Peter A. Bär × Matthias Bernhard × Andrea Bischof × Peter Blaas × Anna-Maria Bogner × Barbara Breitenfellner × Carmen Brucic × Wolfgang Capellari × Katharina Cibulka × Columbosnext × Anemona Crisan × Sarah Decristoforo × Ricarda Denzer × Georg Dienz × Othmar Eder × Karin Ferrari × Romana Fiechtner × Robert Fleischanderl × Robert Freund × Claudia Fritz × Dieter Fuchs × Ursula Groser × Harald Gsaller × Lois Hechenblaikner × Bernhard Hetzenauer × Herbert Hinteregger × Heidi Holleis × Ina Hsu × Barbara Huber × joechITRAGSEILER × KairUs Art+Research × Michael Kargl × Susanne Kircher-Liner × Jakob Kirchmayr × Stefan Klampfer × Alexandra Kontriner × Angelika Krinzinger × Matthias Krinzinger × Paul Albert Leitner × Rosmarie Lukasser × Anja Manfredi × Helena Lea Manhartsberger × Manuela Mark × Christian Martinelli × Roland Maurmair × Milena Meller × Irmgard Mellinghaus × Marc Mer × David Moises × Gerald Nestler × Helmut Nindl × Lucas Norer × Zita Oberwalder × Simona Obholzer × Irmgard Parth × Maria Peters × Antonia Petz × Charly Pfeifle × Birgit Pleschberger × Ben Pointeker × Ilse Abka Prandstetter × Thomas Riess × Christian Roeck × Kirstin Rogge × Gregor Sailer × Arthur Salner × Georg Salner × Wally Salner × Heidrun Sandbichler × Patrick Roman Scherer × Michael W. Schneider × Nora Schöpfer × Albin Schutting × Elisabeth Schutting × Verena Schweiger × Annelies Senfter × Charlotte Simon × David Steinbacher × Pia Steixner × Michael Strasser × Esther Strauß × Christian Streng × Gabriele Sturm × Johanna Tinzl × Martina Tscherni × Maria Vill × Peter Warum × Herwig Weiser × Nicole Weniger × Margret Wibmer × Heidrun Widmoser × Wolfgang Wirth × Benjamin Zanon × Hannes Zebedin × Michael Ziegler × Flora Zimmeter

Kunstankäufe des Landes Tirol 2012–18

Inventur

Inventur

Kunstankäufe des Landes Tirol

2012–18

Inventur

Inventur

Kunstankäufe des Landes Tirol
2012–18

6 Vorwort
Beate Palfrader

8 Peter A. Bär
Jürgen Tabor

10 Matthias Bernhard
Cornelia Reinisch-Hofmann

12 Andrea Bischof
Günther Moschig

14 Peter Blaas
Günther Moschig

18 Anna-Maria Bogner
Jürgen Tabor

22 Barbara Breitenfellner
Markus Neuwirth

26 Carmen Brucic
Günther Dankl

30 Wolfgang Capellari
Günther Moschig

32 Katharina Cibulka
Jürgen Tabor

34 Columbosnext
Lena Ganahl

38 Anemona Crisan
Günther Dankl

42 Sarah Decristoforo
Jürgen Tabor

46 Ricarda Denzer
Markus Neuwirth

50 Georg Dienz
Günther Moschig

52 Othmar Eder
Markus Neuwirth

54 Karin Ferrari
Jürgen Tabor

56 Romana Fiechtner
Günther Moschig

60 Robert Fleischanderl
Silvia Höller

62 Robert Freund
Günther Moschig

64 Claudia Fritz
Jürgen Tabor

68 Dieter Fuchs
Markus Neuwirth

72 Ursula Groser
Silvia Höller

76 Harald Gsaller
Jürgen Tabor

80 Lois Hechenblaikner
Markus Neuwirth

84 Bernhard Hetzenauer
Jürgen Tabor

86 Herbert Hinteregger
Jürgen Tabor

88 Heidi Holleis
Jürgen Tabor

90 Ina Hsu
Silvia Höller

92 Barbara Huber
Lena Ganahl

96 joechlTRAGSEILER
Jürgen Tabor

98 KairUs Art+Research
Lena Ganahl

102 Michael Kargl
Jürgen Tabor

106 Susanne Kircher-Liner
Lena Ganahl

108 Jakob Kirchmayr
Elisabeth Aufheimer

110 Stefan Klampfer
Günther Moschig

114 Alexandra Kontriner
Elisabeth Aufheimer

118 Angelika Krinzinger
Silvia Höller

122 Matthias Krinzinger
Lena Ganahl

126 Paul Albert Leitner
Günther Moschig

130 Rosmarie Lukasser
Jürgen Tabor

134 Anja Manfredi
Jürgen Tabor

138 Helena Lea Manhartsberger
Cornelia Reinisch-Hofmann

142 Manuela Mark
Jürgen Tabor

146 Christian Martinelli
Silvia Höller

150 Roland Maurmair
Jürgen Tabor

154 Milena Meller
Günther Moschig

158 Irmgard Mellinghaus
Lena Ganahl

162 Marc Mer
Günther Dankl

166 David Moises
Jürgen Tabor

170 Gerald Nestler
Günther Moschig

172 Helmut Nindl
Günther Moschig

174 Lucas Norer
Jürgen Tabor

176 Zita Oberwalder
Lena Ganahl

180 Simona Obholzer
Günther Dankl

182 Irmgard Parth
Markus Neuwirth

184 Maria Peters
Silvia Höller

188 Antonia Petz
Markus Neuwirth

192 Charly Pfeifle
Günther Moschig

194 Birgit Pleschberger
Silvia Höller

196 Ben Pointeker
Jürgen Tabor

198 Ilse Abka Prandstetter
Markus Neuwirth

200 Thomas Riess
Günther Moschig

202 Christian Roeck
Markus Neuwirth

206 Kirstin Rogge
Elisabeth Aufheimer

208 Gregor Sailer
Günther Dankl

212 Arthur Salner
Günther Moschig

214 Georg Salner
Günther Dankl

216 Wally Salner
Markus Neuwirth

218 Heidrun Sandbichler
Rosanna Dematté

222 Patrick Roman Scherer
Günther Moschig

224 Michael W. Schneider
Elisabeth Aufheimer

228 Nora Schöpfer
Günther Moschig

230 Albin Schutting
Lena Ganahl

232 Elisabeth Schutting
Lena Ganahl

234 Verena Schweiger
Lena Ganahl

236 Annelies Senfter
Silvia Höller

240 Charlotte Simon
Cornelia Reinisch-Hofmann

242 David Steinbacher
Jürgen Tabor

246 Pia Steixner
Rosanna Dematté

248 Michael Strasser
Günther Dankl

252 Esther Strauß
Esther Strauß

256 Christian Streng
Elisabeth Aufheimer

260 Gabriele Sturm
Günther Dankl

264 Johanna Tinzl
Jürgen Tabor

268 Martina Tscherni
Jürgen Tabor

270 Maria Vill
Günther Moschig

272 Peter Warum
Günther Dankl

276 Herwig Weiser
Herwig Weiser

278 Nicole Weniger
Jürgen Tabor

282 Margret Wibmer
Günther Moschig

286 Heidrun Widmoser
Günther Moschig

288 Wolfgang Wirth
Günther Dankl

292 Benjamin Zanon
Cornelia Reinisch-Hofmann

296 Hannes Zebedin
Jürgen Tabor

300 Michael Ziegler
Günther Moschig

304 Flora Zimmeter
Silvia Höller

308 Ankaufskommission
Richtlinien — Mitglieder

310 Autorinnen und Autoren
Kurzbiografien

312 Impressum

Vorwort

»Kunst ist die Königin aller Wissenschaften, die zu allen Generationen der Welt spricht.«
(Leonardo da Vinci, 1452–1519)

Der Ankauf von Werken lebender Künstlerinnen und Künstler und der Aufbau einer repräsentativen Kunstsammlung sind zentrale Elemente der Kunstförderung des Landes Tirol. Die Sammlung basiert auf der Überzeugung, dass die bildende Kunst in einer demokratischen Gesellschaft eine wesentliche Rolle spielt. Sie fördert die kritische Auseinandersetzung mit den geistigen Strömungen der Zeit und hilft, neue Ansätze und Orientierungen zu finden. Die Sammlung des Landes ist fokussiert auf »Tiroler Kunst«, das heißt Kunst von aus Tirol stammenden oder hier lebenden Künstlerinnen und Künstlern. Im Lauf der letzten Jahrzehnte konnte eine respektable Sammlung aufgebaut werden, die von der Tiroler Landesmuseen Betriebsgesellschaft verwaltet wird und gemeinsam mit den Sammlungen des Museumsvereins einen repräsentativen Bestand der bildenden Kunst des historischen und gegenwärtigen Tirol bildet. Über die Auswahl der Werke entscheiden unabhängige Fachleute, die sowohl mit der Tiroler als auch mit der überregionalen Kunstszene bestens vertraut sind und ein hervorragendes Gespür für das Zeitgenössische und die Bedeutung neuer Positionen haben.

2001 ernannte der damalige Kulturreferent des Landes Tirol und nunmehrige Landeshauptmann Günther Platter erstmals eine im Rhythmus von drei Jahren wechselnde Fachjury für die Kunstankäufe des Landes mit der Absicht, eine internationale Sammlung der Gegenwartskunst mit eigenständigem Profil aufzubauen. Ergänzend zur Kunstankaufsjury wurde im Jahr 2010 bei der Kulturabteilung des Landes eine Ankaufskommission für die laufenden Bewerbungen um Kunstankäufe installiert. Ziel der von dieser Kommission vorgeschlagenen Ankäufe ist die Dokumentation des zeitgenössischen Kunstschaffens und seiner Entwicklung in Tirol in repräsentativen Einzelwerken. Die vorliegende Publikation beinhaltet die Ankäufe der Kunstankaufskommission im Zeitraum 2012 bis 2018. Unter den 96 angekauften Positionen sind alle Facetten der bildenden Kunst vertreten – von der Malerei, Zeichnung und Skulptur über die Fotografie und Videoarbeit bis hin zur Installation. Die Ankäufe spiegeln somit die Vielfalt des künstlerischen Schaffens in Tirol wider und werden die Landessammlung qualitativ hochwertig ergänzen. Um die angekauften Werke einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen und die öffentliche Wahrnehmung der zeitgenössischen Kunst zu stärken, werden viele der angekauften Werke in den Sälen, Gängen und Büros der Landesverwaltung und anderer öffentlicher Einrichtungen präsentiert.

Mein Dank gilt den Mitgliedern der Ankaufskommission Dr. Günther Dankl, Mag. Silvia Höller und Johann Lechner für ihre wohlüberlegte Auswahl. Besondere Wertschätzung und Anerkennung gebührt den in der vorliegenden Publikation präsentierten Künstlerinnen und Künstlern für ihr Schaffen.

Dr. Beate Palfrader
Landesrätin für Bildung, Kultur, Arbeit und Wohnen

Peter A. Bär

Geburtsjahr
1960

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
St. Leonhard
am Hornerwald

Titel—Jahr
Ohne Titel
2008

Technik—Maße
Osttiroler Serpentin
32 × 20 × 18 cm

Ankaufsjahr
2013

Das Zusammenspiel von Natur und Kunst, von geologischen Formkräften und künstlerischem Formwillen ist einer der zentralen Aspekte im bildhauerischen Œuvre von Peter A. Bär. Seine Hauptmaterie ist der Stein, und dabei sind es insbesondere zwei Sorten, mit denen er sich bevorzugt auseinandersetzt: einerseits der grobkörnige, grau-weiße Krastaler Marmor, dessen Oberfläche er in vielen Skulpturen so aushämmert, dass ein dicht gekerbtes Geflecht entsteht, das an fossile organische Strukturen erinnert; andererseits der dunkelgrüne Osttiroler Serpentin, dessen feine innere Zeichnung von hellgrünen bis weißen Bändern er durch Polieren herausarbeitet. Beide Natursteinarten besitzen aufgrund ihrer inneren geologischen Struktur eine besondere Ästhetik, sie zeichnen sich aber auch durch ihre Dichte und Stabilität aus, die sowohl monumentale als auch feinste Bearbeitungen im Detail zulassen. Der aus Serpentin gearbeitete, sechsteilige Vereinigungsbrunnen am Innsbrucker Landhausplatz, bestehend aus rund polierten Sitz- und Beckenskulpturen, ist dafür ein Musterbeispiel und eine der zentralen Arbeiten von Bär.

Den monumentalen, an der Körpergröße orientierten Skulpturen stehen im Œuvre Bärs kleinere, monolithische Skulpturen gegenüber. Sie sind von minimalistischen Formen, von einfachen Bewegungen und Kräften bestimmt, die aus dem Inneren des Steins zu kommen oder von außen auf ihn einzuwirken scheinen, beinahe so, als wäre er weich: Verformungen und Verschiebungen von Flächen innerhalb des Steinblocks, Auswölbungen, Furchen und Kerben, die auf die Zeichnung des Steins reagieren und ihn in Formen bringen, die an technologische Artefakte oder an Relikte urtümlicher Rituale erinnern. Bär arbeitet dafür mit einfachen Mitteln wie Hammer, Meißel und Schleifmaschinen, die er so einsetzt, dass es ihm möglich ist, seine Formgedanken spontan im Laufe des Arbeitsprozesses zu entwickeln und zu variieren. Mit ihrer physischen Präsenz wenden sich die Skulpturen nicht nur an das Auge, sondern auch an die haptische Wahrnehmung. Die polierte Oberfläche der Serpentin-Skulpturen erscheint nicht nur wie eine Haut, sondern fühlt sich bei Berührung auch so an. Die Skulpturen können und sollen tatsächlich auch berührt und mit den Händen begriffen werden. Ihre Formen lassen sich dabei als etwas wahrnehmen, das organisch mit dem Stein verbunden ist, und die samtige Weichheit ihrer Oberfläche, aber auch ihre Schwere stellt eine Relation zum Körper der Betrachtenden her.

Jürgen Tabor

Matthias Bernhard

Geburtsjahr
1985

Geburtsort
Kitzbühel

Aufenthaltsorte
Wien
Kitzbühel

Titel—Jahr
Patrona BAVARIAE
(Uschi)
2014–16

Technik—Maße
Öl, Kohle, Tusche
auf Leinwand
133 × 99 cm

Ankaufsjahr
2018

Matthias Bernhard hat an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Gunter Damisch studiert und pendelt zwischen seiner Heimatgemeinde Kitzbühel und Wien. »Die Kunst macht sich selber (sichtbar), man muss nur den richtigen Zeitpunkt erwischen, um sie ab- oder ab und zu zu fangen«, meint der Künstler. So entstehen seine Arbeiten in einem intuitiven, aber keinesfalls zufälligen Prozess, bei dem er häufig Erinnerungen, Empfindungen oder Erlebnisse »abarbeitet«. Er stellt sich existenziellen und malerischen Fragen und reflektiert das Gemalte und den Akt des Malens an sich. Sowohl die Materialität von Farbe als auch jene des Untergrunds spielen eine wichtige Rolle, ebenso wie der Malort, das Umgebungslicht oder die Frage nach Nähe und Distanz bei der Betrachtung des Bildes. Sprache ist für Bernhard ein weiteres wichtiges Element – vor allem in seinen Künstlerbüchern, in denen er Schrift und Bild zu einem Ganzen verbindet.

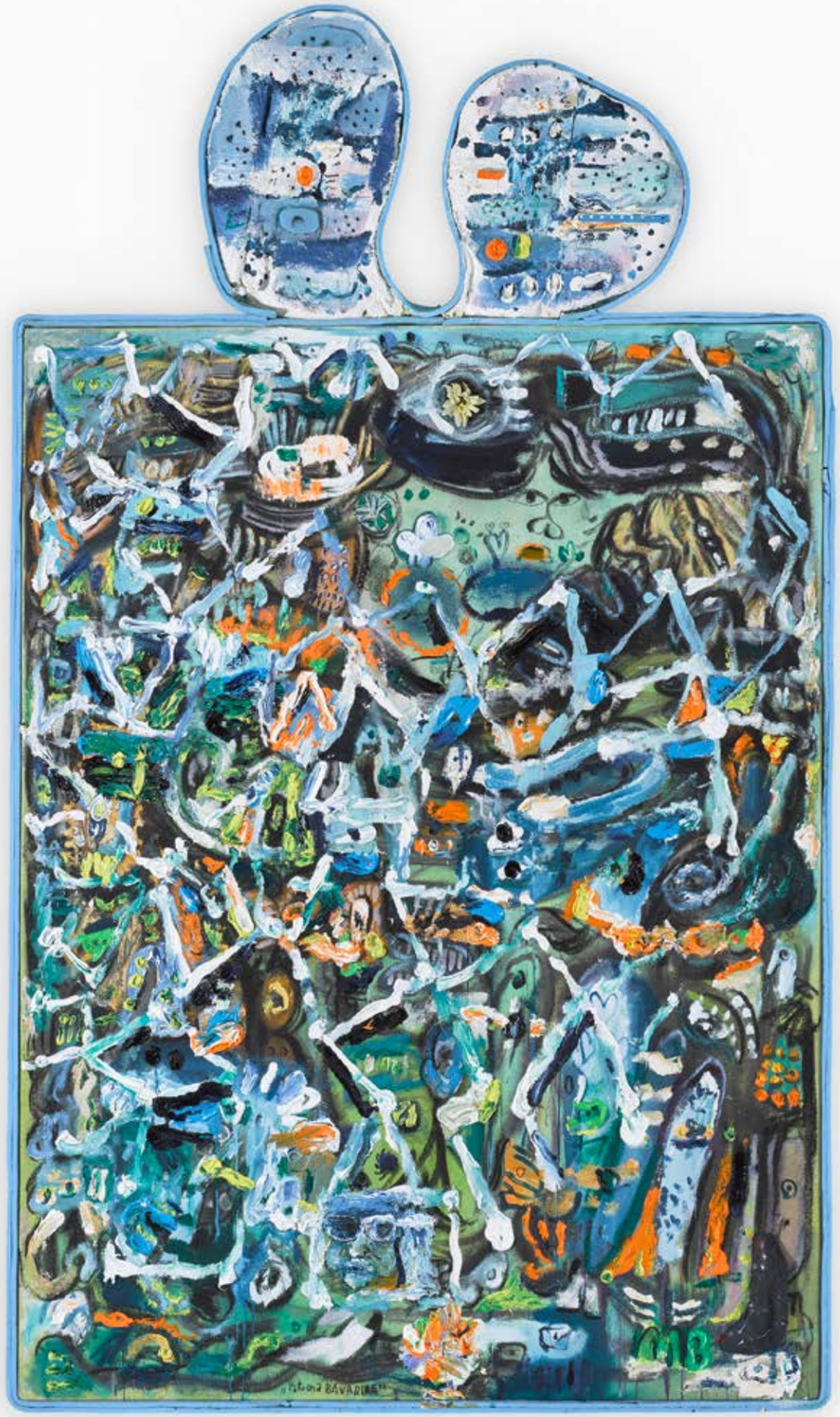
Auf Leinwand, Papier oder Holz trägt der Künstler Farbe in vielen Schichten dick mit Pinsel oder direkt aus der Tube auf, pastos organisch wachsend oder zart schimmernd. Die Oberfläche wird häufig nachbearbeitet oder mit kleinen Fundstücken collagiert. Matthias Bernhard, der eigentlich von der Zeichnung herkommt, lässt auch immer wieder grafische Elemente einfließen. Bilder entstehen für den Künstler in einem offenen Prozess. Es kommt vor, dass Farbe auch wieder abgetragen und die entsprechende Stelle einige Zeit später mit einer anderen Schicht übermalt wird. Erst wenn der Code, das eigene Zeichensystem, das Bernhard als ein Auffinden einer ursprünglichen Sprache oder eines narrativen oder grafischen Elements versteht, für ihn passt, ist das Bild fertig.

