

155

2021

Camera Austria

INTERNATIONAL

A/D/LUX
16,- €
CH
18,- sFr

Mathieu Kleyebe

Abonnenc

Silvia Franceschini

Photo Archive

Pierre Bourdieu

Ines Schaber

Jean-Paul Kelly

Jacob Korczynski

4 192310 616005 0 0 1 5 5

pitalist Desire am Goldsmiths College abgehaltenen Seminars: *Postcapitalist Desire. The Final Lectures*, hrsg. v. Matt Colquhoun, London: Repeater 2021.

Christian Egger lebt als Künstler, Autor und Musiker in Wien (AT). Er ist Mitherausgeber des Künstler*innen-Fanzines *www.zscript.net*. Eine Auswahl seiner Essays und Kritiken erschien 2020 bei Floating Opera Press, Berlin (DE).

Niemand blickt auf sein Leben zurück und erinnert sich an die Nächte, in denen er geschlafen habe: Ein Projekt von Fondation Coco Lafayette

Kunstraum am Schuplatz, Wien, 20. 6. – 12. 9. 2021

von Vanessa Joan Müller

Präsenz ist ein Schlagwort der beginnenden Post-Pandemie-Zeit, das auch das Format Ausstellung adressiert. Dass es dabei nicht allein um die physische Anwesenheit eines Publikums vor Ort geht, sondern auch um Versuche einer anderen Beziehung zwischen den in ein kuratorisches Szenario Involvierten, zeigt ein Konzept von Corinne L. Rusch, bei dem sie gleichermaßen als Ideengeberin wie Fotografin figuriert. Im Kunstraum am Schuplatz präsentiert die Ausstellung *Niemand blickt auf sein Leben zurück und erinnert sich an die Nächte, in denen er geschlafen habe* eine Weiterentwicklung ihres Projektes *Fondation Coco Lafayette*, einer Art Salon, der Kunstausstellung und Kulinarisches zusammenbrachte. Waren es dort einzelne, speziell für den Ort (ein Raum in der Wohnung der Gastgeberin) entstandene Werke und Installationen, findet sich im Wiener Offspace eine beinahe bühnenhafte Inszenierung. Die einem kleinen geladenen Publikum vorbehaltene Reihe aus ortsspezifischen Arbeiten und gemeinsamen Dinners wird zur raumzeitlichen Konstellation einer Ausstellung, das zeitliche Nacheinander zum räumlichen Nebeneinander. Die Ökonomie des Zeigens bleibt trotzdem eine andere, denn die soziale Komponente des Arbeitens mit Künstler*innen im semi-privaten Raum findet sich auch in der retrospektiven Version, in der Werke zu sehen sind, die in den Salons ausgestellt waren, aber auch Arbeiten, die später in Reaktion darauf entstanden sind.

Zentrales Element der Präsentation auf heimeligem Teppichboden sind großformatige, auf Holzplatten aufgezeichnete Porträts der Künstler*innen, von Corinne Rusch während der Soloausstellungen bei sich zu Hause gefertigt. Was bei Gruppenausstellungen üblicherweise bloß ein Name auf einem Label ist, erhält so eine intensive Anwesenheit, die mit den gezeigten Werken Zwiesprache zu halten scheint. Es sind inszenierte, aber nie artifiziell wirkende Porträts, die die jeweilige Persönlichkeit akzentuieren in Bezug auf ihr künstlerisches Werk. Steht in der Gruppenausstellung das Künstler*innensubjekt meist im Hintergrund, während sich die gezeigten Arbeiten in ein kuratorisches Konzept fügen, das seinerseits deren Betrachtung forciert, wird es hier zum*r dezidierten Betrachter*in des eigenen Tuns.

Der Wiener Künstler, Landschaftsgestalter, Florist und Fotograf Markus Jagersberger installiert Äste und getrocknete Pflanzenteile wie Tropen an der Wand, zudem Fotografien von zu



Corinne L. Rusch, Stephan Lugbauer; Volcan Moreau; Manuel Gorkiewicz, alle 2018. Installationsansicht im Kunstraum am Schuplatz, Wien 2021. Foto: Corinne L. Rusch.

