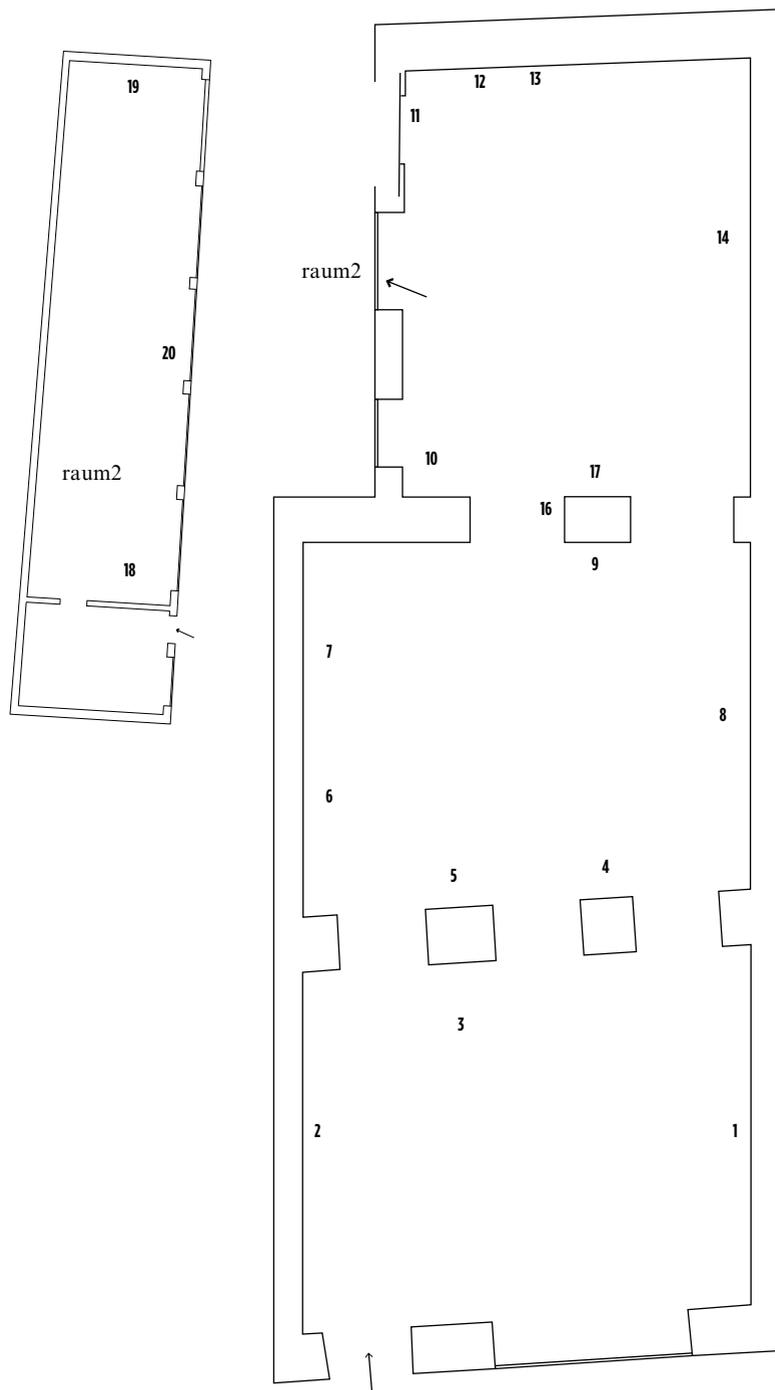
GALERIE RAUM MIT LICHT

CURATED BY _HEIDRUN ROSENBERG

»HYBRID.

UNKNOWN IDENTITIES«

H	Y
B	R
I	D
S	5. 9. — 26. 9. 2020 Vienna / Wien



- 1 Iris Andraschek, *HYBRID TALKS*, 2020
- 2 Josef Zekoff, *Ohne Titel (New Alexandria)*, 2019
- 3 Max Landegren, *Devices 1-4*, 2020
- 4 Rini Tandon, *Darkness*, 2010
- 5 Rini Tandon, *Blue Window*, 2007
- 6 Rini Tandon, *Window I (Light Catchers)*, 2000-2019
- 7 Rini Tandon, *Window II (Light Catchers)*, 2000-2019
- 8 Rini Tandon, *The pillars of Ajmer (Ocular Series)*, 2004
- 9 Alban Muja, *Forca*, 2018
- 10 Iris Andraschek, *GOLDEN TIMES*, 2020
- 11 Sarah Bogner, *O.T. (Zweiergruppe Modern)*, 2020
- 12 Sarah Bogner, *O.T. (Dreiergruppe Modern) SBL0220*, 2020
- 13 Sarah Bogner, *O.T. (Dreiergruppe Modern) SBL0520*, 2020
- 14 Andrea van der Straeten, *TWINKS*, 1995-1998/2000
- 15 Sarah Bogner, *O.T. (Portrait_01_04/20)*, 2020
- 16 Josef Zekoff, *Ohne Titel (Herkules)*, 2020
- 17 Josef Zekoff, *Ohne Titel (Herkules)*, 2020

Raum2

- 18 Markus Hofer/Roman Pfeffer, *The Restricted Conference*, 2011/2013
- 19 Markus Hofer/Roman Pfeffer, *The Restricted Conference*, 2011
- 20 Interviews mit Künstler*innen, copyright Olena Newkryta

[Hybrid Nature]

„Alles, was sich mischt, findet immer an Grenzen statt.“
Renée Schröder im Gespräch mit Iris Andraschek

Der Vater der Genetik, Gregor Mendel (1822-1884), bezeichnete Organismen als hybrid, wenn ihre Eltern von unterschiedlicher Art waren. Es handelt sich dabei weder um eine Eigenschaft, die vom Träger selbst zu erwerben ist, noch um eine bestimmte äußere Qualität. Der Begriff richtet sich vielmehr auf das Herkommen, auf das Erbe einer im Verborgenen wirkenden Konstitution. Das, was Mendel als hybrid bezeichnete, wird heute als Motor der Evolution verstanden und ist so alt wie das Leben selbst. Während sich die Moderne nach dem „Reinen“ sehnte, ist „hybrid“ zum gegenwärtigen Schlüsselbegriff für zahlreiche Phänomene einer komplexer werdenden Welt geworden. Was das Lebensgefühl der Hybridität ausmachen kann, zeigen ausgewählte Werke von acht Künstlern aus Österreich, Schweden und dem Kosovo. In freier Korrespondenz zu den drei Themenfeldern hybrid nature, hybrid minds und hybrid bodies setzen sie sich in verschiedenen Medien mit der Problematik unlösbarer Ambiguität auseinander und spannen den Bogen von Fragen zur Evolution bis zu Diskursen um Identitätsprojektionen in Gesellschaften, die in Transformation begriffen sind.