Die Titel sind in der Realität des Künstlers zu verorten, so auch jener der Arbeit *Patrona BAVARIAE (Uschi)*, der – mit einem persönlichen Kommentar ergänzt – auf ein Lied zur Marienverehrung in Bayern anspielt. Der Rand dieses Bildes (Öl, Kohle, Tusche auf Leinwand) ist spielerisch erweitert: Der Rahmen aus Isoliermatten wird nach oben fortgesetzt – das Bild bekommt »Ohrwaschl«, wie der Künstler diese Erweiterung selbst kommentiert. Kleine figurative Elemente wie Augen, Gesichter, Haare oder Herzen formen sich zu einem vielschichtigen Porträt, das mit der Körperlichkeit des Rahmens als Fetischobjekt interpretiert werden kann.

Matthias Bernhard lotet in seinen Arbeiten die Möglichkeiten und Grenzen des Mediums Malerei aus, um sie dann lustvoll zu überschreiten.

Cornelia Reinisch-Hofmann

www.kuenstlerschaft.at/member/bernhard-matthias



Andrea Bischof

Geburtsjahr
1963

Geburtsort
Schwaz

Aufenthaltsorte
Wien
Schwaz

Titel—Jahr
Teich
2015

Technik—Maße
Öl auf Leinwand
160 × 130 cm

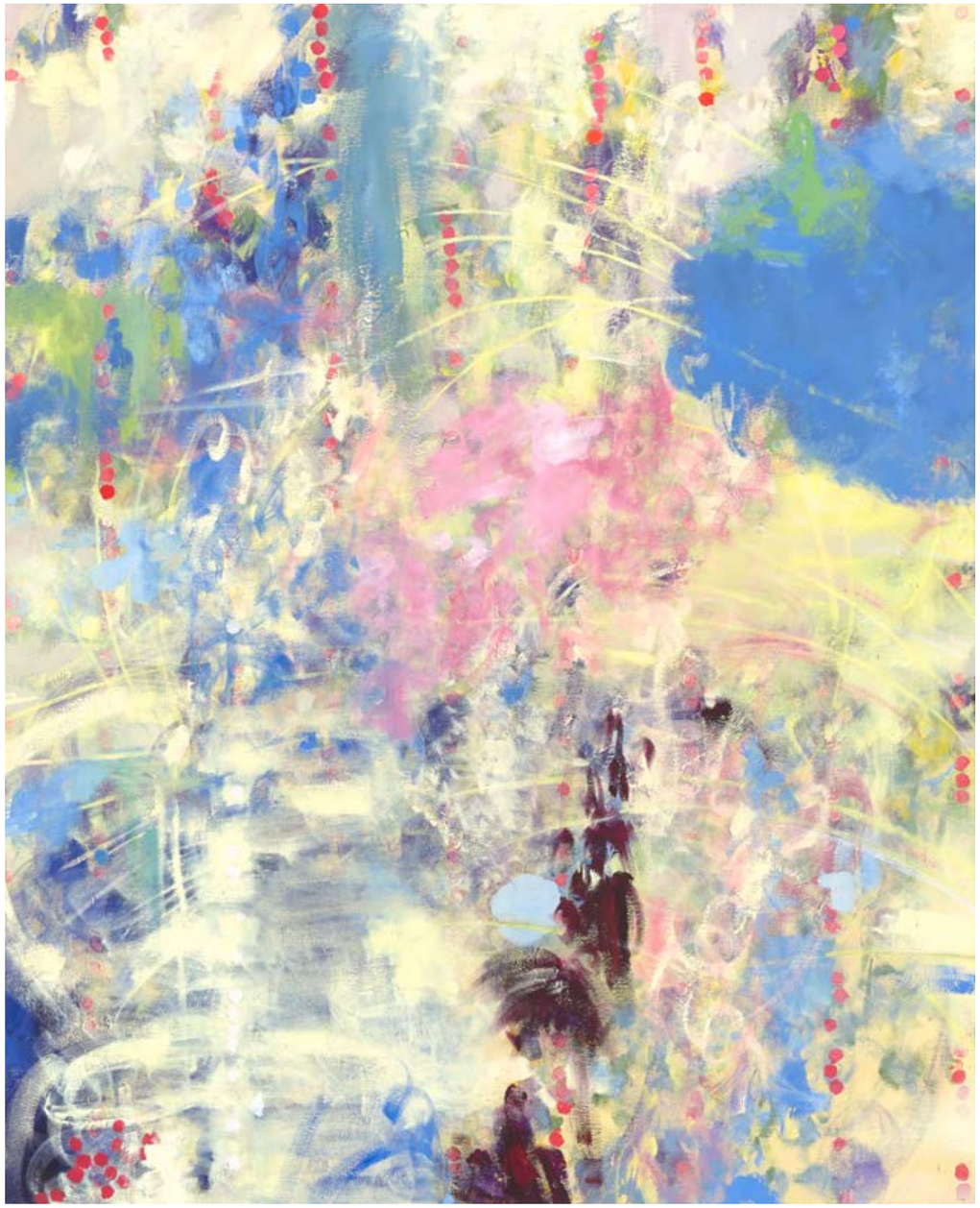
Ankaufsjahr
2016

»Mich interessiert die Freiheit der Farbe an sich«, sagt Andrea Bischof in einem Gespräch mit Wolfgang Huber-Lang. Im weiten Feld einer die Wirklichkeit abstrahierenden Malerei vertritt sie darin eine Position, in der dem ausgewogenen Zusammenspiel der Farben und der Geste des Pinselstriches eine besondere Beachtung zuteilwird. Es gilt dabei, zwischen Kontrolle und Geschehenlassen die Balance zu finden.

Das Erlebnis der Farbe steht in Bischofs Malerei im Vordergrund. Bischof baut ihre Bilder in Schichten auf, lässt Darunterliegendes als Flecken immer wieder durchscheinen. Eine Nähe zu den französischen Tachisten der 1950er Jahre mag hier angedeutet sein, aber auch der amerikanische Expressionismus und die flirrende Farbigkeit im Spätwerk Claude Monets. Die Fläche der Leinwand wird bei Bischof zur Gänze genützt, wird in einem »Allover« zur Arena für eine emotionale wie dynamische Geste. Was William Hogarth 1753 in seiner *Analyse der Schönheit* für die Malerei gefordert hatte, nämlich eine Ausgewogenheit in der Komposition »hinsichtlich des Lichtes, des Schattens und der Farbe«, wird von Bischof für eine aktuelle abstrakte Malerei eingelöst. Dabei bleibt sie eine Impressionistin. Denn es geht in Bischofs Bildern um Fragen der Wahrnehmung, konkret um das Sehen. »Ich sehe auch das abstrakte Bild mit den Farben als Realität«, sagt Bischof. Auch in *Teich* aus dem Jahr 2015 geht es um das Sehen und in der Folge um eine emotionale, sinnliche Wahrnehmung von Natur, um ein neues Bilderlebnis.

Günther Moschig

www.andrea-bischof.com



Peter Blaas

Geburtsjahr
1942

Geburtsort
München

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Aus der Serie
Fragmente
2012

Technik—Maße
Litografien auf
Büttenpapier
je 80 × 60 cm

Ankaufsjahr
2014

In Werkgruppen arbeitend, schöpft Peter Blaas aus täglich gesammelten Eindrücken, die er seit Jahren konsequent in seinen Skizzenbüchern notiert. In der Folge im Atelier in Malerei und Zeichnung assoziativ ausgeführt, wird darin der Gestaltungsprozess selbst zum Thema. Man kann hier von der »Wirklichkeit des Bildes« sprechen, einer Bildrezeption als Bildproduktion. Denn Blaas denkt in seiner Arbeit die Betrachterin, den Betrachter mit. Die Identität seiner Bilder erweist sich dann im produktiven Anschauen der sinnlichen Gegebenheiten des von ihm Gemalten. Dabei baut Blaas auf eine seit den 1960er Jahren entwickelte autonome Bildsprache, die zwischen Gegenstand und abstrakter, oft zeichenhafter Form changiert. Dieses Wechselspiel, auch jenes zwischen Bewusstem und Unbewusstem, setzt er ganz bewusst ein und fordert so für jedes Bild eine eigene Lösung. Das Bild – und hier ist Michael Bockemühls Studie zum Bildbegriff zu folgen – »bleibt immer ein Problem ohne endgültige Lösung. Denn die Lösung ist als Erkanntes immer nur eine Version aller möglichen Lösungen«. Das heißt dann auch, dass jede Deutung fragmentarisch bleibt.

Fragmente nennt Blaas auch eine 2012 in der Werkstatt Kurt Raichs in Telfs entstandene Serie von an die dreißig Lithografien. Dem grafischen Duktus seiner Arbeiten gerecht werdend, geht Blaas auch hier sparsam und präzise mit den Möglichkeiten von Farbe und Form um. Er schafft assoziative Räume, in denen er die Betrachterin, den Betrachter am Gestaltungsprozess teilnehmen lässt und ganz bewusst einen individuellen Interpretations- und Erfahrungsspielraum offenhält.

Günther Moschig

www.kuenstlerschaft.at/member/blaas-peter

Anna-Maria Bogner

Geburtsjahr
1984

Geburtsort
Schwaz

Aufenthaltsorte
Wien
Düsseldorf

Titel—Jahr
Ohne Titel
2013

Technik—Maße
Bleistift, Zeichenstift auf Papier
je 36 × 48 cm

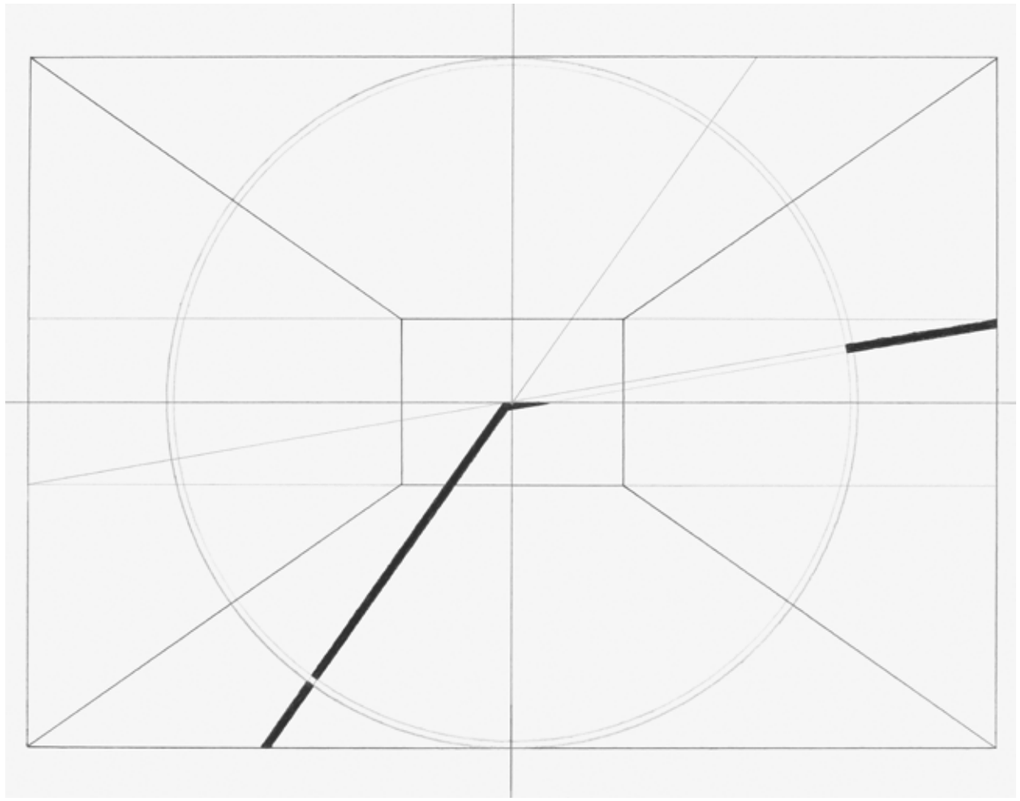
Ankaufsjahr
2013

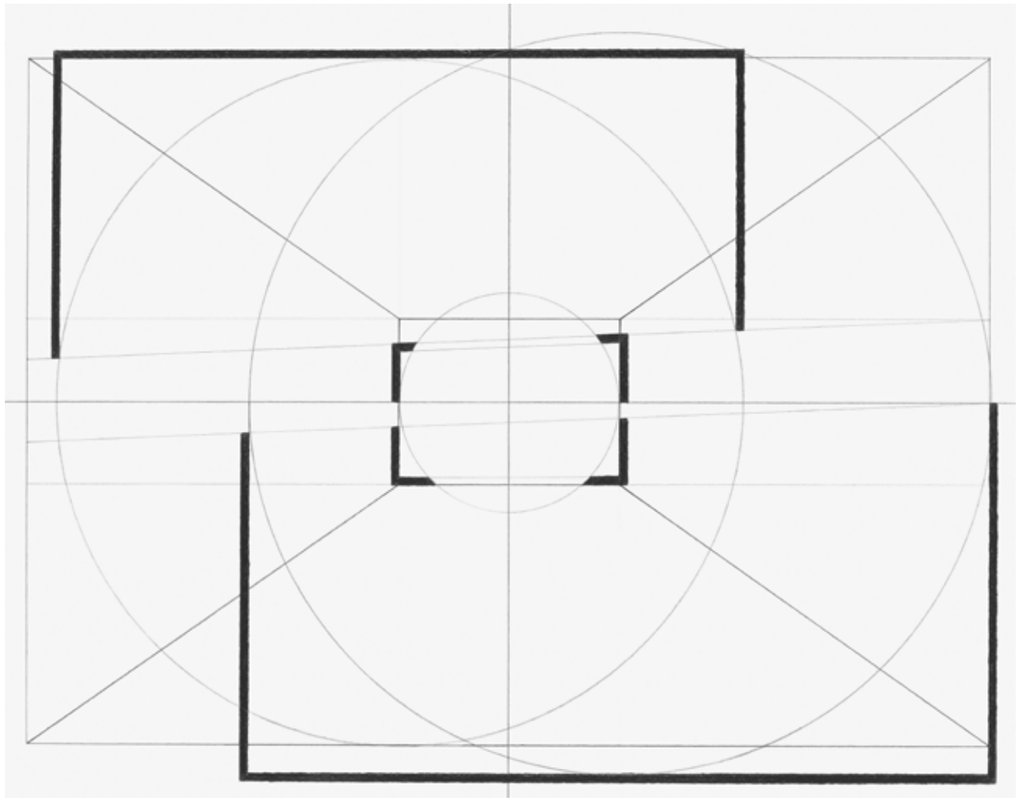
JT Deine Installationen, Objekte und Zeichnungen beschäftigen sich mit Prozessen der Raumerfahrung und der Entstehung von Raumbewusstsein – die Installationen in Form von Verspannungen, die sich durch den Raum ziehen, diesen segmentieren, transformieren und gewissermaßen mit imaginativen Raumsituationen aufladen; die Zeichnungen in Form von fiktiven Räumen, Raumverschiebungen und angedeuteten Rauminterventionen, die in einem Spiel von Zwei- und Dreidimensionalität auf dem Zeichenblatt entstehen. Warum hat die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung und Erfahrung von Raum eine so große Bedeutung für dich?