Stillleben konservierten Blumenarrangements. Rusch porträtiert ihn als von Ranken und Blättern umhüllte Gestalt wie aus einem barocken Memento mori. Manuel Gorkiewicz wiederum zeigt Lampenobjekte aus Gips, dazu Fotografien gewollter oder unbeabsichtigter Interventionen im urbanen Raum. Seine spontan mit dem Handy fotografierten Situationen von Baustellen oder Interieurs rücken skulpturale Dingwelten zwischen Alltag und Kunst in den Fokus. Die Aufnahmen werden von Farbflächen aus Make-up akzentuiert, die der latent heruntergekommenen Ansicht einen Instagram-kompatiblen Glamour-Filter vorsetzen. Die Titel der Bilder – *Metropolitan* oder *Brown Brilliance Metropolitan* (beide 2018) – entsprechen jenen der jeweiligen Lid-schatten-Palette. Für die Fondation Coco Lafayette schuf Gorkiewicz eine Installation aus handelsüblichen Girlanden, die fernab ihrer dekorativen Bestimmung den Raum strukturierte. Auf »seinem« Foto sitzt er wie auf einer Wandtapete vor dieser Papierkulisse auf dem Boden und wird zum Gastgeber seines Solos innerhalb der Ausstellung.

Serge Ecker und Catherine Lorent zeigen ihre Werke als Duo: Heraldische Zeichnungen und Variationen über das Wiener Wappen treffen auf goldfarbene Ziegel mit der Prägung eines Stahlwerks aus ihrer Heimat Luxemburg (*Apotheosis; Luxe_en_briques_II*, 2020). Eine Strickarbeit mit dem Motiv eines Stahlwerks verweist ebenfalls auf den Strukturwandel in dem kleinen EU-Land, dessen Industrie fast vollständig dem internationalen Finanzkapital gewichen ist (*HTD 49°31'21.5"N 5°53'38.2"E*, 2015). Ecker und Lorent verstecken ihre Gesichter, beziehungsweise ihre opulenten Locken, hinter dem Strickbild, inkognito bleiben sie dennoch nicht.

Auch von Una Szeemann sind auf Ruschs Foto allein ihre langen blonden Haare zu sehen, die medusenhaft aus einer organisch geformten Skulptur aus schwarzem Leder heraus schauen. Das skulpturale Objekt selbst ist neben dem Bildnis platziert (*Welwitschia Mirabilis*, 2018). Es erinnert an ein legendäres Gewächs, das allein in der Wüste Namib zu finden ist. Die robuste Pflanze, die je nach Temperatur ihre Farbe ändert, besitzt nur zwei Blätter, die allerdings sehr lang werden und sich an ihren Enden viele Male spalten. Von Szeemann sind zudem zwei ihrer sogenannten *Haarzeichnungen* (2018) zu

sehen – echte Haare (die eigenen), in schwarze Tinte getaucht, formieren sich ähnlich tentakelhaft wie die Pflanze zu einem visuellen Craquelé.

Diese lebensgroßen Aufnahmen funktionieren ähnlich wie Zwischenwände, die an Präsentationen auf Kunstmessen denken lassen. Wie Kojen strukturieren sie den Raum. Bild und Bildträger zugleich, schaffen sie aber auch Hängfläche, denn die jeweilige Rückseite dient als Wand für die Werke der Künstler*innenposition nebenan. Sie schieben die Porträts ins Sichtfeld, überlagern die Betrachtung der Werke und erzeugen neue Blickregime. So gestaltet sich ein Parcours, der Nähe zu den einzelnen Arbeiten nicht nur erzeugt, sondern geradezu verlangt, der aber auch neue Beziehungen der Partizipierenden untereinander schafft.