Heidrun Rosenberg (* 1963) studierte Tanz, Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Geschichte in München, Berlin und Düsseldorf. Sie war Stipendiatin der Gerda Henkel Stiftung. Neben Lehraufträgen an den Universitäten Freiburg und Wien, hat sie an Ausstellungskonzepten in verschiedenen Häusern mitgewirkt. Zu diesen zählte die Umsetzung der Ausstellung Kunst als Grenzbeschreitung. John Cage und die Moderne (Neue Pinakothek, München 1991) ebenso, wie die Kuratierung der Jubiläumsausstellung: *Wien 1365 – eine Universität entsteht* mit Interventionen zeitgenössischer Künstler (Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 2015). In letzter Zeit widmete sie sich vermehrt der modernen und aktuellen Kunstszene Österreichs und hat unter anderem das Buch *Rudolf Schönwald. Kunst im Kalten Krieg* (2019) herausgegeben.

Seit längerem begleitet **Iris Andraschek** (* 1963 Horn) Menschen, die auf ganz unterschiedliche Weise ein besonders intensives Verhältnis zur Natur entwickelt haben. Im Vorfeld von „hybrid talks“ (2020) hat die Künstlerin das Gespräch mit verschiedenen Experten aus der Pflanzenbiologie gesucht und sie nach ihrer Einschätzung von natürlicher und künstlicher Hybridenbildung befragt.¹

Spätestens seit der Documenta 12 (2007), auf der Ines Doujak's provokante „Siegessägen“ zu sehen waren, hat sich in der Kunstöffentlichkeit und darüber hinaus ein geschärftes Bewusstsein für die Problematik aktueller Saatgutindustrie gebildet. Auf direkte, doch einseitige Weise wurde damals auch das Thema Hybridität berührt: Gewannen Bauern und Bäuerinnen Saatgut ursprünglich ihrer eigenen Ernte ab, so wurde dieser natürliche und autonome Kreislauf in den 70er Jahren unterbrochen. Monopolisierte Hybridzüchtungen beherrschen und globalisieren seither den Markt. Unweigerlich führen sie zur Abhängigkeit von großen Saatgutherstellern, denn Hybridsaatgut ist nicht verlässlich vermehrbar. In der politisierenden Arbeit von Ines Doujak stand daher die Samen-Patentierung als Weiterführung kolonialistischer Ausbeutung im Fokus. In der nachdenklichen und poetischen Arbeit von Iris Andraschek geht es hingegen um eine globalere Sicht auf Hybridisierung, die sich nicht vereinnahmen lässt und in der auch der Aspekt einer Art „Kreativität der Natur“ berücksichtigt wird, ohne die Evolution nicht möglich wäre.

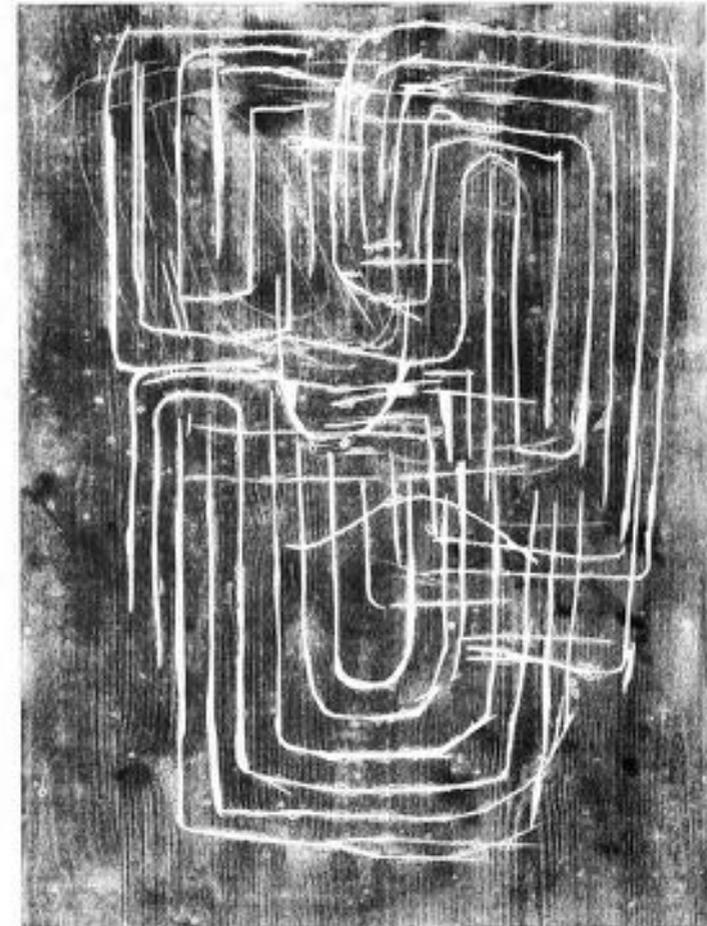
Blicken wir genauer auf das Werk „hybrid talks“: Drähte, die in ihrer Verwrungenheit Assoziationen an den Lebensfaden der DNA wecken und gleichzeitig mit den wuchernenden Formen ungebremsten vegetabilischen Wachstums korrespondieren, diese Drähte

¹ Zu ihnen zählen die Züchterin und Biologin Reinhild Frech-Emmelmann, Geschäftsführerin eines Unternehmens von hybridfreiem, samenfestem Saatgut, St. Leonhard, a.o.Univ.-Prof. Dr. Michael Kiehn, Pflanzenbiologe und Leiter des botanischen Gartens, Wien, a.o. Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr.Renée Schröder, Zellbiologin, tätig am Institut für Biochemie der Max F. Perutz Laboratories, Wien, Ass. Prof. Dr. Walter Till, Department für Botanik und Biodiversitätsforschung an der Universität Wien und Dr.rer. nat., Mag.rer.nat. Helmut Zwander, Botaniker und Hochschuldozent in Klagenfurt.

halten Gräser und andere Gewächse, die nicht zu den Zierpflanzen gehören, sondern einer natürlichen Aussaat entsprungen zu sein scheinen. Manche sind ganz enturzelt, andere tragen deutliche Spuren einer rücksichtslos eingreifenden Zivilisation, wie etwa die leuchtende Signalfarbe, mit der Bäume markiert werden. Weitgehend vergilbt, zeigen die Vertrockneten einen nicht mehr aufzuhaltenden Verfall. Ihre Lebensspanne ist kurz. Vor wenigen Wochen noch zählten sie zur Blüte dieser Vegetationsperiode. Es ist diese eigentümliche Bewegung sich zersetzender organischer Materie, die besondere Graziösität welkender Pflanzengestalten, die langen Augenblicke eines memento Mori, die Fragilität, wie Zyklizität der Schöpfung vor Augen führen. Neben den ausgelebten Pflanzenhüllen schimmern glänzende Alu-Abdeckungen. Auch sie sind verworfen und stammen von Behältnissen, die zu jenem Zivilisationsmüll zu zählen sind, dessen Vergehen im Gegensatz zu den Pflanzen viele Jahre dauern wird. Iris Andraschek hat auf diesen dünnen Folien Statements ihrer Gesprächspartner festgehalten. Wie Sprechblasen einer lebendigen und vielstimmigen Unterhaltung schweben sie zwischen den Pflanzengestalten. Aussagen über eine natürliche Hybridenbildung stehen neben solchen über eine künstliche und mehr noch: Iris Andraschek bringt insbesondere jene Sätze zur Sprache, die kritische Perspektiven auf gesellschaftspolitische Themen werfen. „hybrid talks“ verwandelt den Galerieraum in eine ephemere Arena für spannende Auseinandersetzungen. Über ihre künstlerische Praxis fordert die Künstlerin auf, an den wichtigen Diskursen teilzunehmen. Eins wird dabei deutlich: Leben ohne Hybridenbildung ist nicht denkbar. Warum aber ist uns dieses Thema heute so wichtig geworden?