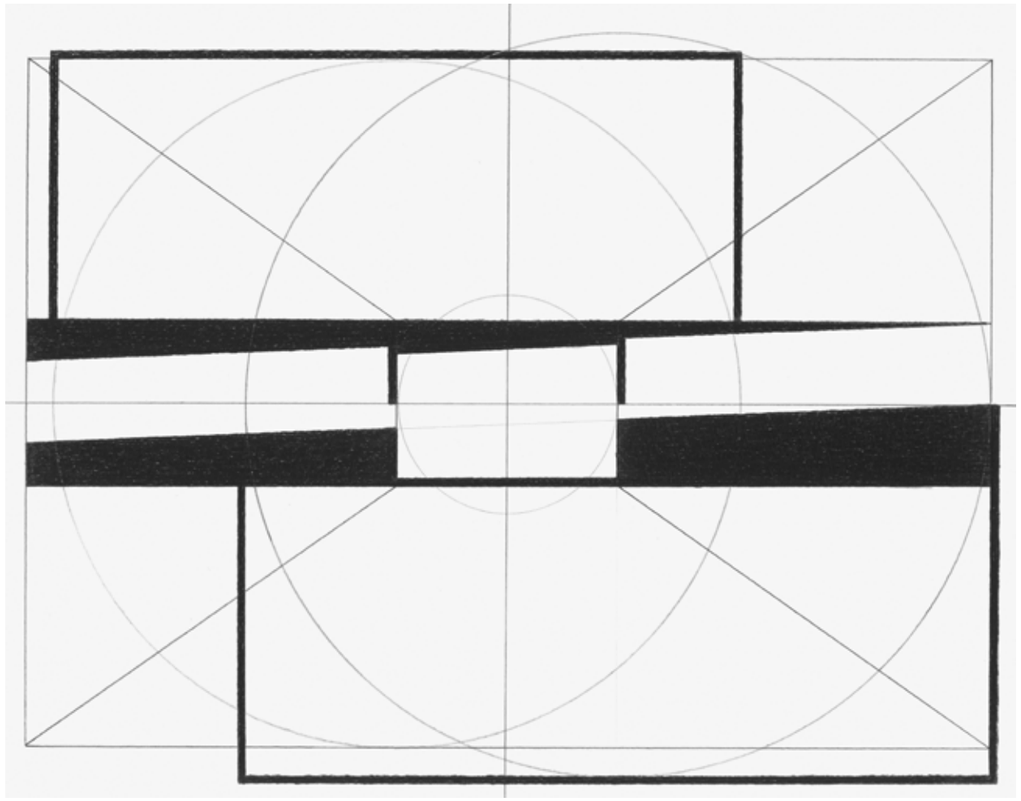
AMB Ich glaube, dass der Raum, wie wir ihn sehen und wie wir ihn uns vorstellen, etwas Grundlegendes über unsere Verortung in der Welt verrät. Wie wir Raum denken, zeigt, wie wir die Welt verstehen. Das betrifft auch die enge Beziehung von Raum und Grenzen, gerade im deutschsprachigen Raum. Das Wort »Raum« lässt die allermeisten an die klassische »Schachtel« denken. Ich habe einmal in einer Vorlesung die Studierenden aufgefordert, das Erste zu zeichnen, was ihnen in den Sinn kommt, wenn sie das Wort »Raum« hören. Tatsächlich haben alle bis auf zwei eine Schachtel gezeichnet. Im Deutschen ist Raum etwas Begrenztes und meist denkt man sich selbst innerhalb dieser Grenzen. Das englische »Space« steht dagegen für das Unbegrenzte.
Meine Arbeiten sind im Grunde oft auch Grenzgänge. Es geht mir also immer auch um den Ausbruch aus dem architektonisch umbauten Raum: die Schachtel und die Grenzen als Verweise auf etwas Großes, Unbegrenztes, das hinter ihnen liegt und dessen Ausgestaltung allein den Betrachtenden überlassen ist. Gerade meine Zeichnungen arbeiten bewusst mit der Schachtel als Ausgangspunkt. Aber im Prinzip geht es mir nicht um die Schachtel, sondern um einen Ausweg daraus. Raum ist mehr als Volumen, und das Gefühl dafür hat mich schon immer gefesselt. Es kommt ja auch nicht von ungefähr, dass wir den Begriff auch in andere Kontexte einbinden, zum Beispiel als Kommunikationsraum oder Sozialraum.

JT In welcher Relation stehen die Medien Zeichnung und Installation in deiner Arbeit?

AMB Zeichnung und Installation suchen verschiedene Zugänge zum gleichen Phänomen. Sie bieten mir unterschiedliche Möglichkeiten, mich meinem Feld zu nähern. Grundsätzlich bietet die Installation immer die Chance, meine Räume mit dem ganzen Körper zu erfahren. Man kann sie betreten, man kann ihre Grenzen berühren und damit ist – im wahrsten Sinne des Wortes – der Zugang ein anderer. Zeichnungen erlauben es darüber hinaus, Räume zu entwerfen, die so in der physischen Realität nicht umgesetzt werden könnten. Sie sind damit offener für Experimente.







Barbara Breitenfellner

Geburtsjahr
1969

Geburtsort
Kufstein

Aufenthaltsort
Berlin

Titel—Jahr
1 WVZ 493
2017
2 WVZ 495
2017
3 WVZ 497
2017

Technik—Maße
1 Collage
28.4 × 20.6 cm
2 Collage, Siebdruck
auf Buchseite
21.4 × 16.6 cm
3 Collage, Siebdruck
auf Buchseite
30.5 × 23.7 cm

Ankaufsjahr
2017

Aus den Albträumen der Kindheit hat die in Kufstein geborene und seit langem in Berlin lebende Künstlerin eine spezifische Strategie entwickelt. In ausführlichen Traumprotokollen führt sie Tag für Tag Buch über die seelischen Verarbeitungen. Aus den nur scheinbar absurden Kombinationen der Traumsprache und den bruchstückhaften Zerlegungen der Wahrnehmung entwickelt sie Installationen und Werke auf Papier. Insbesondere Collagen kommen ihrem Bestreben, Teile der Realität sehr veristisch, aber angeschnitten zu verbinden, technisch entgegen. Dem Aufwachen, dem Erinnern und dem Reflektieren des Traumes als Voraussetzung des Aufschreibens kommt große Bedeutung zu, gleichsam im Zwischenreich der Sinne. Es wäre allerdings verfehlt, ihre Umsetzungen als bloß subjektive Weitererzählung der Träume zu verstehen. Dem kollektiven Weitergeben von Bildern – und der Kunst eignet eine fruchtbare, einprägsame und intensive Sonderstellung in der Kette – räumt sie große Bedeutung ein.

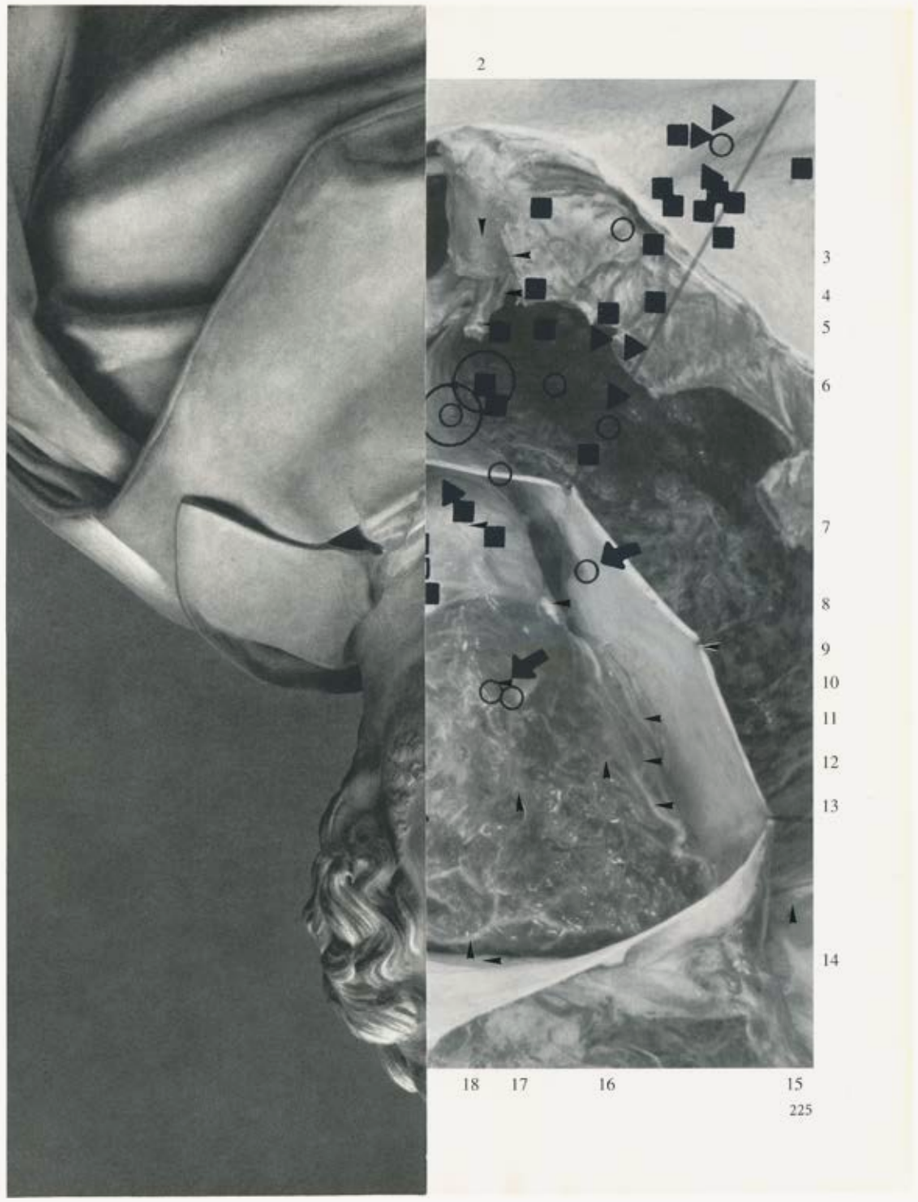
In ihrer Abschlussarbeit an der renommierten Glasgow School of Art öffnete sie 1998 die Wand einer Eisenbahnhalle, um den Blick für das Dahinter frei zu machen. Zudem spiegelte sie mit Objektergänzungen das Gefundene, um die Unendlichkeit der Imagination anzudeuten. Die oft ironische Kombinatorik entführt die Betrachtenden. Sehen und Erinnern wird als fortlaufende Motorik der Vitalität verstanden.

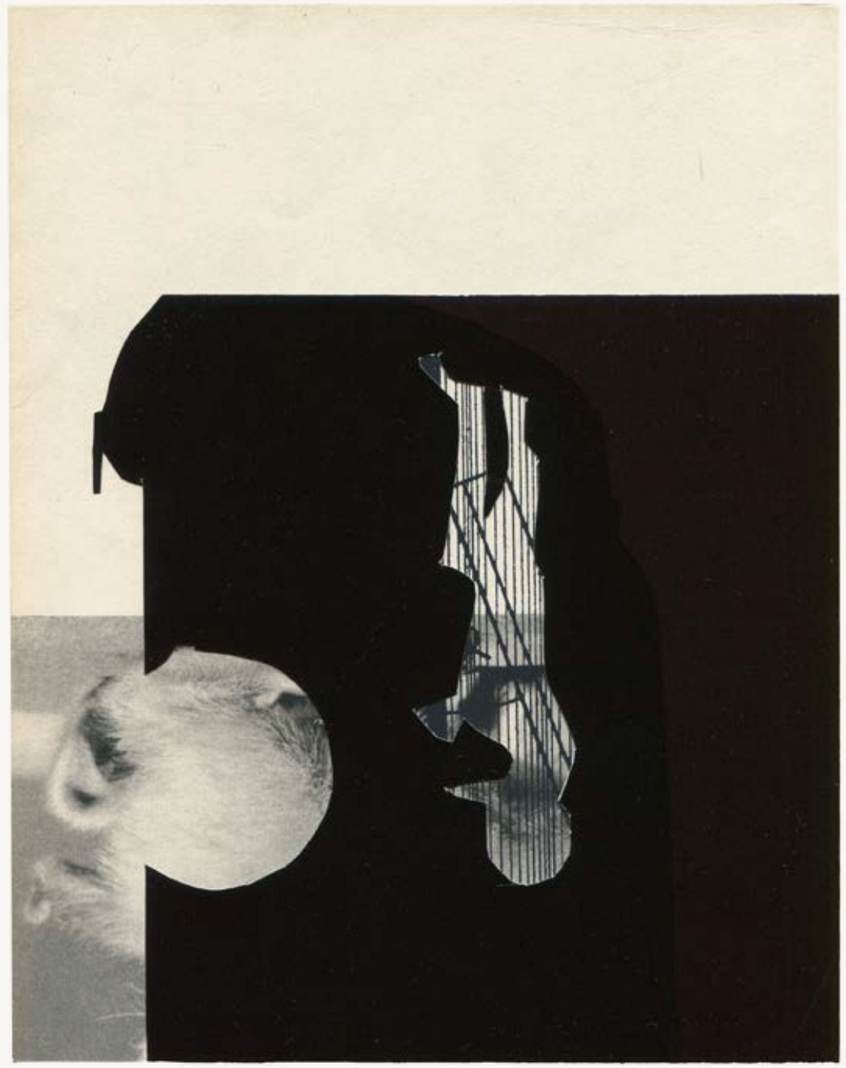
Aus- und Durchblicke, Verdeckungs- und Überlagerungsspiele kann Breitenfellner in Collagen zweidimensional weiterentwickeln. Das *Pelzchen* von Peter Paul Rubens, die im Kunsthistorischen Museum in Wien befindliche, halbnackte Darstellung seiner zweiten, deutlich jüngeren Frau Hélène Fourment als Ikone barocker Weiblichkeit, wird von einer erotisch konnotierten, stacheligen Meeresschnecke hinterfangen und mit der Aggressivität der Kampfhundedressur kombiniert, die beides überlagert (WVZ 493). Eine Fotografie einer Steinbüste (WVZ 497) wird angeschnitten und mit einer umgekehrten, gleichsam forensischen Bildanalyse verbunden. Wieder ein suggerierter Blick hinter das scheinbar feste Material. Aus dem Dunklen figural ausgeschnittene Fenster (WVZ 495) öffnen sich zu einem nicht klar erkennbaren Fell. Animalisches wie nüchternkühl Distanziertes treffen sich in den Arbeiten. Gerade die visuelle, räumliche Präzision zusammen mit einem erstaunlichen Kalkül bringt die traumhafte Enthebung zu einem Spannungsmoment, in das die Durchschreitenden und Betrachtenden geworfen werden.

Markus Neuwirth

www.barbara-breitenfellner.de

1


2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
18
17
16
15
225



Carmen Brucic

Geburtsjahr
1972

Geburtsort
Hall in Tirol

Aufenthaltsorte
Tirol
Wien

Titel—Jahr
1 Gnadenwald 1
2012
2 Gnadenwald 5
2012

Technik—Maße
1 Fotografie auf silbernem Ekta-chrome-Papier
180 × 120 cm
2 Fotografie auf silbernem Ekta-chrome-Papier
180 × 120 cm

Ankaufsjahr
2012

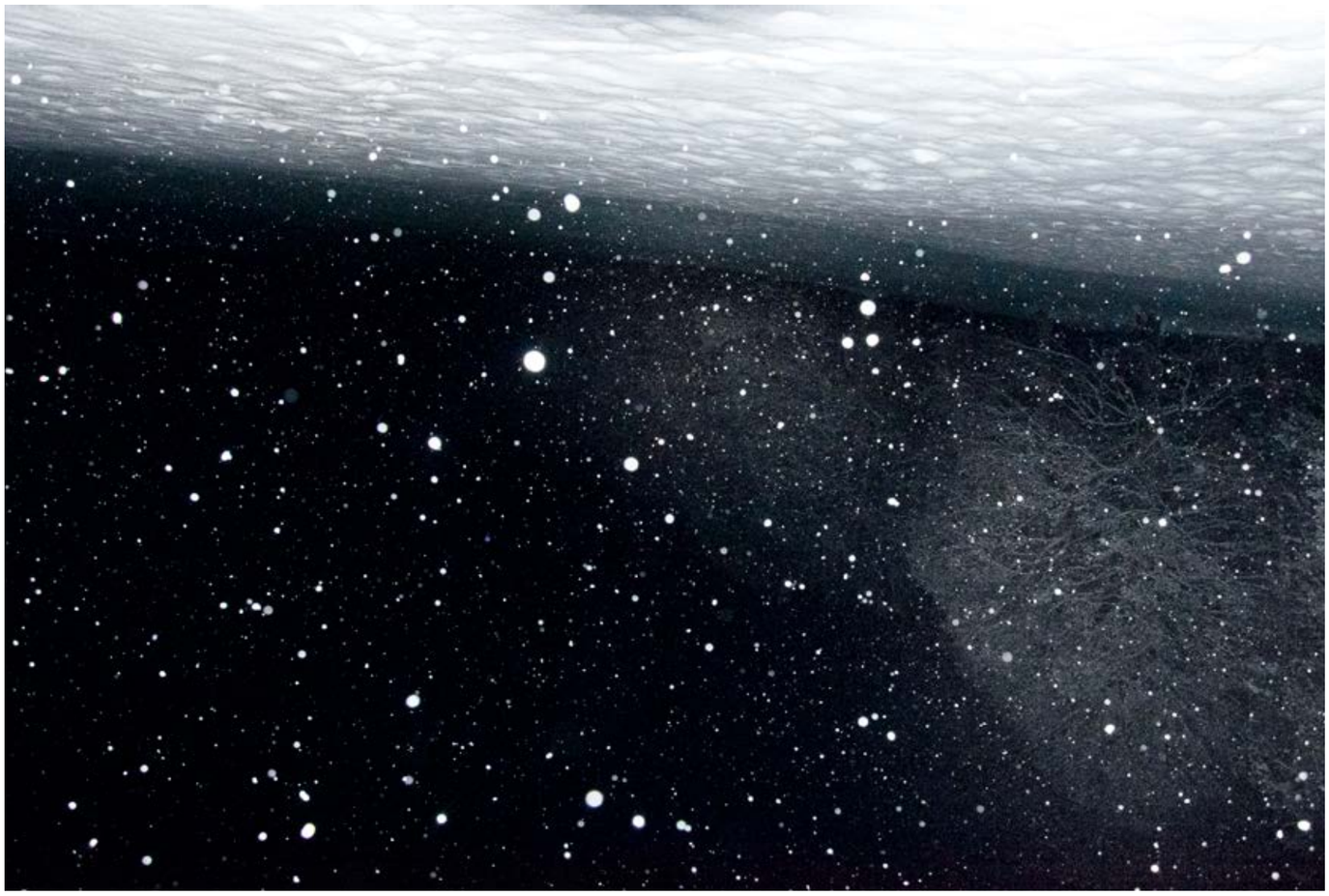
Carmen Brucic, geboren 1972, konzipiert seit 2001 künstlerische Formate für den Umgang mit zumeist äußerst emotionalen Themen. Ihr bevorzugtes Medium dabei ist die Fotografie.