Als Reminiszenz an die kulinarische Dimension, die das Ausgangsprojekt hatte, werden die Einladungskarten ausgestellt. Sie verweisen auf die Einzelausstellungen im anderen Kontext, die eine gänzlich andere Atmosphäre der Auseinandersetzung mit der Kunst boten. Auch die von Stefan Lugbauer und Manuel Gorkiewicz dafür gestalteten Teller (*Diningplate*, 2019) und Vasen (*untitled*, 2017) sind zu sehen.

Tatsächlich scheint der Reiz des Zusammenseins, des gemeinsamen Essens und Trinkens als sehr elementare Form des sozialen Miteinanders, in der Ausstellung immer wieder auf fast sehnsuchtsvolle Weise auf. Wie der Titel das Hier und Jetzt eines Lebens in der Gegenwart beschwört, setzt *Niemand blickt auf sein Leben zurück ...* auf das flanierende Umherschweifeln statt allein auf den beobachtenden Blick. An sich basiert jede Ausstellung auf abstrakte Weise auf dem Prinzip der Gastfreundschaft, bei dem Einladungen ausgesprochen werden, Menschen als Publikum zu Gast sind, Objekte und Situationen in ein Verhältnis zu ihnen treten und idealerweise Atmosphären des Austauschs, der Kommunikation und des Sozialen entstehen. Post-pandemisch könnte das Eingeständnis der den Kunstbetrieb kennzeichnenden Hierarchien tatsächlich intimeren Gesten des Willkommenheißen weichen. Wie das aussehen könnte, sieht man ansatzweise hier.

Vanessa Joan Müller ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Sie lebt in Wien (AT).

Bücher / Books

The “Grandma” as Amateur and Author

Kathi Hofer, “Grandma” Prisbrey’s Bottle Village

Spector Books, Leipzig 2021

by Jia Yi Gu

The publication *Kathi Hofer: “Grandma” Prisbrey’s Bottle Village* is not one book but a collection of many. Destabilizing the facticity and authenticity of objects through modes of production and reproduction is a core aspect of Hofer’s work, whether she is imposing an invented system of classification upon a museum’s permanent collection or redirecting institutional labor (in this case, exhibition carpentry) into her own living space. Thus, it is a requisite expectation



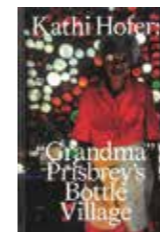
Spreads from: Kathi Hofer, “Grandma” Prisbrey’s Bottle Village, 2021, n.p.

to find that inside *“Grandma” Prisbrey’s Bottle Village* is yet another book, of a similar title: the reproduction of a self-published yellow booklet dating from the 1960s, also titled *Grandma’s Bottle Village*. Like many of Hofer’s works, several authors and modes of authorship are encapsulated within the publication, in this case the artist’s documentary photographs of ruined architecture paired with historic materials, archival photographs, and a foreword by Hofer herself.

Written in English and translated into German by the artist herself, this compact 120-page hard copy presents itself as a documentation of one main subject: Tressa Prisbrey’s Bottle Village, a one-third acre, sixteen-structure village tucked away in the dry and arid Simi Valley, about forty miles northwest of Los Angeles. Like much of

the hinge around which Hofer’s attention to authorship and amateurism turns. That this grandmotherly amateur becomes a credentialed author is most evidenced in the signature, which happens to denote not a professional title but a position of kinship.

Unfortunately, due to the death of the author and the tectonic event in 1994, Tressa Prisbrey’s Bottle Village suffered severe damage in the Northridge earthquake, and like many historic places, the site now finds itself in a pendulum swing between the entropy of time and the willful attempt to stay time through acts of preservation and restoration. Not knowing the future fate of Grandma Prisbrey’s Bottle Village, one can appreciate the documentary effects of Kathi Hofer’s publication, which offers itself as an archive in lieu of the architectural site.



Kathi Hofer: “Grandma” Prisbrey’s Bottle Village.

With a contribution by Tressa Prisbrey, translated into German and with a foreword by Kathi Hofer (ger./eng.). Spector Books, Leipzig 2021. 120 pages, 14 x 22 cm, 23 b/w and 28 color illustrations. € 16.– / ISBN 978-3-95905-403-4

Jia Yi Gu (b. in Shanghai, CN) is an architectural historian, educator, and curator. She is currently director and curator of MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (US).