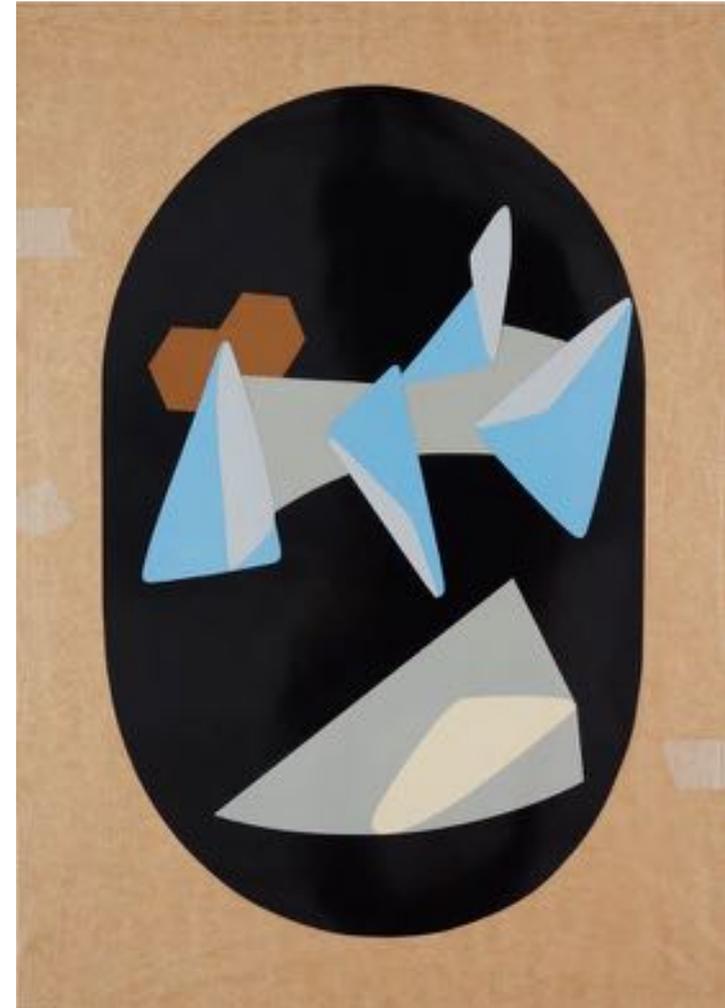
Einen enigmatischen Kontrapunkt zu „hybrid talks“ setzt die Arbeit „New Alexandria“ von **Josef Zekoff** (*1977 Wien). Es handelt sich dabei um einen großformatigen Holzschnitt aus der Serie „acht neue Städte“ (2016). Der Künstler hat sich auf das Wagnis des Hochdruckverfahrens in besonderer Weise eingelassen und lässt die Maserung der Druckplatte selbst sprechen: Sie hinterlässt den authentischen Abdruck einer unbekannteren Baumbiographie. Astlöcher, Harztropfen und dichte Jahresringe verweisen auf Vegetationsperioden in karger Umgebung. Hellere und dunklere Felder, die sich aus unterschiedlicher Farbhaftung ergeben, lassen einen kosmosartigen Urgrund entstehen. Hell zeichnet sich davor ein rätselhaftes Gebilde ab:

Drei rechteckige Labyrinth greifen ineinander. Eingang und Ausgang scheinen auf der linken Seite zu liegen, ein Durchkommen ist ausgeschlossen. Was sich vor unseren Blicken ausbreitet, ist vielmehr ein Wegenetz mit vielen Kehren und Wendungen, mit Sackgassen und geschlossenen Schleifen, ein Synonym für Komplexität und geradezu das Gegenteil von jener Planstadt Alexandrien, die Alexander der Große 331 v. Chr. erbaut hat.



Josef Zekoff »Ohne Titel (New Alexandria)«, 2016

Es scheint, als umkreisen viele der Arbeiten **Rini Tandon** (* 1956 Raipur) die existenziellen Parameter eines Lebens im Schnittpunkt verschiedener Erfahrungswelten. 1978 entschied sie sich, in Wien das Kunststudium fortzusetzen, das sie in Delhi begonnen hatte. Heute lehrt und arbeitet sie in dieser Stadt ohne ihre Beziehung zu Indien je aufgeben zu haben. „Ich bin in einer postkolonialen, hybriden Welt aufgewachsen und habe nie aufgehört neue Formen der Hybridisierung anzunehmen,“ sagt die Künstlerin über sich selbst. Intensiv beschäftigt sie das Ineinandergreifen verschiedener Wahrnehmungsmodi, seien es die Sphären von Sehen und Wissen, von Beobachten und Erinnern, von Distanz und Anteilnahme. Was, wenn sich diese Sphären nicht in Einklang bringen lassen? Höchst individualistische, poetische Bildfindungen sind die Antwort. Je nach Thematik greift sie zu diversen Medien und Materialien. Vergeblich suchen wir nach persönlichen Gesten oder einer fixierbaren Botschaft. Rini Tandon stellt vielmehr diese Möglichkeiten in Frage: „Wie können Gedanken, Theorien, Wissen, Empfindungen, Anliegen in eine Aussage verwandelt werden, so dass ihre Verwirklichung einen Gegenstand, eine Zeichnung oder ein Bilderstrang entstehen lässt?“ In ihren erratisch wirkenden Arbeiten gibt es keine vordergründige Narration, keine linearen Entwicklungen, keinen Zielpunkt. Den Schlüssel zum Verständnis liefern Reflexionen, in denen sich die Künstlerin als Schöpferin selbst ausblendet: „Wenn Material die Eigenschaften hat, ein bestimmtes Verfahren zu leiten, dann ist Raum die Bedingung, die die Intention einschreibt, die das Material annehmen wird.“ (RT 1989) Im Konjunktiv möglicher Bedingungen treten Raum und Materie als Gegenspieler eines unentschiedenen kosmischen Prozesses auf, der zur Konkretisierung einer Form führen könnte. Deutlich kommt hier eines ihrer Leitthemen zu Sprache, das Kontinuum von Raum und Zeit. Sondierungen um diese Phänomene wurden in Diskursfeldern der Kunst bereits seit den 60er Jahren verhandelt. 1979 erschien der einflussreiche Text von Rosalind Krauss, „Sculpture in the expanded field“. Über das Thema prozesshafter Gestaltbildung sensibilisierte Krauss für Phänomene der Zeitlichkeit. Rini Tandon reagierte auf ihre eigene Weise: „I sculpt in Time“ (Notizen um 1998) bekennt sie und verschränkt in dieser Auffassung verschiedene mediale Ausdrucksformen. Dass es dabei auch stets um das Ausloten der Wahrnehmung von bestimmten und unbestimmten, von definierten und undefinierbaren Räumen geht, zeigen die hier vorgestellten Werke:



Rini Tandon »Window I (Light Catchers)«, 2000-2019

Im Blickfeld der vierteiligen Fotoarbeit „The Pillars of Ajmer“ (2004), breitet sich eine herrschaftliche Terrasse aus. Mächtige Säulen tragen ein steinernes Dach. Aus Stein sind auch der Boden und ein filigranes Geländer. Kühle scheint aufzusteigen. Der Blick aus dem schattigen Zwischenreich führt in baumbestandene Natur. Blätter schwirren im Wind, gleißendes Licht lässt den Himmel weiß erscheinen. Nahe dem Haus beobachten wir zwei Frauen. Sie durchschreiten die Terrasse, um den Ort zu verlassen. Im Gegenlicht werfen ihre Schritte lange Schatten. Eine der Frauen eilt voraus, sie trägt ein indisches Gewand, die andere ist westlich gekleidet. Es ist die Künstlerin selbst und das Anwesen ihrer Vorfahren, dem sie hier den Rücken zukehrt: Eine denkwürdige Passage. The Pillars of Ajmer zählt zu den ersten Arbeiten der „Ocular Serie“ (2004 -). Rini Tandon reflektiert in diesen das Wissen über die Sinnesverarbeitung im visuellen Cortex. Erst durch Drehung und Verkehrung von oben und unten wird im Gehirn jenes Bild erstellt, das wir zu sehen scheinen. Entsprechend hat die Künstlerin vier Abzüge analoger Aufnahmen an verschiedener Stelle mit dem Kontour eines Filmkaders perforiert, Seitenverkehrt und überkopf werden in diese ausgeschnittenen Sehfelder Details derselben Aufnahme eingefügt: Der Betrachter hat ein „Salto der Wahrnehmung“ (Rini Tandon) zu vollführen. Über den Akt, die Sehfelder zu identifizieren, im Bild zu justieren und dabei zugleich das Verdeckte zu ergänzen, wird er angeleitet, sich das Bild auf eigene Weise anzueignen. Der visuelle Entzug steht im Dienst, die visuelle Wahrnehmung zu steigern, zu verlebendigen, zu individualisieren, aber auch das Erleben einer Illusion zu stören und zu distanzieren. Am Ende entstehen vier verschiedene Ansichten eines Abschiedes. Die Spanne eines Schrittes erfährt vielfältige Verzeitlichung.

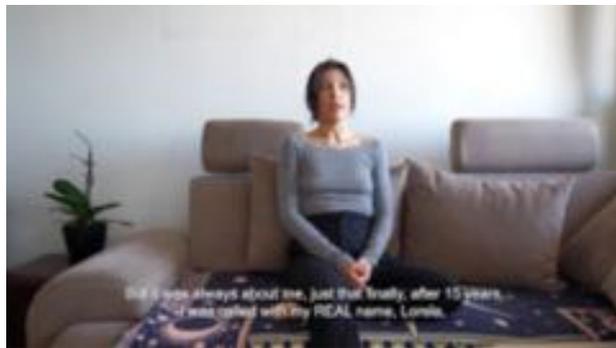
Auf ganz andere Weise wird der Betrachter in „Window I (Light Catchers)“ und „Window II (Light Catchers)“ (2000-2019) zu ähnlich visueller Arbeit stimuliert. Die Pendants zählen zu der Werkserie der Chromoluxarbeiten, deren Anfänge bis in die 80er Jahre zurückreichen. Damals begann Rini Tandon auf präfabriziertes Material zurückzugreifen. Fasziniert von der Wirkung glänzender Farbflächen und deren Potential, einen darunterliegenden Materialkörper bis zur Negation verkleiden zu können, entdeckte sie die Chromoluxpapiere. In den beiden neuen Arbeiten hat sie schwarz-glänzende Chromoluxflächen in Form eines Ovals auf nicht reflektierendes Packpapier collagiert. Diese Flächen könnten Fenster sein, das lässt der Titel vermuten, doch verbleiben die räumlichen Verhältnisse im Unklaren. Was in diesem Oval dem Auge präsentiert wird, sind weitere Farbformen. Wie von Rini Tandon zu erfahren, handelt es sich um Negativformen von anders verwerteten Chromoluxpapieren. Sie berühren und überlagern sich, es kommt zur Kettenbildung. Immer wieder treten zwei Flächen so zueinander, dass perspektivische Vorerwartungen geweckt, aber nie ganz erfüllt werden. Rini Tandon führt Elemente zusammen, die sich

fremd bleiben, die in keinerlei Kohärenz zu bringen sind. Auch gibt es keine Überschneidungen mit dem Rand des schwarzen Ovals, so dass der Eindruck einer Fensteröffnung mit einer sich dahinter ausbreitenden Kontingenz zuletzt aufgegeben werden muss. Die Collage bleibt, was sie ist, eine Begegnung farbiger Flächen. Sie führt zu einer Konstellation, die so noch nie zu sehen war.

Um nicht-kohärente Räume, die dennoch ineinanderfließen, geht es auch in den Filmen Rini Tандons. Mit einer großen Sony-Video-Kamera begann die Künstlerin zu Beginn der 2000er Jahre, Situationen und Begegnungen ohne Stativ aufzunehmen: „Die Ursachen und Energien in meinen Video-Konstellationen entstehen vollkommen aus der eigenen erlebten, erfüllten Sensibilität. Sie werden ausgelöst von dem Bedürfnis, etwas, anhand von Bildern, unbedingt aussprechen zu wollen.“ (RT 2020). Das erste Video trug konsequenterweise den Titel „Streams Between- Traversing Trajectories.“ (2003). So voraussetzungslos die Aufnahmen entstanden, so komplex gestalteten sich die überarbeiteten Filmsequenzen. Sie selbst bezeichnet ihre Filme als experimentelle Essays. Einem „visuellen Subtext“ ähnlich, zeigt sie immer auch zugleich, wie sich das digitale Medium über die Einheit von Pixeln generiert. Weiter noch: Über Verschiebung und Dislozierung von Ton, Rhythmus, atmosphärischen Geräuschen, bloßem Pixelwert und schließlich abbildendem Bild drängt sich die Wahrnehmung über das komplexe Geschehen des Wahrnehmens selbst in das Bewusstsein.