Der Titel der angekauften Fotografien *Gnadenwald* bezieht sich auf den Kindheitsort der Künstlerin, an dem ein Großteil der Arbeiten für das Projekt entstanden ist. Es sind Fotografien eines Waldes, aufgenommen spät in der Nacht und bei Schneefall. »Alles war vereist, die Luft war scharf. Eiskristalle waren in der Luft. Die alten Bäume kümmerte es auch nicht, was die Kälte mit ihnen trieb, sie wurden noch bizarrer. Giganten in der Kälte, Knochen und Korallen!«, so Carmen Brucic. Die Künstlerin thematisiert damit das Geheimnisvolle und Dunkle, aber auch Angstvolle, das einem bei nächtlichen Spaziergängen widerfährt. Zugleich beschreibt sie aber auch einen Gnadenwald, das heißt einen Sehnsuchtsort und »Ort der Reflexion, Selbsterfahrung und Innerlichkeit« (Mark Gisbourne). Diese Gegensätze werden von Brucic evoziert und in Fotografien zum Ausdruck gebracht, in denen die Künstlerin mit Unschärfen arbeitet, aber auch mit der Vergrößerung der Übergangszonen zwischen Landschaft und nächtlichem Sternenhimmel – sowie mit der dadurch sich ergebenden Auflösung der Räume. Die Fotografien erfassen somit den Wald nicht nur in seiner oberflächlichen Struktur als Ansammlung von Bäumen, sondern vor allem auch als einen undurchdringlichen Raum voller Mythen, Gefahren und Versprechungen.

Günther Dankl

www.carmenbrucic.net

1



2

Wolfgang Capellari

Geburtsjahr
1964

Geburtsort
Kitzbühel

Aufenthaltsorte
Kitzbühel
Berlin

Titel—Jahr
Ostia Antica 01
2013–14

Technik—Maße
Öl auf Leinwand
100 × 145 cm

Ankaufsjahr
2015

Wolfgang Capellari agiert seit seinem Studium an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien bei Oswald Oberhuber und Ernst Caramelle in einem offenen kulturellen Feld, inhaltlich wie im Umgang mit den künstlerischen Medien. Er hat in seiner bisherigen Arbeit seit den 1990er Jahren viele Möglichkeiten des Kunstmachens ausgelotet. Von abstrakten Spraybildern, Skulpturen, Objekten, Musik und Performances bis hin zu den jüngsten Landschafts- und Figurenbildern, mit denen er sich in den letzten 15 Jahren vermehrt der reinen Malerei zugewandt hat.

Und Capellari ist ein Reisender. Die Themen der letzten Werkgruppen entwickelt er aus der gesehenen und erfahrenen Landschaft – bevorzugt jener des europäischen Südens. 2013 ist Capellari nach Ostia Antica gereist: In der ab dem 4. Jahrhundert v. Chr. auch in archäologischen Befunden belegten antiken Stätte im Hinterland Roms, die, verwittert und verfallen, als »Langzeitkunst« den Geist des Vergangenen mit sich trägt, erkennt er einen gültigen Wert, der bis heute anhält.

Neben den inhaltlichen Aspekten ist aber auch Capellaris Umgang mit Farbe und Farbkompositionen relevant. Sein Farbkonzept beruht auf der Beweglichkeit des Farbenspektrums, auf Hell-Dunkel-Kontrasten, dem Kolorit des erlebten Ortes und abgestuften Mischungen. Ausgehend von gesehenen Farben bestimmter Landschaften, entwickelt der Maler bestimmte Farbkombinationen und schätzt gerade die Reichheit der Mischungen, die er ohne präzise Konturen in feinen chromatischen Nuancen nebeneinandersetzt, bis die Farben zu vibrieren beginnen. Jeder Werkserie gibt er so ein charakteristisches Kolorit. In *Ostia Antica 01* gibt »Terra di Siena gebrannt« den Ton an und verweist auf die gebrannten Ziegel der römischen Ruinen. In Überwindung der Zentralperspektive schafft Capellari zudem allein mit der Farbe den perspektivischen Raum, der durch eine subtile Farb- und Lichtregie in Zwischen- und Binnenräume zerlegt wird. Über die Farbe legt der Maler verschiedene simultane Blickachsen. So sind es letztlich Farbformen mit »Gebildecharakter«, die der Betrachterin, dem Betrachter die Entscheidung zwischen Form- und Sachinhalt auferlegen und mehrfache Möglichkeiten der Interpretation eröffnen.

Günther Moschig

Katharina Cibulka

Geburtsjahr
1975

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsorte
Innsbruck
Wien

Titel—Jahr
Überlebende #1:
Maria Antonia
Deolinda y Correa
2008

Technik—Maße
Fotografie
71.5 × 120 cm

Ankaufsjahr
2014

Katharina Cibulka verfolgt in ihren Arbeiten eine konsequente politische Agenda, in deren Mittelpunkt Aspekte wie Feminismus, soziale Gerechtigkeit, Gemeinschaftlichkeit und Fragen zu ästhetischen Prozessen und der Rolle der Kunst selbst stehen. Sie geht dabei oft von Geschichten und Motiven aus, in denen grundlegende gesellschaftliche Streitfragen und Anforderungen auf persönliche Weise reflektiert werden. Ihre Arbeiten nehmen in dieser Auslotung emanzipativer und sozialer Perspektiven unterschiedliche Formen an: Interventionen im öffentlichen Raum, Arbeiten mit Film, Fotografie, Texten oder Sound, mit Aktionen und Performances.

In ihrer Werkserie *Überlebende* greift Cibulka die Legenden über Frauen auf, die ihren Männern in den Tod gefolgt sind. Sie schreibt jedoch nicht das gesellschaftliche Rollenverständnis hinter dem Aufopferungswillen dieser Frauen fort, sondern erzählt deren Geschichte neu, indem sie sie in die Gegenwart überträgt und einen alternativen Verlauf und Ausgang konzipiert. Die Fotografie *Überlebende #1* basiert auf einem Drehbuch, in dem Cibulka die Geschichte der argentinischen Volksheiligen Maria Antonia Deolinda y Correa neu entwirft. Die ursprüngliche Legende der Difunta Correa handelt von einer Frau, die auf der Suche nach ihrem zwangsweise für den argentinischen Bürgerkrieg rekrutierten und schließlich krank in der Wüste zurückgelassenen Mann verdurstet. Ihr Säugling jedoch überlebt an ihrer Brust und wird nach fünf Tagen gefunden. An Wallfahrtsorten, aber auch entlang vieler Straßen finden sich in Argentinien Schreine und Sammlungen von gefüllten Wasserflaschen gegen den »ewigen Durst« der Difunta Correa, die auf diese Weise als Schutzheilige der Reisenden, aber auch als ideale, sich aufopfernde Frau und Mutter verehrt wird. Zugleich gilt sie als Patronin der Bräute, die ihr ihre Brautkleider als Votivgaben für geglückte Eheschließungen darbringen. – Cibulka konzipiert in ihrem neuen Bild der Überlebenden eine Geschichte, die sich in die Legende einschreibt, aber auf einem anderen Rollenverständnis beruht. Das Bild erzählt von einer Frau, die, vielleicht nach einem dramatischen Streit, mit ihrem Kind in einer verlassenen Einöde einen schweren Autounfall hat. Die Geschichte endet jedoch nicht mit ihrem Tod – gerade weil sie auf die gefüllten Wasserflaschen am Rand des Wegs zurückgreifen kann. Diese Flaschen verweisen hier nicht nur auf die Difunta Correa, sondern stehen symbolisch auch für das, was in Vergangenheit und Gegenwart an Frauenrechten erkämpft wurde. In Cibulkas Neuformulierung des Mythos muss die Heldin nicht erst sterben, um in die Geschichte einzugehen.

Jürgen Tabor

www.katharina-cibulka.com

Columbosnext

Walter Prenner
Verena Rauch
Christian Dummer
Ekehardt Rainalter
Ferdinand Fritz
(ab 2009)

Gründungsjahr
2005

Gründungsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Hinter uns die Stadt vor uns die Zukunft
2009

Technik—Maße
Direktdruck auf Lightboard
60 × 120 cm

Ankaufsjahr
2013

Was ist Stadt? Was ist öffentlicher Raum? Was ist Innsbruck? Was ist Tirol? Ist Innsbruck ein Möglichkeitsort oder nicht? Diese und noch weitere Fragen standen am Beginn der Auseinandersetzungen für die Arbeit *Hinter uns die Stadt vor uns die Zukunft* von Columbosnext. In der columbande, wie die Mitglieder des Kollektivs dieses selbst bezeichnen, arbeiten Personen aus unterschiedlichen Sparten der Architektur-, Kunst- und Kulturszene zusammen. Prioritär sind dabei die Diskussion und der Austausch von Gedanken und Ideen, die Zahl der Teilnehmenden ist variabel. Die Gruppe definiert Innsbruck als einen Raum der Möglichkeiten, den sie in Zukunft weiter mitgestalten will.

Symbolisch collagiert Columbosnext ältere Entwürfe und Modellfotos, wie die *Grinsekatze*, mit aktuellen Projekten, wie dem *ObstinarCentar* in Skopje/Mazedonien, in unterschiedlichen Maßstäben vor der Stadtsilhouette von Innsbruck, um eine parallel verschobene Topografie zu schaffen.

Ein stetiges Mittel für Columbosnext ist die Rekontextualisierung eines Konzepts an einem anderen Ort als dem originalen. Technisch reizt die Gruppe auch das Spiel zwischen Schärfe und Unschärfe: Architektinnen und Architekten sind es gewohnt, mit sehr präzisen Tools zu arbeiten, um perfekte Formen und Linien zu generieren. Mit denselben Utensilien Unschärfe zu generieren, gelingt der columbande, indem sie Fotografien der Nordkette und der Stadt in CAD-Programmen nachzeichnet und somit die Akkuratesse der Natur reduziert sowie gleichzeitig verunklärt. »Die Realität taucht in den Verbotsschildern der Zeit unter – der Mutterkuchen der Fantasie geht auf« steht in dicken weißen Lettern am unteren Rand der Arbeit. Für Walter Prenner, langjähriges Mitglied von Columbosnext, geht dieser Spruch durchaus auf die Situationisten oder auch die Dadaisten zurück: Wortketten oder Sätze zu kreieren, die inhaltlich nicht richtig erschlossen werden können, aber dennoch Emotionen und Assoziationen hervorrufen.

Lena Ganahl

www.columbosnext.com

DIE REALITÄT TAUCHT IN DEN VERBOTSSCHILDERN DER ZEIT UNTER –
DER MUTTERKUCHEN DER FANTASIE GEHT AUF

Anemona Crisan

Geburtsjahr
1980

Geburtsort
Bukarest, aufgewachsen in Tirol

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
1 Vortex 2013
2 Kopf 2015–16

Technik—Maße
1 Tusche auf Leinwand 100 × 80 cm
2 Tusche auf Leinwand 85 × 70 cm

Ankaufsjahr
1 2013
2 2018

In den Arbeiten von Anemona Crisan bilden Raum und Körper die zentralen Sujets. Bereits während ihres Studiums an der Akademie der bildenden Künste in Wien haben sie Architekturpläne und Anatomiezeichnungen fasziniert. Beide stellen für sie technische Baupläne dar, »die einen für den gebauten architektonischen Raum, die anderen bilden Konstruktionen des menschlichen Körpers nach« (Anemona Crisan). Infolge dieser Auseinandersetzung begann sie – sowohl in ihren Gemälden als auch in ihren raumgreifenden Arbeiten –, die Körperlichkeit von Figuren auf den architektonischen Raum zu übertragen. Sie irritiert damit die räumlichen Wahrnehmungsgewohnheiten der Betrachterin, des Betrachters ebenso wie die gewohnten Ordnungen.

2012 hat sich die Künstlerin als Artist in Residence in Peking aufgehalten und dort begonnen, mit Tusche zu arbeiten. Dieser technische Schritt hat ihr neue Möglichkeiten in der Darstellung von Körperlichkeit und Raum eröffnet. In Bewegungsbahnen aufgelöst, wird der Körper selbst zum Raum.

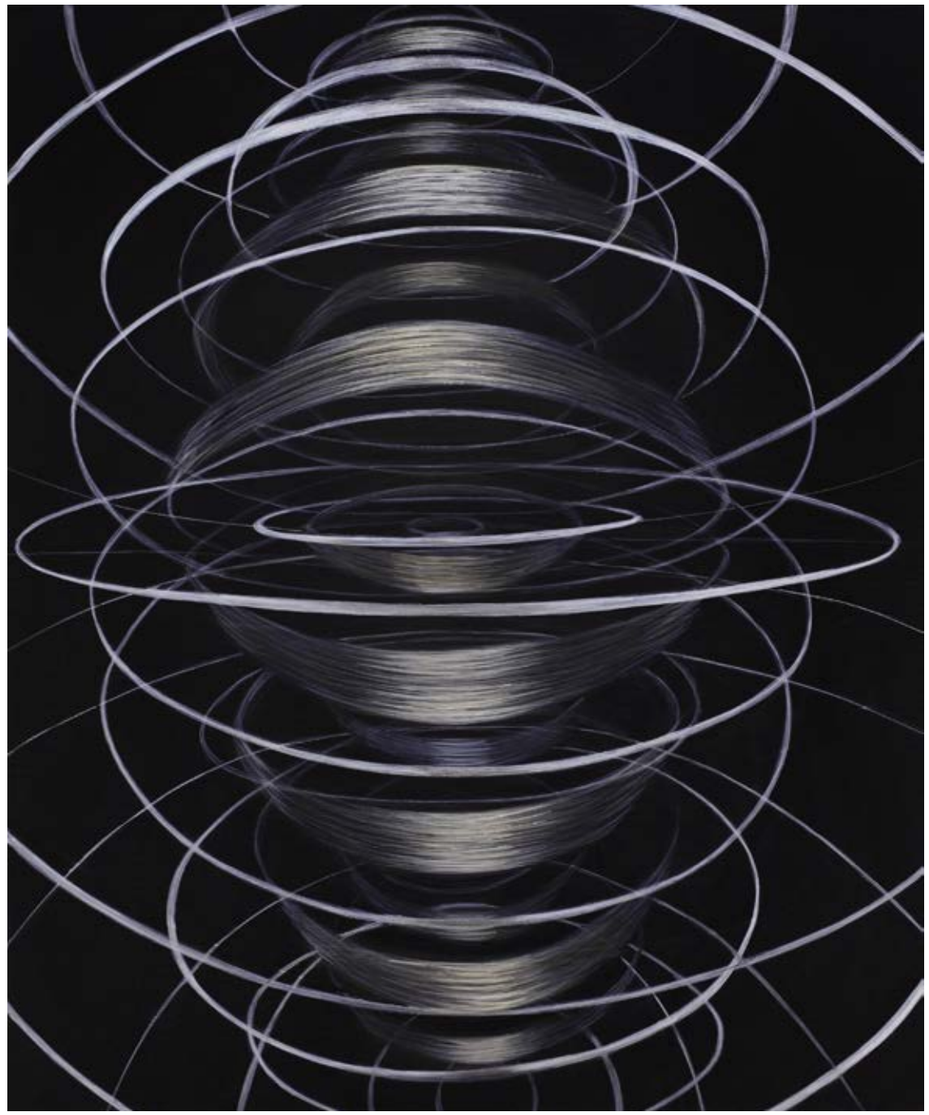
Das vom Land 2013 erworbene Bild *Vortex* nimmt inhaltlich Bezug auf einen Begriff in der Strömungslehre, der eine drehende Bewegung um eine gerade oder geschwungene Achse bezeichnet. Damit reizt Crisan die Oberflächen ihrer Figuren noch weiter aus, selektiert das Leibliche in scheinbar unendlichen, bandbreiten Spuren von Bewegungen.

Günther Dankl

www.anemonacrisan.at

1

2



Sarah Decristoforo

Geburtsjahr
1983

Geburtsort
Hall in Tirol

Aufenthaltsort
Linz

Titel—Jahr
My Adult
Comedy Drama
2015

Technik—Maße
Video, Single
screen cut version,
6:20 min, loop,
Full HD, sound
Skriptbuch
23.7 × 15 cm

Ankaufsjahr
2018

Im Mittelpunkt der Arbeiten von Sarah Decristoforo steht die Auseinandersetzung mit Filmen, Bildern, Texten und Symbolsprachen, in denen sich politische und soziale Machtpraktiken manifestieren. Ihre Arbeiten, die selbst unterschiedliche mediale Ebenen von Video und Fotografie bis zu Sound, Text und Installationen verweben, basieren auf Analysen und Rekontextualisierungen kultureller Ausdrucksformen, die repressive Mechanismen und Phantasmen transportieren – und dies auch in so intimen, aber umso sensibleren Bereichen wie der Sexualität.

Das Video *My Adult Comedy Drama* und das dazugehörige Skriptbuch entblößen bestimmte Mechanismen pornografischer Sprache, indem Decristoforo Textfragmente aus unterschiedlichen Quellen zu einer neuen, quasi überzeitlichen Collage verbindet. Inschriften von pompejanischen Bordellwänden, literarische Passagen von Pietro Aretino über Marquis de Sade bis zu Charles Bukowski, aber auch anonyme Texte aus aktuellen Cybersex-Konversationen bilden ein Geflecht pornografischer Sprechakte, die ebenso eindrücklich und bildreich wie simplifiziert und roh sind. Der Text ist im Video zu einer Konversation verarbeitet, die von zwei Schauspielerinnen und zwei Schauspielern mit unverblümter Direktheit und fast ohne Emotion geführt wird. Sie verkörpern vier Charaktere (Cheerleaderin, Handwerker, Künstlerin, Pizzamann), die zwar aufeinander reagieren, aber ausschließlich das eigene Ich in den Mittelpunkt des Begehrens stellen. Dabei betrachten sie die/den andere/n als bloßes Instrument zur Befriedigung und erklären deren Unterwerfung zu deren vermeintlichem Begehren. Das Skriptbuch versammelt detaillierte Informationen und Anmerkungen zu Quellen, Autorinnen und Autoren sowie historischen Kontexten, aus denen die verwendeten Textpassagen stammen. Einen wesentlichen Teil der Recherchearbeit für *My Adult Comedy Drama* führte Sarah Descristoforo im Rahmen eines Forschungsaufenthalts am Kinsey Institute for Research in Sex, Gender, and Reproduction in Bloomington/Indiana durch.