Laura Horelli, Changes in Direction – a Journal

Archive Books, Berlin 2021

von Julia Gwendolyn Schneider

Den Ausgangspunkt für *Changes in Direction – a Journal* bilden Laura Horellis neueste Werke, deren mikrohistorische Beispiele sich mit der traumatischen und komplexen Geschichte des

Kolonialismus und der internationalen Solidaritätsbewegung während des Kalten Krieges auseinandersetzen. Die Publikation bezieht sich vor allem auf ihre Filme *Namibia Today* (2018) und *Newstime* (2019), die bisher weitgehend unbeachtete Aspekte der historischen Beziehungen zwischen der DDR, Finnland und Namibia zeigen. Die Biografie der Künstlerin weist selbst eine geografische Verwobenheit mit der gewählten Thematik auf. Sie wurde in Helsinki geboren, wuchs teilweise in Nairobi auf und lebte die letzten 20 Jahre im Ostteil von Berlin.

Der Film *Newstime* widmet sich der Lebensgeschichte von Ellen Ndeshi Namhila, die in den 1970er-Jahren im Rahmen des Solidaritätsprogramms zwischen Finnland und der SWAPO (South West Africa People’s Organisation) als Unabhängigkeitskämpferin und Studentin in Finnland lebte. Horelli kombinierte Fernseharchiv-Aufzeichnungen zur finnisch-namibischen Beziehung und finnische Alltagsimpressionen jener Zeit, während auf der Tonspur Namhila aus ihrer Autobiografie vorlas. Für *Namibia Today* setzte sich die Künstlerin mit der Geschichte der gleichnamigen Zeitschrift auseinander, die von der SWAPO zur Zeit des namibischen Unabhängigkeitskampfes herausgegeben und in den 1980er-Jahren in der DDR gedruckt und redaktionell unterstützt wurde, während Finnland das Papier lieferte. Horellis Projekt begann 2017 als Intervention in einer ehemaligen Ostberliner U-Bahnstation mit Plakatarbeiten aus Archivmaterialien aus *Namibia Today*. 2018 kam der gleichnamige Film hinzu, der die Installation durch Kommentare von in Berlin lebenden Zeitzeug*innen erweiterte, die damals involviert waren. Die Oral History setzte sich im Film *Interviews* (2017 – 2019) mit an der Zeitschrift beteiligten Personen aus Namibia fort.

Mit viel Feingefühl haben Horelli und die Mitherausgeberin Heidi Brunnschweiler ein Buchkonzept entwickelt, das den Horizont der Werke weiter ausbaut und die prozessorientierte Form der recherchebasierten Filme vieltätig auf das Medium Buch überträgt. Der Untertitel *a Journal* verweist auf eine Art Tagebuchcharakter, der sich in persönlichen Details aus den langfristigen Arbeitsprozessen widerspiegelt. Die Filmskripte sind abgedruckt, hinzu kommen zahlreiche Transkriptionen von Gesprächen, die bei Ausstellungen und Filmvorführungen in Berlin, Freiburg im Breisgau, Malmö, Helsinki und Windhoek mit den eingeladenen Gästen und dem Publikum stattfanden. In den diversen Reaktionen wird eine Vielstimmigkeit von afrikanisch-europäischen Debatten der Dekolonialität deutlich, die Horellis Arbeiten durchaus mit konträren Sichtweisen konfrontieren und einen vielschichtigen Reflexionsraum eröffnen. Diese Pluralität setzt sich in den drei Essays mit im deutschen, namibischen und finnischen Kontext situierten Autor*innen fort.

Für die in der DDR geborene Kuratorin und Theoretikerin Doreen Mende benötigt die Auseinandersetzung mit den unbearbeiteten Geschichten zur Komplexität, das an die Grenzen der Sprache stoße und auf das auch die zeitgenössische Kunst mit ihrer Verstrickung in ein koloniales Unterbewusstsein nicht vorbereitet sei.