„Blue Window“ (2007) und „Darkness“ (2010) wurden in Indien gedreht. Möglicherweise fremdbewegt, scheint das Kamera-Auge in beiden Filmen keinen festen Boden unter sich zu haben. Offen bleibt, in welcher Beziehung es zu der feindselig wirkenden Welt steht, die es einfängt. Die Ausschnitte erlauben keine orientierende Weit- oder Übersicht, menschliche Körper sind nur in Fragmenten zu sehen. Beide Filme sind auf wenige Farben reduziert, es wird nicht gesprochen. Dem suchenden Blick begegnen teils künstlich-technoide, teils atmosphärische Geräusche (Wind, Zug, Helikopter, Hundegebell), in denen sich abwechselnd Nähe oder Ferne artikulieren, über das Zählbare das Vergehen von Zeit ins Bewusstsein tritt, und sich kurzzeitig über die Akustik immer wieder andere Räume zu öffnen scheinen. Zu ihrer Intention für Blue Window (2007) befragt, antwortet Rini Tandon: Es ginge ihr um den „Zustand einer kontinuierlichen Bewegung, eines bebenden, sich bewegenden Bodens- der sich nicht anhalten lässt. Die reglosen Füße sind in Bezug zu einem weiterfahrenden Raum-Körper gesetzt, zu einer in sich bewegenden Kabine- zu den weiterfahrenden Bildern aus dem Fenster, zu dem, was Stillsein in Bewegung,

heisst. Die visualisierte Raum-Zeit-Verschränkung ist in Bezug zu einer erlebten Raum-Zeit Dimension gesetzt. Sie zeigt eine Reise mit vielen Parallelen, jedoch ohne Bahnhöfe, ohne Endstation. Der rasende rote Punkt am Fenster, bewegt sich wie ein Satzzeichen, wie ein Lichtstrahl - eine Erinnerung an eine Materie, die im Moment hier unentziffert bleiben soll.“ In „Darkness“ (2010) werden die Bilder von Textauszügen George Spencer Browns aus „Existence is a selective blindness“ begleitet. Der Film beginnt ohne Bild und führt mit einem existenzialistischen Statement ein: *“A thing is defined by its complement, i.e. by what it is not. And its complement is defined by its uncomplement, i.e. by the thing itself...”*, um dann - mit einem schweifenden Augenaufschlag in eine zwielichtige Szene - dieses Statement in irritierender Weise in Frage zu stellen: *“then, what is Darkness in the discrete light of presence?”*



Alban Muja »Forca«, 2018, filmstill

Mit der Videoinstallation „Family Album“ hat **Alban Muja** (*1980 Mitrovica) auf der vergangenen Venedig-Biennale internationales Echo hervorgerufen. Aus dem Dunkel großer Projektionsflächen traten im kosovarischen Pavillion junge Menschen hervor und erzählten leise von ihren Erfahrungen aus dem sog. Kosovokrieg (1998-1999). Ruhig und unaufgeregt saßen sie den BiennalebesucherInnen gegenüber, als seien sie Nachbarn, während traumatische Erlebnisse über ihre Lippen glitten. Die Menschen, die Alban Muja hier in langen Einstellungen zum Sprechen gebracht hat, sind jene Personen, die hinter den medialen Ikonen des Kosovokrieges stehen. Es geht in dieser Arbeit um die grundlegende Diskrepanz zwischen dem, was Massenmedien als vermeintliche Dokumentation in jedes Haus tragen und den tatsächlichen Erfahrungen. Es geht um das bestechliche kollektive Gedächtnis, um fake identities, real identities und möglicherweise auch hybrid identities. Als ich ihn frage, ob er an der Ausstellung mit dem Thema „Hybrid. Unknown identities“ teilnehmen könnte, antwortet er mit seiner Biografie: *“.... definitely for a long*

time it was part of my research, identity and often ‚fake identity‘ as I was born a child in Yugoslavia, from Albanian family, raised under Milosevic Serbian regime and grown up as an artist under UN protectorate, later/now Kosovo Independence, not necessary fully independent.”

Ein besonderer Film aus dieser Reihe ist der 2018 gedrehte Streifen „Forca“. Er geht auf eine reale Zufalls-Begegnung zurück. Alban Muja erinnert sich: *“... in 2017 I met accidentally in Tirana the girl ‚Forca‘ (real name Lorena), she knew my works a bit and she told that she wrote a thesis about names as phenomena of transition, political, economical and social, because it is her history. After reading her thesis, I invited her in Prishtina to do a film with her. ... We discussed for a while and then I turned on the camera and did not interrupt her at all ... she decided to talk in Italian, because she thought she is better in Italian than in Albanian, and sure I accepted it.”* (14.06.2020)

In der ersten und einzigen Szene des Films sitzt uns die junge Frau ungezwungen gegenüber. Die Kamera zeigt sie aus leichter Untersicht, neben einer Topfpflanze, einer Orchidee. Im Erzählen reibt sie die Hände und schluckt bisweilen schwer. Manchmal schweift der Blick ab. Ernsthaft und eindringlich beginnt sie ihre Erzählung mit jenem Schultag, an dem sie zum ersten Mal ihren eigentlichen Namen tragen darf: „Lorena“, [die Lorbeerkrantzträgerin, die Siegerin]. Hinter ihr liegen 15 Jahre einer unfreiwillig übernommenen, fremden Identität als Forca, was in dieser Schreibweise auf italienisch Mistgabel bedeutet. Schwer hat sie an der Verspottung des Namens gelitten, der doch nicht ihr eigentlicher war. Die Geschichte ist verwickelt. Als Lorena im September 1991 in Shkodra/ Albanien geboren wurde, gibt es einerseits den verarmten Staat Albanien, dessen kommunistische Regierung wenige Monate zuvor gestürzt worden war, zum anderem aber das Kosovo, in dem die dort lebende albanische Bevölkerung seit Jahren starken Repressalien ausgesetzt war. Lorenas Familie, die in einem Naheverhältnis zur kommunistischen Regierung Albanien stand, flieht aus Angst vor Verfolgungen. In dem deutschen Flüchtlingslager Mainz trifft sie auf eine andere albanische Familie in gleicher Familienkonstellation, die jedoch aus dem Kosovo geflohen ist. Als deren Bitte um Asyl anerkannt, die Bitte ihrer Familie hingegen abgelehnt wird, überlassen die Kosovaren ihre Pässe. Lorena muss nun auf den Namen Forca hören. Die Alternative würde die Existenz ihrer Familie gefährden. Mit der „falschen“ kosovarischen Identität lässt sich die Familie in Italien nieder, nichts ahnend, wie freiheitsbeschneidend der Status eines Asylanten und der damit verbundene Entzug jeglicher Reisemöglichkeit ist. Nach 15 langen Jahren strengt die Familie ein juristisches Verfahren an, um die alten Identitäten wieder anzunehmen. Im Gegensatz zu ihren Eltern bedeutet das für Lorena einen großen Gewinn. Sie kann reisen, sie kann studieren und sie darf sich wieder Lorena nennen.