Jürgen Tabor

www.sarahdecristoforo.com

The Artist (…) stiff-pricked clown (…).[77]
(…) I'll piss in your ear …[78]

Pizzaman Here it is, (…),
just piss on it a little.[79]
Roll over now, and let papa
stick it in![80]

Cheerleading Girl Oh! Don't! It hurts!
Ouch--
Hurts dreamfully-- Oh![81]

Pizzaman Grab my thingy, squeeze it two or
three times …[82]

Handyman Mmm, nice, (…).[83]
(…) the roundest balls I've ever
seen.[84]

Ricarda Denzer

Geburtsjahr
1967

Geburtsort
Kirn,
aufgewachsen
in Kufstein

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr

1 La Croûte du Chou –
Das Saure vom Kraut.
Es geht ans Eingemachte
2007

2 Much has been said.
In ihrer Sprache ist
keine Lösung verfügbar
2011

Technik—Maße

1 Audio/Video-
DVD, 13:30 min

Idee: Ricarda Denzer | Schnitt Hörstück & Video: Ricarda Denzer | Studioarchitektur: Heinz Machat (heiKE/NZ) | Ricarda Denzer im Interview mit Namrata Bali, Schatzmeisterin der Self Employed Women's Association, 2004 | Kamera/Ton Indien: Ricarda Denzer | Souffleuse (Burgtheater): Monika Brusenbauch | Kamera/Ton Wien: Ruth Kaaserer | Soufflierte Stimmen: Steuerberaterin Elisabeth Keber, Coaches von Coach_if, Wirtschaftsphilosoph Radiofragmente | Übersetzung: Thomas Raab

2 C-Prints auf Fujicolor-
Fotopapier
je 35 × 28 cm

Ankaufsjahr

1 2013

2 2017

La Croûte du Chou – Das Saure vom Kraut. Es geht ans Eingemachte (2007). In diesem Video (Kamera, Ton: Ruth Kaaserer und die Künstlerin), das auch Teil von Installationen gewesen ist, sieht und hört man zuerst Namrata Bali, Geschäftsführerin der Gewerkschaft Self Employed Women's Association (SEWA) in einem Interview mit Ricarda Denzer in Ahmedabad, Indien 2004. Sie erklärt die Arbeitsbedingungen, Belastungen und Risiken von Frauen, die alleine zu Hause unter Investment ihrer sämtlichen Ressourcen ihrem Erwerb nachgehen. Sie fordert zudem die Konsumenten auf, sich dieser globalisierten Verantwortung zu stellen. Sodann liest die Souffleuse des Burgtheaters, Monika Brusenbauch, Textfragmente zur ökonomischen Stellung von künstlerisch Schaffenden: einer Steuerberaterin, von Business Coaches, einer Schriftstellerin, einer Philosophin und eines Wirtschaftsethikers. Die mobile Studioarchitektur entwarf Heinz Machat vom Innsbrucker Architektenteam heiKE/NZ, in dem auch Heike Bablick arbeitet. Die soufflierte Diktion der Steuerberaterin, die sich die Einnahmen der künstlerisch Schaffenden ansieht und diese kommentiert, schafft ein bitter-erheiterndes Stageing, das die Vergesellschaftung von Künstlerinnen und Künstlern oder vielmehr die Gesellschaft ins Absurde oder zumindest in die Satire führt.

Die verbalen Leerläufe und Floskeln zu prekären Arbeitsverhältnissen verweisen auf zentrale Anliegen von Denzer. Die Kommunikation, die Abstürze von Kommunikation, Medien von Sprache und vor allem Stimme werden prozessual verstanden, in Materialkultur eingebettet und mit dem Ausstellungsraum oder öffentlichen Raum auf eine Bühne gebracht. Deren Dekonstruktion, wie physische Eingriffe und Zerlegungen, ist Teil der Strategie. Der Verfremdungseffekt, wie etwa das Falten des Fallschirms durch eine Fallschirmspringerin im Kontext der Galerie und weiterer Arbeiten, schärft Blicke und Sinne insgesamt.

Ein Konzentrat dieser Ansätze bietet das Werk *Much has been said. In ihrer Sprache ist keine Lösung verfügbar*, mit einer fotografischen Serie an C-Prints arretiert. Ein breites braunes Klebeband wird aus seiner regulären Anfangsordnung auf der Rolle zu einem Knäuel verdichtet. Eine Form hängt mit der nächsten materiell zusammen, doch im Prozess mit menschlichen Störfaktoren bindet sich das gleiche völlig neu. Die fotografische Sequenz dokumentiert die Abfolge einer kommunikativen Formänderung. Übersetzungs- und Transformationsprozesse servieren nicht Wahrheiten, sondern Wirklichkeiten.

Markus Neuwirth

www.ricardadenzer.net

1

Georg Dienz

Geburtsjahr
1964

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Berlin

Titel—Jahr
Pedarnig
2006

Technik—Maße
Acryl auf Leinwand
160 × 240 cm

Ankaufsjahr
2013

Seit den 2000er Jahren lässt sich in der Malerei wieder ein Trend hin zum Figurativen beobachten. Themen wie Landschaft und Alltagsszenen wurden wieder relevant. Die Acrylbilder von Georg Dienz schließen hier an, auch an Pop-Art und deren hyperrealistische Spielarten. Dienz hat an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien bei Maria Lassnig Malerei und Trickfilm studiert, war in der Folge in der Graffiti- und Street-Art-Szene unterwegs, um sich dann neben seiner Arbeit als Bühnenbildner dem klassischen Format des Tafelbildes zuzuwenden. Zunächst im Geiste des Punk als Sprayer aktiv, arbeitet er heute an einer Malerei, die – flächig angelegt – sich sehr reduziert und zurückhaltend auf der Leinwand festigt. Der Realismus von Dienz übersteigert die Wirklichkeit. Sein Blick wahrt eine kühle Distanz zum Geschehenen und hinterfragt so die oberflächlichen Idyllen. Die Themen seiner Bilder sind bevorzugt Alltagsszenen, Kommunikation und Interaktion zwischen den dargestellten Menschen. Auch das großformatige *Pedarnig* zeigt eine solche Idylle: eine Frau mit zwei Kindern auf einer saftigen Alm mit Kuh. *Pedarnig* ist ein ruhiges Familienbild, dessen Geschehen über den Bildrand hinausweist. Die Protagonisten blicken auf eine Szene, die sich den Betrachtenden entzieht. In klassischer Komposition mit Vordergrund und klar umrissener Bergkette im Hintergrund ist dieses Bild ein Beispiel eines von Dienz entwickelten reduzierten Realismus.

Günther Moschig

www.georgdienz.de

Othmar Eder

Geburtsjahr
1955

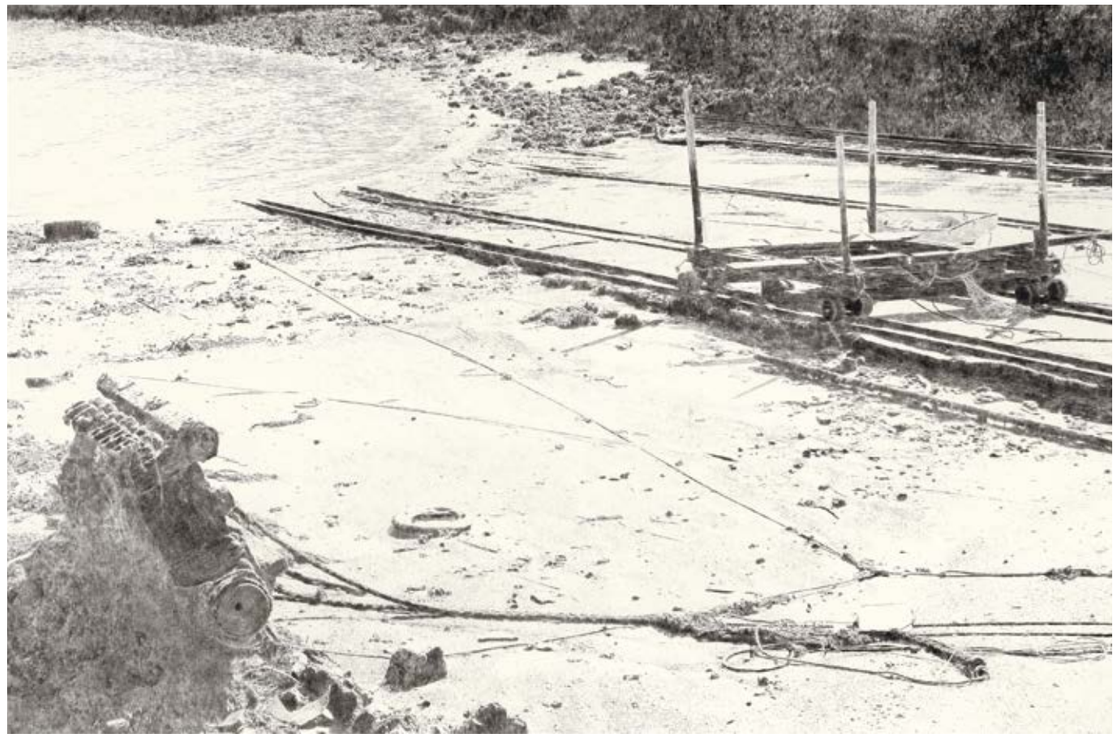
Geburtsort
Kufstein

Aufenthaltsort
Stettfurt (CH)

Titel—Jahr
Porto Brandão – Lisboa
2016–17

Technik—Maße
Kohlepapier-Übertragung auf Papier
80 × 119.5 cm

Ankaufsjahr
2018



Erinnerungsspuren fängt der Künstler über die Medien Zeichnung, Malerei, Fotografie, Objekt, Installation und Video ein. Bei seinen Ausstellungen bemerkt man, dass selbst die für sich bestehenden, einzelnen Bilder Teil eines größeren Zusammenhangs, einer Memorialkette werden. So auch innerhalb des Œuvres. Neben der grafischen Arbeit *Porto Brandão* gibt es auch ein Video dieses Namens, das auf der Homepage Othmar Eders abrufbar ist. Es setzt – von einem Schiff im Hafengebiet gegenüber von Belém bei Lissabon aufgenommen – im Sinne der Entschleunigung auf langsames Beobachten vergangener Momente. Schnell sind nur die Laute der Zikaden und die Gesprächsfetzen aus dem Off. Die Hinfälligkeit, die Brüchigkeit menschlich produzierter Gegenstände, wie zum Beispiel Häuser oder Industrieanlagen, stehen im Zentrum. Die Zeit überwältigt alles. Othmar Eder sammelt Indizien vorheriger Aktivität. Das Verbrauchte, das Abgelaufene, bisweilen auch das Morbide decken die Vitalität im Umkehrschluss auf.

Melancholie, Sehnsucht, Schwermut durchziehen die Arbeiten, die in Lissabon den Charme des verlorenen Weltreichs spiegeln. Dichter, die aus diesen Stimmungen ihre schweren und dunklen Texte schreiben, werden bisweilen Lispoetas genannt, von »lisboeta«, Einwohner Lissabons. Die Serie an Sprachspielen ließe sich fortsetzen. Im Kern gibt es diese Charakterzüge des Brüchigen und Vergänglichen in der Stadt. Eder ist mit dem Einfangen der Indizien verdeckter Geschichten zum *Lispoeta visual* geworden.

Die grafische Arbeit *Porto Brandão* von 2016–17 zeigt Schienen zum Einlassen kleinerer Boote beziehungsweise zur Löschung von Fracht. Gerätschaften liegen umher, als wäre die Arbeit von heute auf morgen schlicht fallen gelassen worden. Die Natur hat die Metallteile bereits in Besitz genommen. Zeugnisse harter Werktätigkeit sind evident, doch es bleiben nur mehr angerissene Geschichten, deren Dimension offenbleiben muss. In diese Atmosphäre des Ungewissen stößt Eder vor. Die grafische Technik ist das Äquivalent. Ein vergrößertes Foto aus dem reichen Fundus der Ad-hoc-Aufnahmen dient als Vorlage und wird in einem eigenen Verfahren zeichnerisch mit Kohlepapier minutiös und mit feinen, variablen Binnenflächen übertragen. Auf diese Weise entsteht eine filigrane Zeichnungsspur, ein mehrschichtiger Realismus.

Markus Neuwirth

www.othmareder.ch

Karin Ferrari

Geburtsjahr
1982

Geburtsort
Meran

Aufenthaltsorte
Rum
Wien

Titel—Jahr
DECODING
Die Intros der ZiB
(THE WHOLE TRUTH)
2016

Technik—Maße
HD-Video, 25 min

Ankaufsjahr
2018

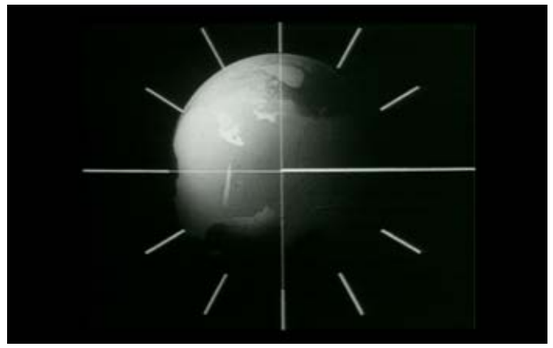
Karin Ferrari verarbeitet in ihren Forschungen einige der signifikantesten und zugleich verworrensten Entwicklungen gegenwärtiger Medienkulturen. Die Verbreitung von Fake News und suggestiven Infotainment-Techniken, die Zirkulation von Gerüchten und Verschwörungstheorien in sozialen Netzwerken und ähnliche Phänomene bilden den Hintergrund ihrer Arbeiten. Es sind Erscheinungen, die in einer Zeit der Krisen, insbesondere auch einer Vertrauenskrise gegenüber der Objektivität der öffentlichen Medien, weltweit Konjunktur haben.

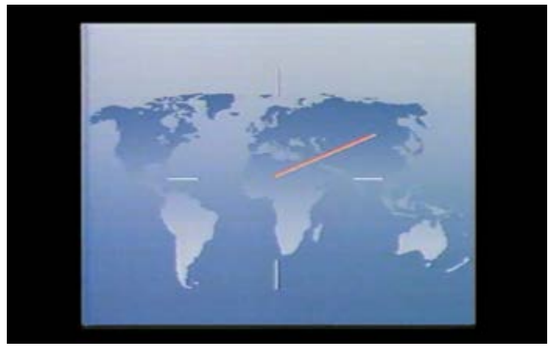
Ferraris Arbeiten sind dabei selbst trickreich angelegt. Sie adaptieren die Strategien suggestiver Medienpraktiken, um deren Verführungskraft zugleich vorzuführen und zu entlarven. In der Serie *DECODING (THE WHOLE TRUTH)* (seit 2011) greift Ferrari TV-, Musik- und Produktclips auf, die Bestandteile nationaler und globaler Medienkultur sind: Katy-Perry- und iPhone-Clips, Intros populärer Nachrichtensendungen. Wir haben sie so oft gesehen, dass sie Teil des kollektiven Gedächtnisses sind. Doch verstecken sich in ihnen geheime Botschaften und manipulative Suggestionen, die wir nur unbewusst wahrnehmen und daher ungehemmt wirken lassen? Ferraris Arbeiten versprechen, diese geheimen Inhalte zu entschlüsseln, und spielen mit der Faszination für mysteriöse, spekulative Erzählungen über die Wirklichkeit, könnte doch, bei aller Skepsis, ein wahrer Kern in ihnen stecken.

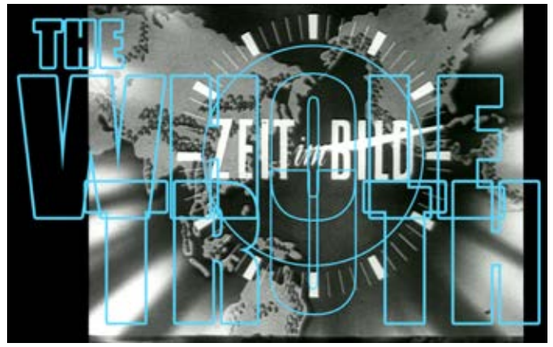
Das Video *DECODING Die Intros der ZiB* analysiert die Vorspanne der ORF-Fernsehnachrichtensendung *Zeit im Bild* der letzten sechzig Jahre. Der sich wandelnde Blick auf die Weltkugel, ein Markenzeichen der Intros, spiegelt die veränderten geopolitischen Weltanschauungen wider. Die Positionierung, Erscheinung und Dynamik des Logos – lange Zeit eine abstrahierte Kombination aus einem elektronischen und einem menschlichen Auge – vermittelt wiederum das Selbstverständnis der zentralen Nachrichtensendung des Landes als autoritatives, ordnendes, vereinheitlichendes Medium, das via Information Wirklichkeit generiert und gestaltet. Neben der suggestiven Wirkkraft dieser generischen Zeichen verweist Ferrari auf weitere Mechanismen, die in den Intros mutmaßlich integriert sind – das alchemistische Prinzip von Mikro- und Makrokosmos, das Prinzip selbsterfüllender Spekulation oder die Technik des »predictive programming«. Mit den klassischen Stilen objektiver Berichterstattung verführt das Video dazu, die Erklärungsmodelle als plausibel aufzufassen, wären sie nicht an der einen oder anderen Stelle so abstrus, dass man nicht anders kann, als vom Glauben abzufallen und das Ganze noch einmal durchzudenken.