„Ich liebe die Freiheit der Absurdität“ antwortet **Sarah Bogner** (*1980 München), als ich sie nach dem bevorzugten Sujet der letzten Jahre frage. Seit 2016 widmet sich die vielseitige Künstlerin einer Serie mit dem Titel „Rosa Pferde“. Auf Papier oder auf Leinwand, in kleinen und großen Formaten hängen und stehen sie neben rosa Pinselborsten, Tuschfläschchen, leeren Eierschalen, schweren Druckmaschinen und einer Amedeo -Modigliani- Postkarte in ihrem Atelier. Die früheren Arbeiten zeigen das rosa Wesen in ganzer Potenz: einen fantastischen Vierbeiner, den sich drei Hälse teilen. Mit anarchischer Vitalität ragen die Köpfe leichtsinnig in die Fläche. Dressur scheint unvorstellbar. Geschlecht ist keine Frage. Dimensionen bleiben ungeklärt. Fläche bleibt Fläche. Das Farbenspektrum bewegt sich in gesuchter Künstlichkeit und leuchtet mit dem unangepassten Flair heutiger Spielzeugproduktion. All dies erinnert an Comic und Anime und - obwohl namenlos - sind auch die Charaktere der Köpfe wie in der Welt der Comicfiguren festgelegt. Da gibt es das Pferd mit seiner unbezähmbaren, orangegelben Wuschelmähne und den gespitzten Ohren – gerne qualmt es eine Zigarette - , dann die draufgängerische Katze mit Baseballkappe und schließlich den zivilisierten Herren mit Melone. Ziemlich menschliche Tiere, so scheint es. Doch weiße Höhlen bezeichnen die Augen und meist liegt ein unheimliches Grinsen auf ihren Gesichtern. Es sind nur Fiktionen, es sind nur Masken. In den späteren Arbeiten verengt Sarah Bogner den Ausschnitt. Die verschiedenen Charaktertypen werden in Einzelporträts festgehalten oder aber in lebhafter Unterhaltung gezeigt, zu zweit und zu dritt. In der Nahsicht fallen die Fesseln. Der gemeinsame Körperkontinent geht unter. Hybrid sind nicht nur diese fantastischen Kreaturen, hybrid ist auch die Technik der Künstlerin. Behutsam grundiert sie Leinwandflächen bis eine feinkörnig adhesive Epidermis entsteht, dann mischt sie die Farben: Leinöl, Eigelb, Tusche. Dünn und wässrig werden diese aufgetragen. Sensationen des Fluiden nehmen ihren unberechenbaren Lauf: Osmosen verschlieren, Farbwolken quellen, Kristallisationen grenzen ab. Sarah Bogner zählt zu einer jungen Generation an KünstlerInnen, die sich wieder dem Malerischen hingeben - befreit von ideologisierten Auseinandersetzungen zwischen abstrakten und figürlichen Positionen. Konventionsgelöst schöpfen sie aus allen Konventionen.



Sarah Bogner » O.T. (Dreiergruppe Modern) SBL0520 «, 2020

Zu ihnen zählt auch **Josef Zekoff** (*1977 Wien). Seit einigen Jahren setzt sich der Maler und Zeichner mit der griechischen Mythologie auseinander. In seinen Arbeiten trifft die Bilderwelt der neuen Medien auf jene der alten Mythen: Scheinbar naiv werden Bewegungsmuster der Gegenwart mit dem Linearismus griechischer Vasenmalerei erfasst. Passend zur Ausstellung hat er den Halbgott Herkules gewählt, Sohn eines Gottes und einer Sterblichen. Keule und Löwenfell gelten als sein Markenzeichen. „Herkulische Stärke“ ist bis heute sprichwörtlich geblieben. Der Herkules von Josef Zekoff sieht jedoch anders aus. Er scheint seine Rolle noch nicht ganz auszufüllen. Vorbereitet durch eine Bleistiftzeichnung, hat er den jungen Halbgott in wenigen Umrisslinien auf das Blatt geworfen. Tuschkleckse steigern den Eindruck von Virtuosität. Für das Inkarnat wählt er Pastellkreiden in goldbraunen Löwentönen. Trotz äußerster Verknappung, gewinnt die komplexe Thematik schnell an Kontur. Herkules begegnet uns als junger sportlicher Mann, der mit leicht gebeugten Knien und gut trainierten Oberschenkeln fest in einer paradiesischen Welt verankert ist. Fünf blaue Wellenlinien deuten das Meer an. Die Intimität bleibt bewahrt, nichts ist bedrohlich, nirgendwo ist Verantwortung zu übernehmen, der Göttervater ist anwesend. In Gestalt eines dezenten Adlers flattert er herab. Lächelnd neigt ihm der Sohn den Kopf entgegen, während er mit beiden Armen in die entgegengesetzte Richtung greift, als hielte er an seiner Keule fest. Mehr noch: als spanne er dazwischen die ganze Welt der Mythen auf, denen er angehört und denen sich Josef Zekoff so verbunden fühlt. Es scheint auf diesem Blatt um das Glück menschlicher Beherrschung übermenschlicher Natur zu gehen. Im Einklang mit sich selbst strahlt das Halbgötterkind. Man könnte von Hybridenharmonie sprechen. Unübersehbar trägt die Pastellzeichnung die Jahreszahl 2020. Dieses Statement bekundet Zeitzeugenschaft und antizipiert zugleich Archivierung. Schwer zu entscheiden, was das Anliegen des Künstlers ist: Geht es um Vergegenwärtigung der Antike oder Antikisierung der Gegenwart? Ist das noch von Bedeutung?

Aus einem anderen Blickwinkel stellt uns **Iris Andraschek** (* 1963 Horn) einen Körper von schillernder Präsenz vor. Im Gegensatz zu Sarah Bogner und Josef Zekoff schöpft sie nicht aus Fantasie oder Literatur, sondern aus der Realität: Früh hat sie ein spezielles Interesse an Communities entwickelt, die sich am Rande von „Normgesellschaften“ bewegen und alternativen Lebensmodellen folgen. Oft verwischen in diesen sozialen Räumen die Grenzen zwischen öffentlicher und privater Sphäre. Ihre Eindrücke verarbeitet die Künstlerin bevorzugt im Medium von Fotografie und Zeichnung. Für die 2020 entstandene Fotoserie hat sie den Titel „Golden Times“ gewählt, ein vielversprechender Name, der in einschlägigen Etablissements der Sexszene häufiger zu finden ist. In vier

Nahaufnahmen rückt Iris Andraschek den Personenwagen eines Bordellbesitzers ins Visier. Über und über ist die lackierte Außenhaut der Karosserie mit Reproduktionen von fleischfarbenen Körpergliedern langhaariger SexarbeiterInnen überzogen, fast möchte man sagen „tätowiert“, denn die Symbiose zwischen der Identität des Fahrzeugführers, seines Fahrzeugs und des beworbenen Betriebes liegt auf der Hand. Es geht um die nackte Haut und dennoch nicht um Blöße: Arme und Beine der jungen Frauen schwellen mit der Stromlinienform ihres Trägers, Münder lächeln auffordernd, doch Brüste und Scham bleiben verborgen. Mit der Linse entkleidet Iris Andraschek die Illusion: Die Türe bleibt geschlossen, der Blick durch das Fenster führt ins Leere, der Seitenspiegel, gibt die graue Welt der Straße in höchster Verzerrung wieder und die roten Rücklichter sind verloschen. „Golden Times“ steht führerlos auf einem Parkplatz.