Jürgen Tabor

www.karinferrari.com







Romana Fiechtner

Geburtsjahr
1975

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
1 perception.sense. cognition.#1 (Dubai) 2002
2 perception.sense. cognition.#7 (Munich) 2003
3 perception.sense. cognition.#8 (Munich) 2003
4 perception.sense. cognition.#12 (Munich) 2004

Technik—Maße
1 Ilfochrome Print 60 × 80 cm
2 Ilfochrome Print 60 × 80 cm
3 Ilfochrome Print 60 × 80 cm
4 Ilfochrome Print 60 × 80 cm

Ankaufsjahr
2012

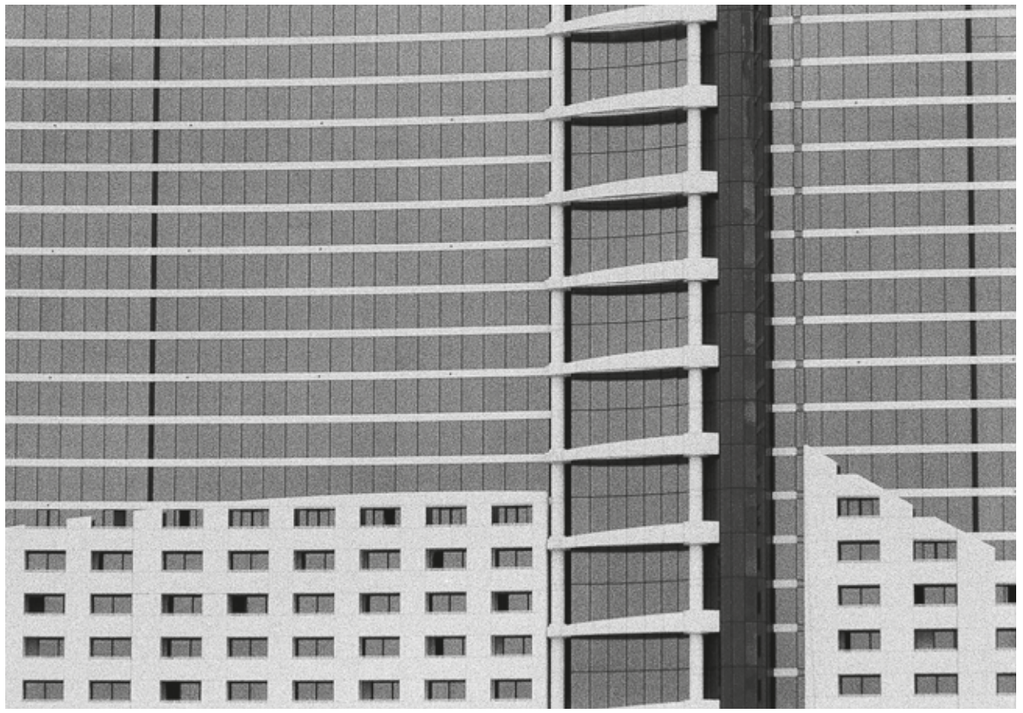
Die Innsbrucker Künstlerin Romana Fiechtner hat bei Joseph Kosuth an der Münchener Akademie der Bildenden Künste studiert. In ihrem konzeptuellen Ansatz arbeitet sie einerseits an den Schnittstellen urbaner Architekturen und privater Räume, andererseits an der Verknüpfung persönlicher Geschichte mit dem sie umgebenden Außenraum. Es geht auch um das differenzierte visuelle Erscheinen von Bild, Sprache und Denken.

Auf der Basis konzeptueller Zugänge dekonstruiert und analysiert sie urbane Räume und untersucht sie als Voraussetzung für kommunikative Beziehungen. Dazu nützt Fiechtner die Vielfalt der Medien, arbeitet mit Fotografie, Video, Installationen und Objekten. In der vierteiligen Serie *perception. sense. cognition* zeigt sie fotografische Aufnahmen von urbanen Außenfassaden. Die Architektur dieser öffentlichen Bauten ist eine hermetische, ihre Gestaltung folgt einem strengen Ordnungssystem. Eine Verbindung zur Außenwelt gibt es, wenn überhaupt, nur über den Blick aus geschlossenen Fenstern. Was Fiechtner hier zeigt, ist, wie Architektur kommunikative Bedingungen generiert und organisiert, aber auch, wie urbane Räume ihre Individualität und Authentizität verloren haben. Die Frage nach dem Raumempfinden, dem Befinden des Menschen in nicht privaten Räumen, zielt dann letztlich ab auf einen »glücklichen Raum«. Denn es geht schließlich – mit Otto Friedrich Bollnows Überlegungen zu Mensch und Raum – um den subjektiv wie objektiv erlebten Raum und »wie er sich dem konkreten menschlichen Leben erschließt«.

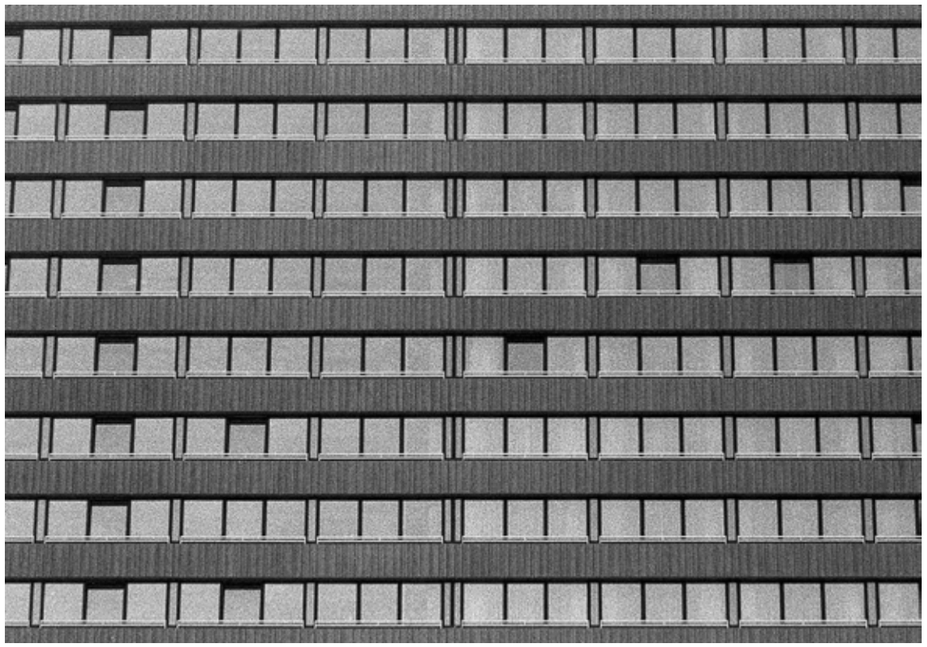
Günther Moschig

www.kuenstlerschaft.at/member/fiechtner-romana

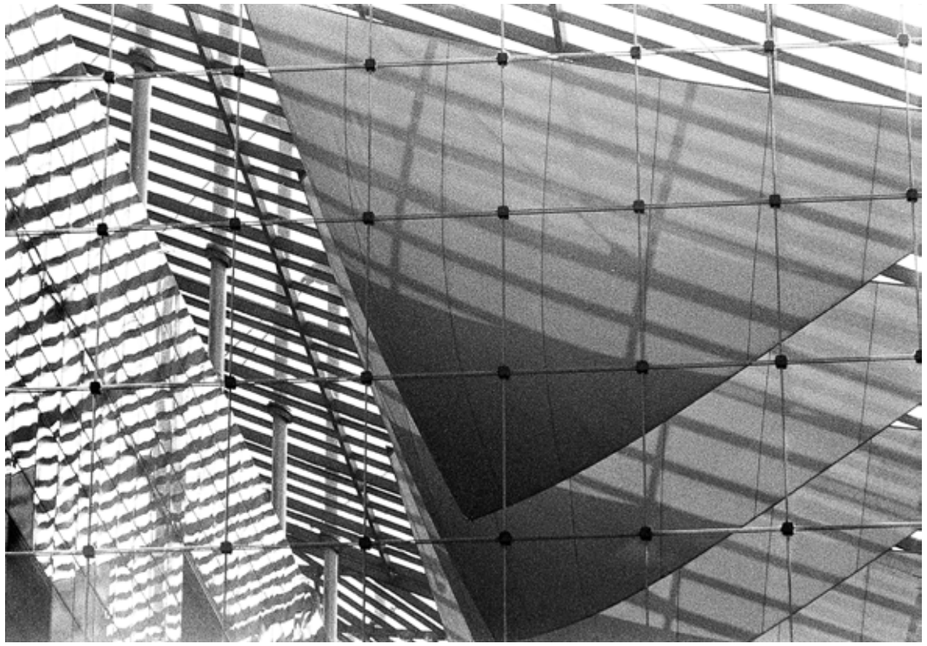
1



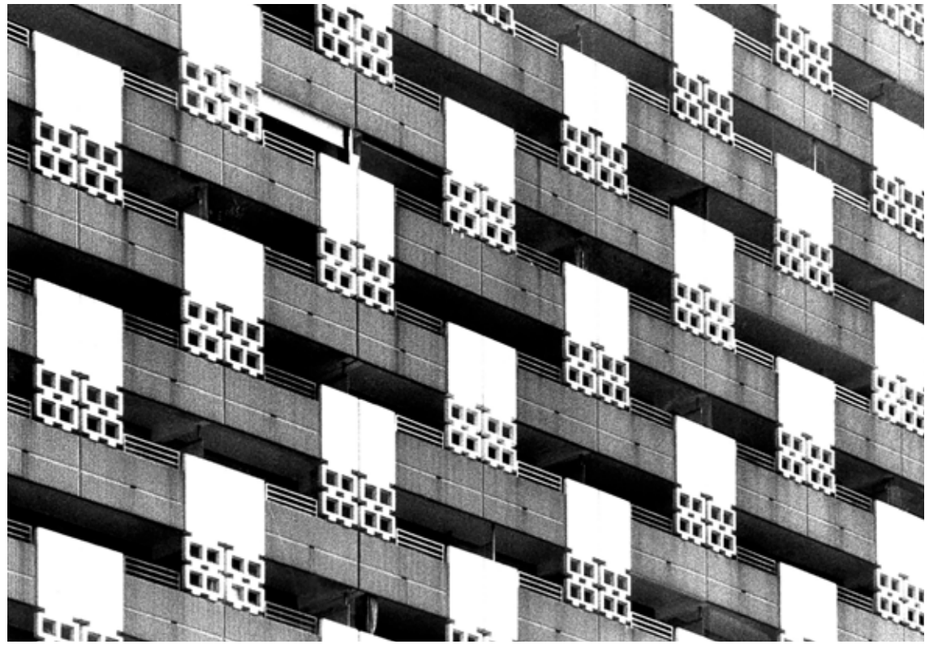
2



3



4



Robert Fleischanderl

Geburtsjahr
1967

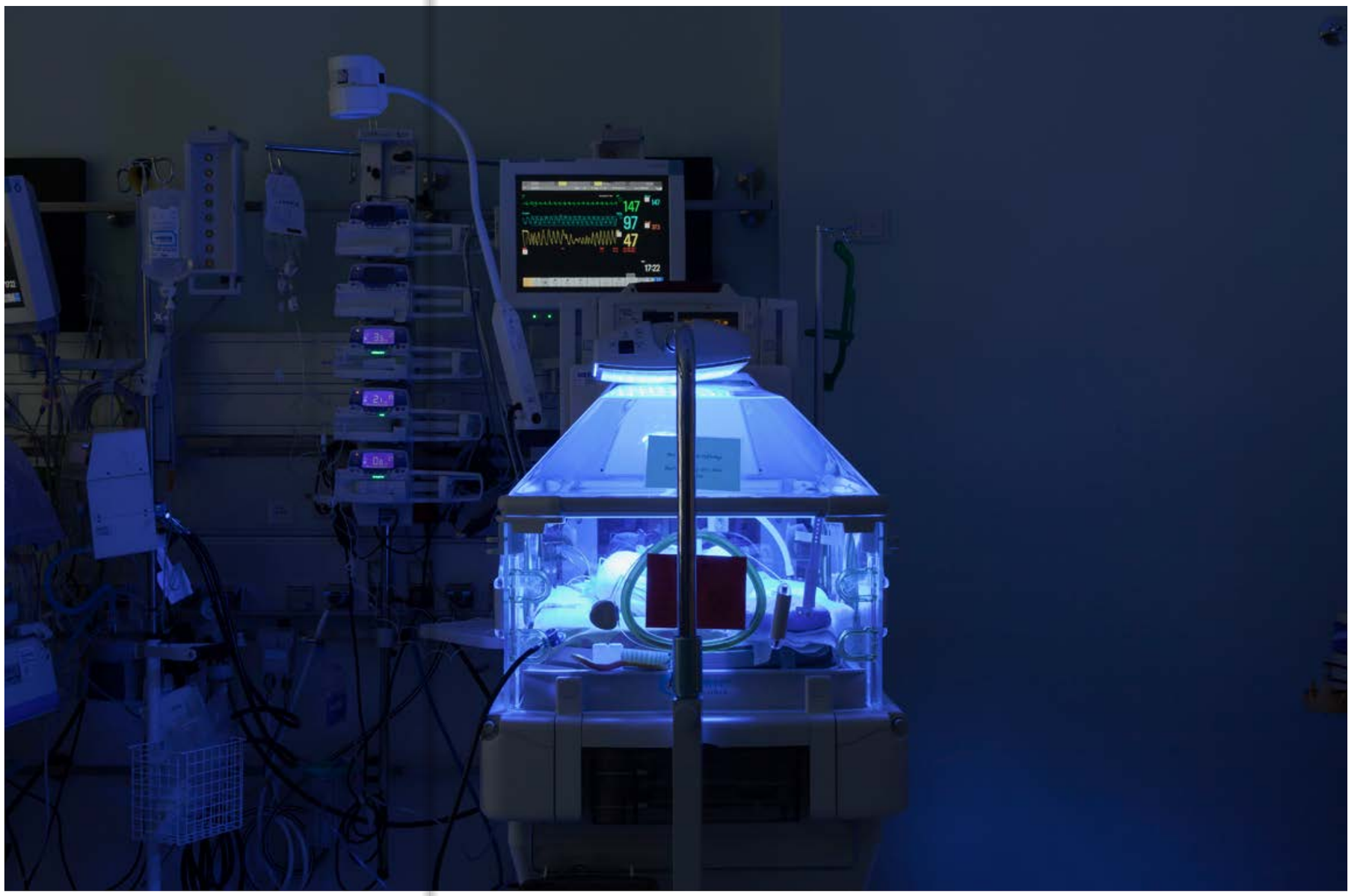
Geburtsort
Brixlegg

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Portrait #11
2012

Technik—Maße
C-Print
100 × 140 cm

Ankaufsjahr
2013



Das *Portrait #11* von Robert Fleischanderl zählt zu seinem umfangreichen Werkkomplex *Broken Promises*. Im Mittelpunkt dieser Serie, die sich in verschiedene Untergruppen gliedert, steht das große Thema Mensch – seine Lebensumstände, seine soziale Verankerung, der Kreislauf des Lebens. Es sind Porträts ohne Auftraggeber. Die dargestellten Personen bleiben anonym. Grundsätzlich geht es Fleischanderl um ein erzählerisches Moment, um die Darstellung von Individuen in einem spezifischen Kontext. So spielen Arbeit, Kontrolle oder Macht ebenso eine Rolle wie das Thema des Alterns oder des Kindseins. Seine Projekte bereitet er mit großem Aufwand vor. Es sind keine zufälligen Momentaufnahmen, schon die technische Perfektion lässt eine präzis kalkulierte Regieführung vermuten. Das Fotografieren wird zum Akt der behutsamen Annäherung und vorsichtigen Verständigung mit bestimmten Lebenssituationen. So entstehen 2012 eigenwillige und doch sehr einfühlsame Porträts von Neugeborenen oder deren Eltern auf einer neonatologischen Intensivstation. Auf der Welt und doch im Leben noch nicht ganz angekommen – Frühgeborene sind den Anforderungen außerhalb des Mutterleibes in der Regel noch nicht gewachsen und trotz Hightechmedizin bleibt die Welt der Frühchen sehr zerbrechlich, wie uns die vorliegende Arbeit mit sachlichem Blick und doch beeindruckender Intensität vor Augen führt.

Silvia Höller

www.robert-fleischanderl.com

Robert Freund

Geburtsjahr
1981

Geburtsort
St. Johann
in Tirol

Aufenthaltsort
Kramsach

Titel—Jahr
Die Umklammerung
2016

Technik—Maße
Mischtechnik
auf Papier
140 × 100 cm

Ankaufsjahr
2017

Robert Freund hat bei Hubert Schmalix und Peter Dressler an der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert und setzt auf eine realistische Malerei. Sein Bildbegriff ist ein offener. In inszenierten Bildräumen eröffnet er assoziative Geschichten zum Weiterdenken. Auch wenn sich eine figurative Malerei seit den 2000er Jahren wieder selbstbewusst und vielfältig in den Kunstdiskurs einmischt, bleibt Freund in diesem weiten Feld realistischen Malens ein eigensinniger Individualist. Als Maler und Zeichner interessieren ihn die Hintergründe der Realität mehr als die reale Dingwelt. Die Geschichten, die Freund erzählt, sind nie linear, haben auch kein Ende. Freund nützt die Chance, zeitgleiche Ereignisse in einem Bild darzustellen. Seine Arbeiten sind deshalb auch nie illustrativ – aber immer rätselhaft.

Kunsthistorische Referenzen gibt es: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus, Tendenzen der 1920er und 30er sind hier Anreger für eine Malerei im 21. Jahrhundert. Freund schöpft aus dem Alltag, aus einer Wahrnehmung in Echtzeit, vor allem jener der sozialen Wirklichkeit und ihrer aktuellen Veränderung. Mit ironisch-kritischer Sicht auf die Gesellschaft formuliert er Doppeldeutigkeiten und widersetzt sich so einer ideologisch eindeutigen Interpretation. Eine oft grelle Farbigkeit kommt aus dem Popkontext, auch das mitunter Comic-Hafte seiner Zeichnung. Dazu sind die Bilder Freunds voller ikonografischer Geheimnisse und brauchen deshalb Zeit. Das gilt für den Schaffensprozess des Künstlers – Freund arbeitet monatelang und akribisch an einem Bild – wie für die Rezeption der Betrachterinnen und Betrachter.