Iris Andraschek » GOLDEN TIMES #3 «, 2020

Der Text, als ein Medium, das seine Gestalt im Prozess eines allmählichen Verdichtens polyphoner Perspektiven gewinnt, könnte als Metapher für die sorgfältige künstlerische Praxis von **Andrea van der Straeten** (* 1953 Trier) dienen und ist zugleich ihr bevorzugter Untersuchungsgegenstand. Gefundene Worte und Bilder, Visuelles und Sprachliches, fügt sie zu hochreferentiellen Werken zusammen und lässt dabei – nicht ohne Humor – offensichtlich werden, was Kommunikation transportieren kann, ausgesprochen und unausgesprochen! Zu ihren Formaten zählen neben Fotografie und Film, Collagen, Künstlerbücher, Installationen und Performances. Mit diesem sprach- und medienanalytischen Vorgehen steht die Konzeptkünstlerin in einer Tradition, die in den 60er Jahren einsetzt. Als bedeutender Vorreiter wäre etwa John Baldessari (1931-2020) zu nennen.



Andrea van der Straeten aus der Serie »Twinks«, 1995-1998/2000

Mit der dreizehnteiligen Serie „TWINKS“ (1995-1998/2020) begann die Künstlerin zu einer Zeit, als sich im Zuge der digitalen Revolution ein bestimmter Kanon für das Display von wissenschaftlichen Sammlungen herauszukristallieren begann. Sammlungsbestände wurden über Benennung, Verschlagwortung und eine scheinbar objektive Visualisierung in komplexe informationsverarbeitende Systeme, wie etwa Bilddatenbanken, eingespeist und auf unabsehbar lange Sicht verortet.

„Die Sammlungsbestände“, auf die Andrea van der Straeten in „TWINKS“ aus ihrem persönlichen Vorrat zurückgreift, sind die sogenannten „Wäscheblumen“, eine Serie von Fotografien, die sie bereits 1998 abgeschlossen hatte. Sie zeigen intime Wäsche wie Slips und Nylons, so wie sie diese am Ende eines Tages abgestreift hatte. Am Boden liegend, schienen sie die Formation einer Blüte anzunehmen. Leicht liess sich das Innere dieser Blüten mit Assoziationen an eben erst enthüllte Sexualität verbinden. Diesem atmosphärischen Bild mag der Titel „TWINKS“ zu verdanken sein. Er verweist auf die New Yorker Schwulenszene der 60er Jahre. Mit diesem Codewort wurden junge, scheue Männer bezeichnet, deren Geschlechtsmerkmale noch sehr verhalten entwickelt waren. Andrea van der Straeten schnitt diese Wäscheblumen aus und ordnete sie einer bestimmten Pflanzengattung zu – beispielsweise den Dahlien. Aus einem Pflanzenkatalog wählte sie dann Züchternamen – etwa „Bubiköpfchen“, „Boy O’Boy“ oder „Hot Bikini“. Im weiteren Verlauf zeichnete sie auf transparentem, rosafarbenem oder zitronengelbem Durchschlagpapier die Umrisse ihrer jeweils gattungstypischen botanischen Gestalt aus wissenschaftlichen Fachbüchern durch. Schon hier ist die Dichte des wachsenden Komplexes ineinander verwobener Referenzsysteme zu erahnen. Andrea van der Straeten bringt sie nicht in Einklang, sondern spielt sie vielmehr subversiv gegeneinander aus. So inszeniert die Künstlerin über die Typographie den amüsanten Kontrast zwischen dem lateinischen Gattungsnamen aus der botanischen Systematik und dem willkürlichen Züchternamen. Nahezu auf aphrodisierende Weise scheint letzterer den Gartenliebhaber für sich gewinnen zu wollen. Eigensinnig nehmen darüberhinaus beide Beschriftungssysteme keine Rücksicht auf die Ausrichtung des Trägerblattes und eine entsprechende Lesbarkeit, manche werden sogar von der Zeichnung überdeckt. Wichtig ist auch, dass im Zuge dieses scheinbaren Klassifizierungsprozesses nicht alle Collagen mit derselben Konsequenz erfasst werden. So erhielten manche der „Wäscheblumen“ zwar eine Umrissszeichnung, nicht aber eine Benennung. Eine der Namenlosen hat die Künstlerin auf ein Rastersystem geklebt, das sich bei näherem Hinsehen keinem konventionellem Maßstab zuordnen lässt und darüberhinaus selbst Brüchigkeit aufweist. Dieses Blatt liegt in einer zweckentfremdeten Weinkiste. Für die anderen Collagen suchte Andrea van der Straeten individuelle

Rahmenlösungen in unterschiedlichen Größen und Farben. Mit einer Distanzleiste versehen, gewinnen sie die Tiefe von schmalen Hängevitruinen. Am Ende präsentiert sich dem Betrachter eine faszinierende Pluralität individueller Erscheinungen aus dem Pflanzenreich. Diese jedoch lassen sich keinem jener Systeme eindeutig zuordnen, auf die Andrea van der Straeten über Typographie, botanische Systematik, wissenschaftliche Darstellungstechnik und Norm-display alludiert. Leben entzieht sich letztgültiger Klassifikation. Die Freiheit der Hybriden ist unantastbar.

Der Auseinandersetzung mit den Bedingungen der realen Lebenswelt ist auch das mehrteilige Werk „Devices 1 – 4“ von **Max Landegren** (* 1991 Stockholm) geschuldet. Der Künstler arbeitet an der Schwelle zwischen Skulptur im öffentlichen Raum und Performance. Entscheidende Impulse habe ihm die Lektüre Donald Judds gegeben. Bis heute hat dessen Essay „Specific Objects“ (1965) nicht an Sprengkraft verloren. Was der amerikanische Künstler darin einforderte, war ein Kunstbegriff, den er als „the new three-dimensional work“ umschrieb: Der Transzendenz europäischer Kunst, sollte mit den „specific objects“ ein selbstbezügliches, dingliches Sosein entgegengesetzt werden. Auf diese Weise wurde nicht nur das herkömmliche Verständnis von Gattungen erodiert. Auch der Betrachter fand sich in einer neuen, partizipativen Rolle wieder. In der Negation lässt sich Judds Invektive am besten zusammenfassen: keine Erzählung, keine Metapher, keine Perspektive, keine sichtbare Autorschaft, keine Unterordnung des Ganzen unter die einzelnen Teile, sondern ein auf Konfrontation angelegtes Gegenüber, das denselben Lebensraum einnimmt. Donald Judds Essay war nichts anderes als ein Generalangriff auf die europäische Rationalität mit ihren vorgeordneten Systemen und Hierarchisierungen.