Das Blatt *Die Umklammerung* folgt dem Konzept des »Hinter-die-Dinge-Schauens«, ist aber im Vergleich zu Freunds großen Bildern zeichenhafter. Ein schwer entschlüsselbares Schriftenlogo ist mit einer detailreich gezeichneten Biene ins Zentrum gerückt. Als zutiefst soziales Lebewesen kooperativ, ist sie – eingesperrt von golden gesetzten Klammern – in ihrem Wirkungskreis eingeschränkt. Freund lenkt hier den Blick von der glänzend goldenen Oberfläche auf das, was sich möglicherweise dahinter verbirgt, und erzählt eine Geschichte zu den aktuellen gesellschaftlichen wie wirtschaftlichen Entwicklungen.

Günther Moschig

www.robertfreund.eu

Claudia Fritz

Geburtsjahr
1973

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
1 o.T. (Dschungel 11)
2012
2 o.T. (Dschungel 7)
2012
3 o.T. (Dschungel 15)
2012

Technik—Maße
1 Fotografie, C-Print
auf Alu-Dibond
60 × 120 cm
2 Fotografie, C-Print
auf Alu-Dibond
60 × 120 cm
3 Fotografie, C-Print
auf Alu-Dibond
60 × 120 cm

Ankaufsjahr
2016

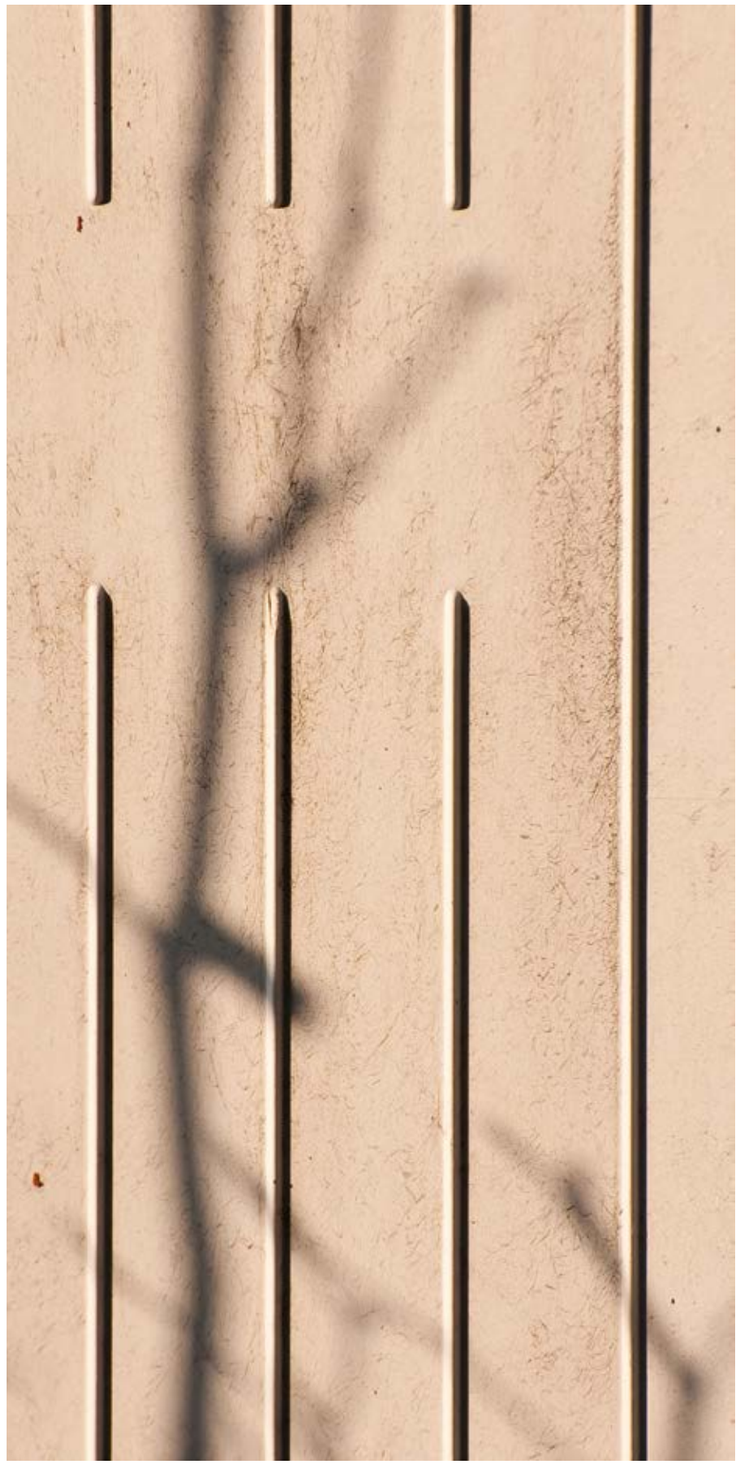
Claudia Fritz' konzeptuell und thematisch angelegte Fotoserien sind durch eine spezifische Sensibilität gegenüber Räumen und Raumkonstellationen charakterisiert. Der Blick der Fotografin, die auch als Architektin ausgebildet ist, gilt urbanen Räumen ebenso wie Naturlandschaften. Er richtet sich jedoch nicht primär auf den Aufbau artifizieller oder natürlicher (Bau-)Körper, sondern auf die Wahrnehmung und Empfindung von Räumlichkeit – auf das, was sich flüchtig und ohne physische Konstanz, aber in einer fortwährenden Zeitlichkeit über das Tektonische blendet: das Wechselspiel von Licht, Schatten, Farbe, Material und Oberflächentexturen, von Reflexionen, Überlagerungen und Durchblicken, von Bewegung und Momenthaftigkeit.

In den Fotografien der Serie *Dschungel* widmet sich Fritz dem Schattenwurf von Bäumen und Sträuchern auf unterschiedlichen Oberflächen und Raumkonfigurationen in einem von verschiedensten Spuren geprägten urbanen Raum. Auf zerkratztem Glas, rissigem Beton, aufgehängten Stoffbahnen, verwittertem Holz werden Formen sichtbar, die sich oft erst auf den zweiten Blick als Schattenprojektionen von Ästen und Blattgeflechten entpuppen. Die starke Ausschnitthaftigkeit der Bilder, die nie die Naturgewächse selbst zeigen, verleiht den Schatten im Zusammenspiel mit den Oberflächen eine abstrakte, teils fast kalligrafische Wirkung. Sie werden zu Zeichen, die auf die Präsenz einer anderen Wirklichkeitsebene verweisen. Die Leichtigkeit und Zartheit der Formen und das ungewöhnliche Hochformat der Bilder, das japanischen Bildrollen ähnelt, erinnern an die mit der traditionellen japanischen Kunst verbundene Philosophie, die der Wahrnehmung des Veränderlichen und Vergänglichen eine besondere Bedeutung einräumt und die in diesen Werken von Claudia Fritz als zentrales Moment hervortritt.

Jürgen Tabor

www.claudiafritz.com

1



Dieter Fuchs

Geburtsjahr
1952

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Inventur (alle Neune)
2003–06

Technik
Zeichnungen auf Blockpapier, Collagen

Ankaufsjahr
2012

Unmittelbar, stetig, konsequent reagiert der Künstler auf welthistorische Ereignisse gleichwie auf persönliche Erfahrungen. Die Betroffenheit schlägt sich in Einzelwerken nieder, die sich zu losen Gruppen sammeln. Dieter Fuchs verleiht ihnen leger sprichwörtliche Zahlen-Namen aus der Alltagssprache: *Die sechs Richtigen, Sieben auf einen Streich, Acht Schätze, Alle Neune* wie beim Kegeln … Letzteres ist bei der Serie *Inventur* mit laufenden Nummern der Fall. Einige Bilder deuten auf Lebensinventur. Ein stark gestisches Bild (9), bunt mit deutlichem Rotanteil, und sein ungestisches Analogon, ein streng lineares Muster (3), verweisen auf einen schweren gesundheitlichen Einbruch im Jahr 2000. Nach einem Herzstillstand mit Folgewirkung begann Fuchs wieder, sich das Zeichnen und Malen zu erwerben. Doch zu sagen, er decke den Bedarf an formalen Mitteln – gewinne etwa geometrisch oder locker malerisch die Tiefenräume –, würde in der Interpretation zu kurz greifen.

Die konstante Selbstverortung erfolgt unter mehrfacher Befragung des Bildbegriffs, weniger peinlich-streng als vielmehr fluid-eruptiv. Das kann durch ein beinahe schwarzes Quadrat (5) und sein Geheimnis dahinter passieren. Das Porträt seines Zwillingsbruders (1), ebenfalls Künstler, erhält diesbezüglich programmatischen Charakter. Der Sockel mit der Beschriftung *FUCHS HERBERT MIT BRANDWUNDE UND WEISSER NASE D. FUCHS 07* verweist auf einen Denkmalstypus; die Tatsache, dass er als Büste gestaltet wurde, noch mehr. Es ist ein Bild-im-Bild-Motiv. Der hinterfangende Rahmen nimmt die Quadrierung des Bildträgers auf, der an der Stelle der Wange vom dargestellten Bruder selbst mit einer Zigarette ausgebrannt wurde. Damit vollendet sich das hochkomplexe Spiel mit gleich mehreren Realitätsebenen. Ein weiteres Bild (4) ergänzt die Stoßrichtung um eine Nuance: Eine noble Damenhandtasche mit Verschluss zum Aufklappen bekommt durch das Falten des Bildträgers an der rechten unteren Ecke und durch das Bedecken mit Goldfarbe seinen interpretatorischen Tiefenraum. Die Kunst öffnet zu Kostbarem.

Die konzise Reflexion der Kunstbegriffe spiegelt die Sturm-und-Drang-Jahre der Gebrüder Fuchs mit Martin Kippenberger plus Frosch-Skandal, Elfie Semotan, Walter Dahn mit Gemeinschaftsarbeiten, Franz West usw., mit biografischen Eckdaten in Köln und Innsbruck. Um sich selbst den kulturellen Humus zu verschaffen, in dem Kunst anspruchsvoll entstehen kann, haben sie die Kunstvermittlung tatkräftigst selbst in die Hand genommen. Das Multitasking scheint ein Männerkörper, dessen Teile gleichzeitig in mehrere Richtungen wollen (2), wiederzugeben. In jedem Fall legt Dieter Fuchs mit *alle Neune* eine *Inventur* der Schaffensansätze nach innen und außen vor.

Markus Neuwirth

1

2

3

4

5

6

7

8

9

Ursula Groser

Geburtsjahr
1974

Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsort
Schwaz

Titel—Jahr
1 Autolyse
2013
2 Panopticon
2015

Technik—Maße
1 Print auf Büttenpapier
80 × 60 cm
2 Video
15 min

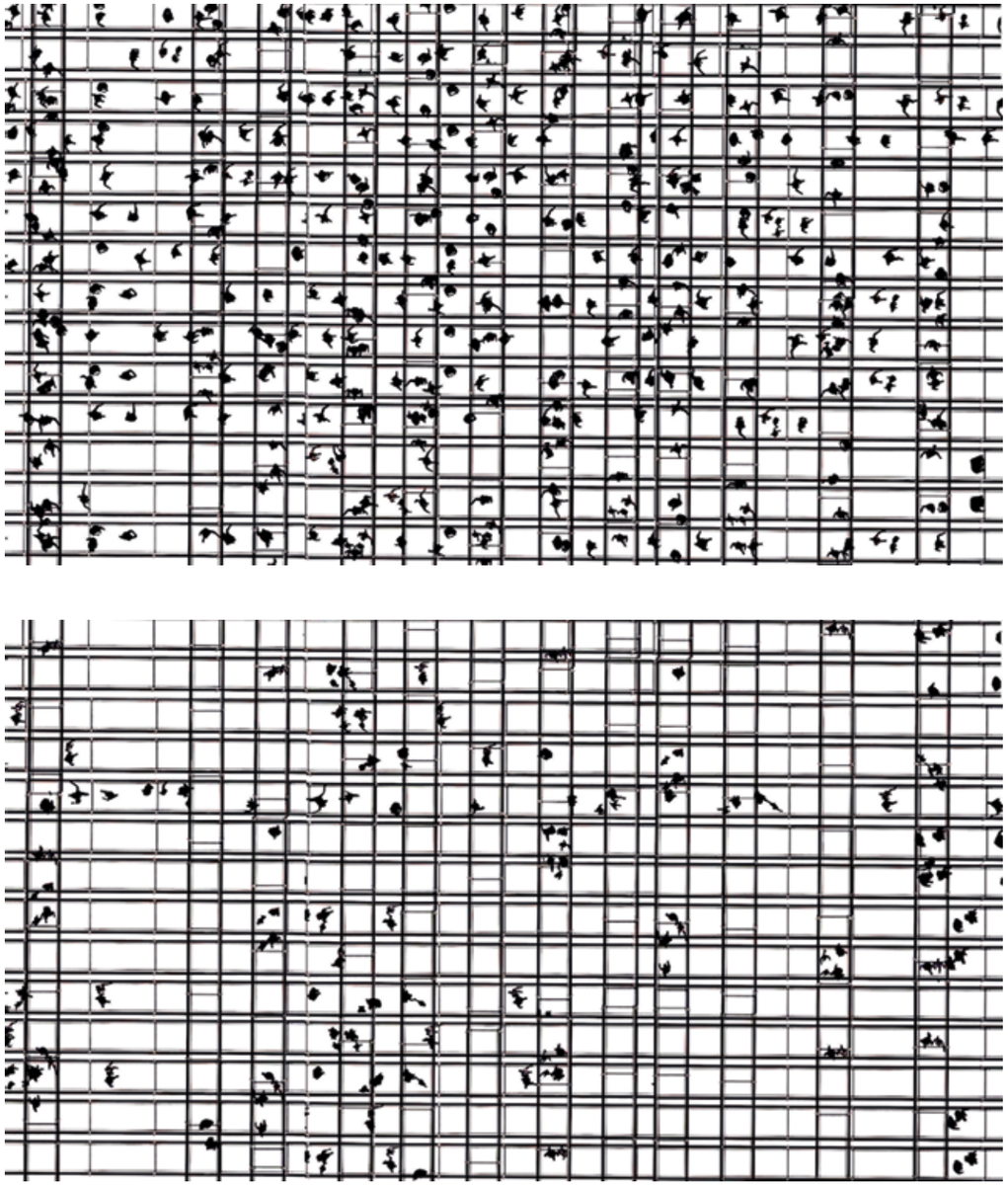
Ankaufsjahr
2016

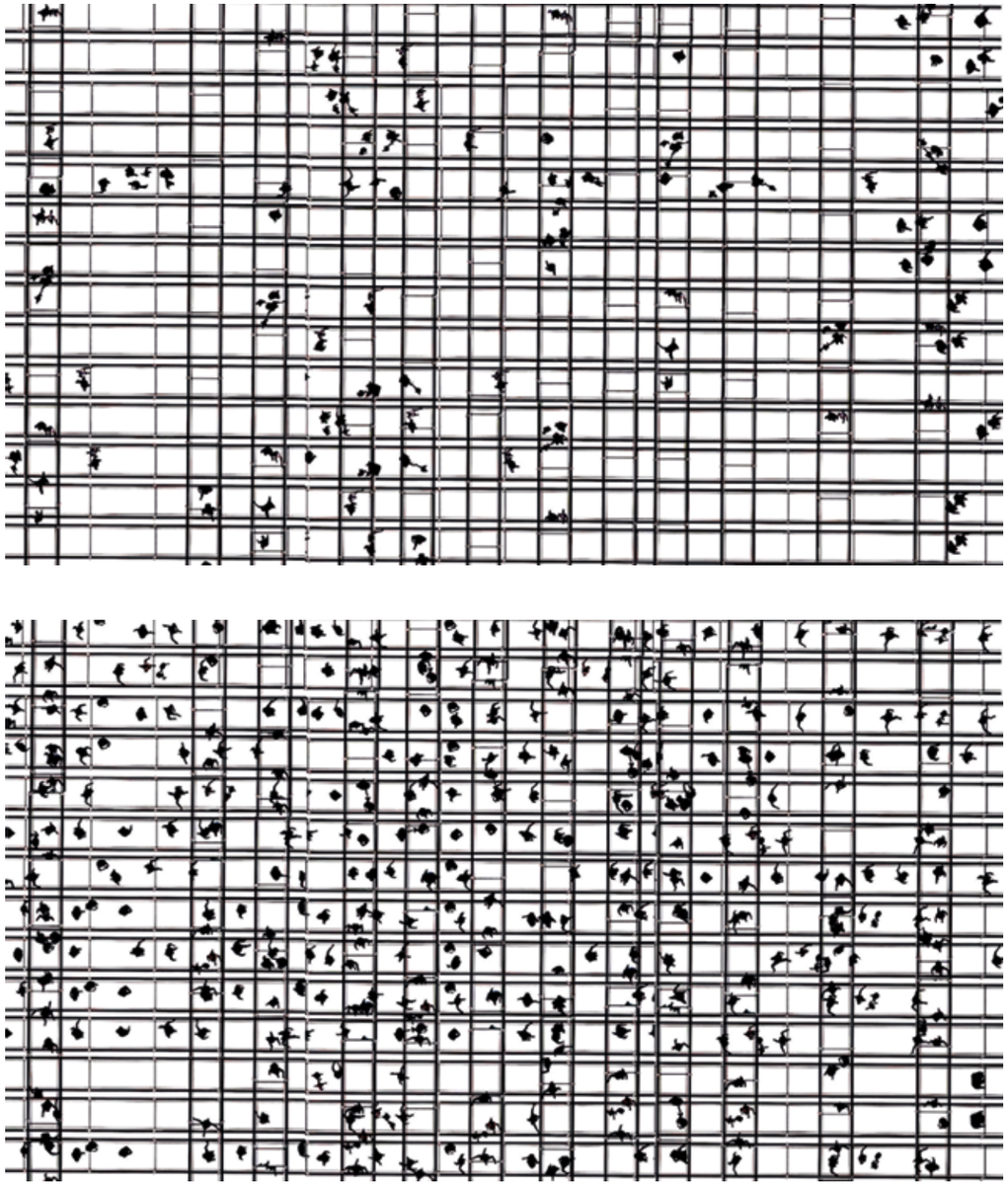
Ursula Grosers Arbeiten kreisen um eine der zentralen Herausforderungen unserer Gesellschaft – das komplexe Verhältnis zwischen Individuum und Masse. Kein Autor hat die destruktiven Auswirkungen des menschlichen Herdentriebs so eingehend untersucht wie Elias Canetti in seinem 1960 erschienenen Standardwerk *Masse und Macht*. »Canetti beschreibt unter anderem vier charakteristische Eigenschaften der Masse: Die Masse will immer wachsen. In der Masse herrscht Gleichheit jedes Einzelnen. Die Masse liebt Dichte. Die Masse braucht Richtung. Die Prinzipien Wachstum, Gleichheit und Richtung sind auch wesentliche Aspekte in meinen Rauminstallationen«, so Ursula Groser (Ausstellungskatalog *Ursula Groser Gefüge*, RLB Atelier Lienz, 2013, S. 4). Neben anderen theoretischen Schriften, die sich mit dieser vielschichtigen Thematik befassen, dienen ihr auch Abläufe in der Natur als Inspirationsquelle. In diesem Zusammenhang ist auch die dreiteilige Fotoarbeit *Autolyse* (2013) zu sehen. Sie zeigt einen Schopftintling, einen sehr kurzlebigen Speisepilz, der zur Verbreitung seiner Sporen eine schwarze, tintenartige Flüssigkeit produziert und sich dabei, wie der Werktitel bereits verrät, selbst auflöst. Pilze bilden im Waldboden riesige Netzwerke, über die unterschiedliche Pflanzen Nährstoffe austauschen. Netzwerkartige Strukturen, das Ineinanderfließen von einzelnen Elementen wie letztlich auch die Auflösung des Individuums in der Masse greift die Künstlerin in ihren Arbeiten in unterschiedlichen Formen immer auf. Neben Rauminstallationen und Skulpturen aus einfachen, alltäglichen Gegenständen spielt besonders das bewegte Bild eine wichtige Rolle. In ihrer Videoarbeit *Panopticon* (2015) bewegen sich unzählige, winzige schwarze Figuren in einem Raster kreuz und quer, mal sich lockernd, dann wieder ballend. Die unaufhörliche, scheinbar ziellose Bewegung menschlicher Silhouetten wirkt durch die musikalische Untermalung fast hypnotisierend. Vor allem aber eröffnet der Titel in Anspielung an die zunehmende Überwachung im öffentlichen Raum wie auch die Beobachtung und Auswertung unserer digitalen Spuren beklemmende Gefühle.