Insbesondere dieser Rationalitätskritik scheint sich Max Landegren in seiner komplexen Arbeit „Devices 1 – 4“ anzuschließen: Vier neutral weiss gestrichene Sperrholz-Körper von unterschiedlichen Abmessungen erheben sich auf rechteckigen Grundrissplatten. Jeweils vier Räder verleihen ihnen Beweglichkeit in alle Richtungen. Während sich Landegren im Unterbau streng an Orthogonalität hält, sind ihre Deckflächen als schiefe Ebenen gestaltet. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass Landegren eine horizontal verlaufende blaue Linie jeweils entlang zweier aneinanderliegender Seiten der Grundplatten gezogen hat. Schiebt man alle vier Körper zu einem Quadrat auf der Fläche von 90 x 90 cm zusammen und stellt die beweglichen Teile damit still, umzieht diese blaue Linie wie ein roter Faden horizontal das gesamte Konglomerat. In sich geschlossen, wandelt sich die Linie zu einem graphischen Anzeiger oder auch Rahmen dafür, dass – zumindest vorübergehend – in diesem Areal eine gewisse Vollständigkeit oder Ganzheit erreicht wird. Da die Oberflächen der einzelnen Blöcke in verschiedenen Höhen und mit verschiedenen Neigungen



Max Landegren »Devices 1-4«, 2020

verlaufen, behaupten sie sich auch in dieser Zusammenfügung als individuelle eigenständige Entitäten. Es gibt keine serielle Reihung, wie bei Judd, die beliebig fortsetzbar wäre. Der Eindruck von Pluralität und Diversität bleibt vielmehr bestehen. Bestenfalls ließe sich in dieser Konstellation von einer Art landschaftlichem Relief sprechen, das von oben gut zu überblicken ist, denn der höchste Block misst nur 39 cm, das entspricht einer durchschnittlichen Kniehöhe. Dass jedoch grundsätzlich ein festes Gegenüber und mehr noch eine stabile, eindeutige Erscheinungsweise mit einer klaren Botschaft verweigert wird, dass die rollenden Körper unterhalb der Sichthöhe als potentielle Stolpersteine in den Lebensraum eindringen können, wirkt irritierend. Anders als das übliche „Untitled“ bei Judd, suggeriert jedoch der Titel „Devices“, dass die mobilen Objekte dienlich sein möchten. Haben wir falsch verstanden? Handelt es sich um Sitzgelegenheiten, um Skateboards oder um fahrbare Blumenuntersetzer? Der Betrachter sucht vergeblich nach Anweisungen. Max Landegren, der auch ein Architekturstudium absolviert hat und sich kritisch mit der Normierung von Bewegungsmustern durch Architektur beschäftigt, würde alles zulassen. Mit dem vermeintlichen Funktionsappeal seiner „specific objects“, die zugleich auf eine vieldeutige Ambivalenz beharren, führt er ad absurdum, wohin industriell vorgefertigte Alltagsgestaltung leiten kann: Dressur durch Design. In „Devices 1 – 4“ wird kalkulierte Hybridität zur strategischen Systemfalle!



Markus Hofer/Roman Pfeffer »The restricted conference«, 2011/2013

raum 2

Auch **Roman Pfeffer** (* 1972 Vöcklabruck) findet sein Sujet in der Realität. Mit archaischem Gespür greift er zum Fundus von Dingen, die eben erst ausgedient haben. Immer wieder stößt er dabei auf Objekte, die nicht gewöhnlichem Hausrat entstammen, sondern mit ausgesuchter Präzision und in werthaltigem Material für einen besonderen Zweck ersonnen wurden und sich bei näherem Hinsehen – wie einst der Flaschentrockner Duchamp's – als Herzstücke für das Verständnis unserer Zivilisation offenbaren.

In den nun folgenden experimentellen Phasen analysiert der Künstler Konstruktion und Beschaffenheit, zerlegt, zersetzt, zersägt. Spielerisch erprobt er dann an den materiellen Überresten ungewohnte Verbindungen und fügt schließlich die Teile in einer neuen Ordnung zusammen. Wie ein solcher Prozess abläuft, und was auf diese Weise entstehen kann, zeigt die zweiteilige Arbeit „The Restricted Conference“ (2011/2013).

Sie besteht aus einem Videofilm (Kamera Viktor Schaidler) und einer großen Fotoarbeit (c-print) und ist gemeinsam mit **Markus Hofer** (* 1977 Haslach) verwirklicht worden. Dass die aktuelle Situation chronischer Beschränkung oder gar Stornierung von Versammlungen dieser Arbeit eine überraschende Aktualität verleiht, war nicht vorauszusehen.

Die erste Szene des Films zeigt einen leeren Raum. Auf abgenutztem Bretterboden breitet sich ein funktionaler Konferenztisch aus: lackierte Holzplatte, zwei massive Metallbeine, vier Auslassungen für Verkabelungen, ein Tasten-Telefon. Das ist alles, keine Stühle. In der Rückwand jedoch eine Reihe von Steckdosen: Was an diesem Tisch verhandelt wurde, sollte anschlussfähig sein, sollte in die Weite wirken. Kein Zweifel, hier wurden wichtige Entscheidungen getroffen. Schließlich treten beide Künstler hinzu, schnell wechselnde close-ups begleiten ihre geübten Handgriffe und ziehen in den Bann. Berechnend wird vermessen. Als handle es sich um einen Schauprozess oder eine ritualisierte Hinrichtung, nimmt das zerstörerische Werk seinen Lauf. Nichts verbindet diese Form der Demontage mit der blinden Aggression der Wiener Aktionisten Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm, die im April 1959 unter ohrenbetäubendem Lärm auf offener Bühne ein Klavier zertrümmerten.

Roman Pfeffer und Markus Hofer geht es nicht um einen Angriff auf bürgerliche Werte, sondern um Transformation. Diesem Akt sehen wir aus der distanzierten Nähe eines Wissenschaftlers zu. Über Kamera und ohne Ton ist der Beobachterstatus auf rein visuelles Erleben ausgerichtet. Funken weißer Flammen sprühen, als die Metallsäge ansetzt. Zähtröpfender Leim deutet die Wendung an. Am Ende ist der Tisch zwar verschwunden, doch liegen keine zerborstenen Trümmer vor uns. Zu sehen sind vielmehr zwei identische Stühle und das Telefon. Nur die runden Öffnungen in ihren Rückenlehnen und manch ungeschönte Kante verraten ihre Genese aus zweitverwendetem Material und erinnern an die fingierten papiernen Welten eines Thomas Demand. Die Stühle gibt es längst nicht mehr. Auf einem großen c – print haben die Künstler jedoch das Paar im Porträt festgehalten. Adrett einander zugewandt, stehen die zusammen Gezimmernten im septischen Design eines puristischen Raumes, ohne Steckdose, ohne Telefon, als warteten sie auf Godot oder die nächste Transformation.

(Heidrun Rosenberg_28.08.20)

GALERIE RAUM MIT LICHT
KAISERSTR. 32, 1070 WIEN

18

IRIS ANDRASCHKE SARAH
BOGNER MAX LANDEGREN
ALBAN MUJA MARKUS
HOFER/ROMAN PFEFFER
ANDREA VAN DER STRAETEN
RINI TANDON
JOSEF ZEKOFF

5. 9. — 26. 9. 2020
Vienna / Wien
curatedby.at