Silvia Höller

www.ursulagroser.com

1





Harald Gsaller

Geburtsjahr
1960

Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
TALUS / Die Knöchel
der Berge / Laozi in den
(Tiroler) Bergen
2012–14

Technik—Maße
Fotografie, Text, Grafik
4 C-Digitalprints
je 50 × 67cm
3 C-Prints je 50 × 38 cm
13 C-Prints je 40 × 30 cm
4 C-Prints je 28 × 21 cm

Ankaufsjahr
2014

Die Werke des bildenden Künstlers und Schriftstellers Harald Gsaller gehen oft unvorhersehbare, überraschende Verbindungen ein. Bild und Text, Wissenschaft und Spiritualität, Geschichte und Gegenwart, Ost und West, obsessive Präzision und subversiver Humor – diese und ähnliche Pole, die zumeist eher Gegensätze als Gegenüber sind, treffen in seinen Arbeiten zusammen, überlagern und befruchten sich, bleiben manchmal als Antithesen stehen, lösen sich bisweilen aber auch in Synthesen auf. Eine Grundkonstante seiner Arbeit, die Zeichnung und Grafik, Fotografie und Video, Romane und Lecture-Performances umfasst, ist die Kombination von Sprache und Visualität. Beispielhaft dafür ist Gsallers intensive Auseinandersetzung mit der historischen Kunstform des Emblems, dessen enge Text-Bild-Bindung er in die Gegenwartskunst und -literatur übersetzt.

Die Arbeit *TALUS / Die Knöchel der Berge / Laozi in den (Tiroler) Bergen* ist eine 24-teilige Werkgruppe von Fotografien, Texten und Computergrafiken, die sich in vier Einheiten gliedert. Die Arbeit kreist um die Vorstellung eines fiktiven, gleichsam die Zeiten durchquerenden Aufenthalts des antiken chinesischen Philosophen Laozi (Laotse) in den Tiroler Bergen. Schauplatz ist die Landschaft des Bschlabertals, ein kaum bewohntes und berührtes Gebiet, in dem das langsame Korrodieren und Zerbröseln der Berge sichtbar wird. Über die Jahrzehnte und Jahrhunderte fließen die Berge von oben nach unten, sammelt sich an den »Knöcheln« der Berge Kies und Schutt. Gsaller erkennt darin den von Laozi formulierten, daoistischen »Geist des Tales« wieder – die Bewegung der Berge und damit der Erde, so dauerhaft sie erscheinen mögen, in Richtung der Leere am Fuß der Berge, in das »Tal« als Ursprung und als Ziel.

Jürgen Tabor

www.haraldgsaller.at

Der Knöchel der Berge.

Der Knöchel Laazis.

Der Knöchel der Dremelspitze.

Der Knöchel von Carl Gsaller.

Der Knöchel der Parzinnspitze.

Der Knöchel von Luis Trenker.

Der Knöchel des Fotschaikopfes.

Der Knöchel von Reinhold Messner.

Die Knöchel der Hornbachgruppe.

Die Knöchel der Huber Brüder.

Der Knöchel der Namloser Wetterspitze.

Der Knöchel des Alten Mannes.

Lois Hechenblaikner

Geburtsjahr
1958

Geburtsort
Reith im Alpbachtal

Aufenthaltsort
Reith im Alpbachtal

Titel—Jahr
1 Hinter den Bergen, Szene 37
2002
2 Intensivstationen (LUE 1)
2006

Technik—Maße
1 Archival Pigment Print
je 40 × 26 cm
2 Archival Pigment Print
137.5 × 109.5 cm

Ankaufsjahr
2013

Bisweilen bissig, bisweilen leise schmunzelnd, manchmal am Grat der Verzweiflung balancierend, scheint der Künstler die Kamera und fotodokumentarisches Material in die Hand zu nehmen, um schonungslos Abgründe zu enttarnen. Die Linse als Instrument der investigativen Aufdeckung fokussiert auf das Ausufern der alpinen Freizeitindustrie. Diese Aufklärung verstört: Die Auswüchse einer touristischen Vermarktung, die keine Hemmschwellen mehr zu verspüren vermag, gaukelt zwischen Après-Ski, sonstigen Alkoholabstürzen, architektonischen Schandtaten, volkstümelnder Katzenmusik und grenzenloser Belastung landschaftlicher Ressourcen. Naturgut wird auf dem Altar des Geldes geopfert. Oder man verweist ausweichend auf die verhängnisvolle, ökonomische Motorik beziehungsweise schulterzuckend auf die unausweichliche finanzielle Eigendynamik.

Die visuelle Aufarbeitung unternimmt der Künstler mit Kippeffekten der Wahrnehmung. Auf einem hochaufgelösten Foto aus der Serie *Intensivstationen* sehen wir Schläuche, Verbindungen, Anschlüsse, kleine Beschriftungen, farbliche Differenzierungen, drei kleine österreichische Rot-Weiß-Rot-Flaggen mit noch kleinerer Schrift. Ein Thermometer sorgt für Sicherheit. Da hat jemand Logistik betrieben. Sehen wir näher hin, so bemerken wir, dass an den Relais Namen von alkoholischen oder animierenden Getränken stehen. Es klärt sich: das ist ein Getränkeverteiler im Hintergrund einer Bar. Aus Schaltkreisen der lebensspendenden Organversorgung werden Zapfstellen der rauschspendenden Organanheizung. Die Flaggen tragen das Motto *Auf Knopfdruck mehr Gewinn.* Auch gut. Die österreichische Identitätsstiftung ist ironisch gewährleistet.

Die satirische Stoßrichtung Lois Hechenblaikners bedient sich trotz schlicht nüchterner Ablichtung weiterer Strategien der Kippeffekte. So stellt er in der Serie *Hinter den Bergen* Schwarz-Weiß-Fotografien des Agraringenieurs Armin Kniely, die an die siebzig bis neunzig Jahre alt sind, seinen eigenen, farbigen Fotos der Golf Society gegenüber. Konkret stößt ein Bauer mit dem Eisenstecken ein Loch in den Acker, die Bäuerin hält bereits die zu setzende Knolle in der Hand. Demgegenüber hebt ein Mann die »Flagge«, um einer Frau das Einlochen des Golfballs zu ermöglichen. Auf zynisch-humoristische Weise verknüpft das Bilderpaar die alpine Zivilisationskritik mit den Geschlechterverhältnissen. Die Gestaltung der Freizeit äußert eine Entfremdung von der Natur, von ihrer direkten Nutzung. Sie flieht in Hüttenzauber oder auf dem Golfplatz in ein artifizielles Landschaftskonzept.

Markus Neuwirth

www.hechenblaikner.at

1

2

Williams
Vodka
Marillo
Obstler
Red Bull
R. Vodka
Office/EG
Stat. 1
Stat. 2
Stat. 3
Tanzbar
Druck 1
Druck 2

Bernhard Hetzenauer

Geburtsjahr
1981

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsorte
Puchenau
Mexico Stadt
Hamburg

Titel—Jahr
Wann habe ich aufgehört, Dir meine Träume zu erzählen?
2007–18

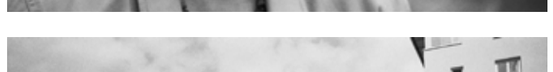
Technik—Maße
Video, 15 min, HDVcam, s/w, 4:3 (35 mm-Kleinbild-Dia-Projektion), Ton: Stereo

Ankaufsjahr
2018

Die Werke des Filmemachers, Medienkünstlers und Autors Bernhard Hetzenauer beherbergen in ihrem Kern oftmals psychologische und psychoanalytische Perspektiven. Seine Filme und Fotoprojekte entwickeln sich entlang der Grenze von dokumentarischer und fiktionaler Erzählung und beschäftigen sich mit Fragen der Subjektivität, der Repräsentation, der Konstruktion von Erinnerung und des Blicks. Ein zentrales Interesse seiner Arbeiten betrifft den Umgang mit emotionalen Traumata wie dem Verlust einer geliebten Person oder mit sozialen Traumata wie dem Zusammenbruch des staatlichen Gesundheitssystems in Griechenland.

Das Video *Wann habe ich aufgehört, Dir meine Träume zu erzählen?* ist eine sehr persönliche Erzählung über die Beziehung des Filmemachers zu seiner Großmutter, die für ihn eine wichtige Bezugsperson war. In Form einer gefilmten Diashow, die auch den charakteristischen Klang des Bildwechsels integriert, lässt Hetzenauer Schwarz-Weiß-Fotos erscheinen, die seine Großmutter und ihr Leben in einem Altersheim zeigen. In kurzen, berührenden Sätzen spricht er darüber, was sie für eine Person war, was ihr wichtig war, wie der Krieg sie geprägt hatte, über ihren im Heim erlittenen Verlust der Sprechfähigkeit infolge einer Krankheit, über ihren intensiven Blick, der ihr die Sprache ersetzte. Ein zentraler Teil des Videos besteht aber auch in der Selbstreflexion des Künstlers über sich als Enkelsohn – in der Annahme und späteren Verwandlung bestimmter Rollenbilder –, darüber, wie er ihr Sterben erlebt hat, und über die Bedeutung und Erfahrung, sich zu verabschieden. Das Video ist der Versuch, eine Darstellungsform für die Erinnerung an eine persönlich bedeutsame Beziehung zu finden.

Jürgen Tabor



Herbert Hinteregger

Geburtsjahr
1970

Geburtsort
Kirchberg
in Tirol

Aufenthaltsort
Kirchberg
in Tirol

Titel—Jahr
Untitled
(Kranebitten, Inn 1)
2018

Technik—Maße
Flusssand, Kugel-
schreiberfarbe,
pigmentierte
Grundierung auf
Leinwand
80 × 80 cm

Ankaufsjahr
2018

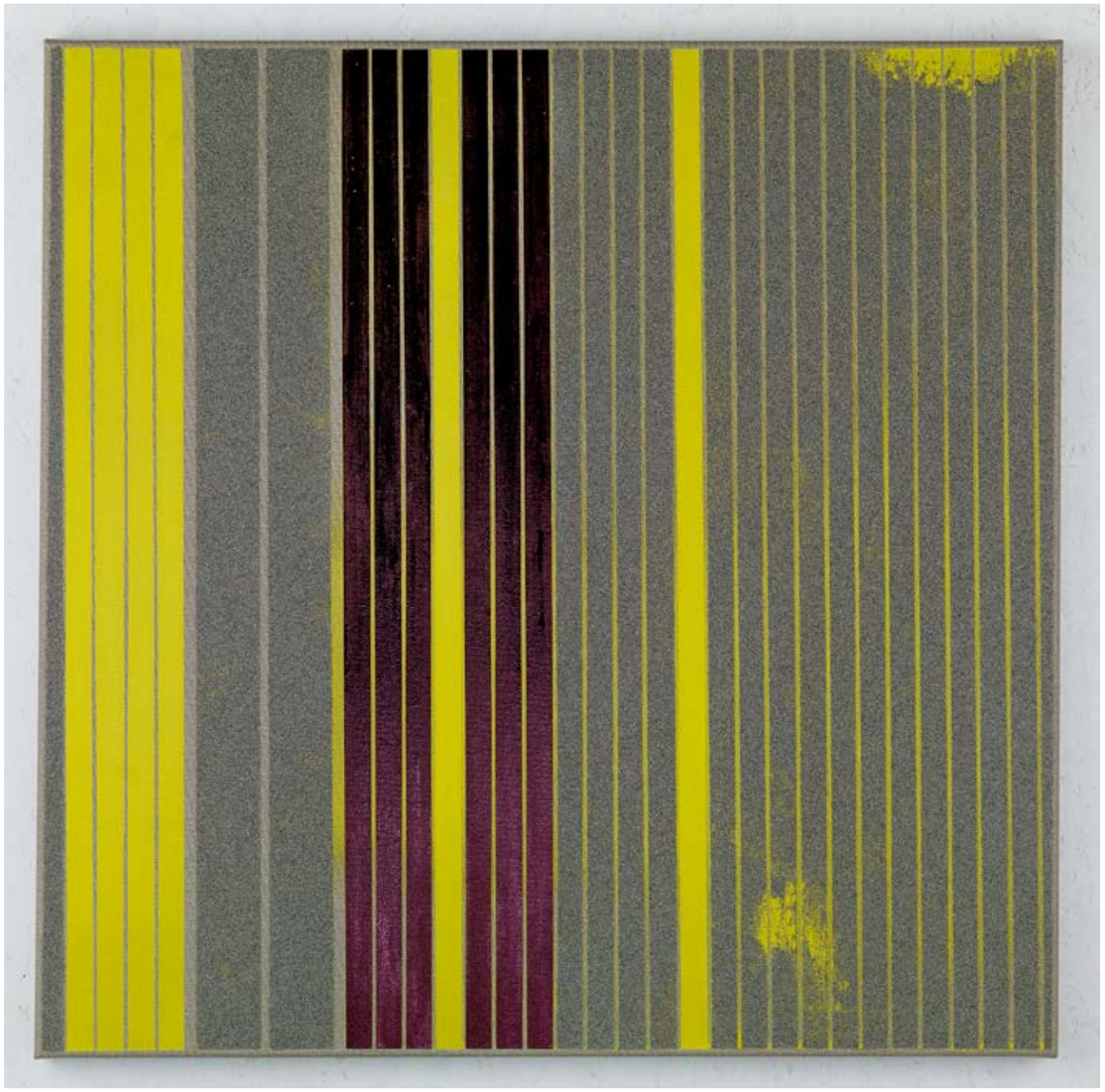
Herbert Hinteregger forscht seit mehr als zwanzig Jahren an den Möglichkeiten, die Sprache der Abstraktion zu aktualisieren und zu erweitern. Während das modernistische Dogma die Abstraktion zu immer reinerer Visualität drängte, schlägt Hinteregger die umgekehrte Richtung ein: einen Weg hin zu Diversität und Vernetzung, der Faktoren wie Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Körperlichkeit konzeptuell in den Komplex der abstrakten Malerei miteinbezieht. Hintereggers Arbeiten zeichnen sich sehr wohl durch Reduktion aus, durch die Konzentration auf bestimmte Formensysteme und Materialien. Doch gerade aus dieser Fokussierung entstehen in seinen Werken Differenzierungen und Synthesen, die beispielsweise Hard Edge und Soft Edge, Präzision und malerische Unschärfe, Coolness und Sensibilität verbinden.

Von zentraler Bedeutung für die Arbeit Hintereggers sind Prozesse der Entschleunigung und der Stille. Eines seiner wichtigsten Materialien, die Kugelschreibertinte, gewinnt er in einem langsamen manuellen Verfahren aus tausenden einzelnen Kugelschreiberminen. Ein Ding der Konsumgesellschaft, ein Wegwerfprodukt, wird dabei zum Gegenstand einer Transformation, einer ästhetischen Umwertung. Ebenso entschleunigt wie die Farbgewinnung stellen sich Hintereggers Malprozesse dar. Sie sind für ihn mit einem Zustand intensiver Konzentration, einem Flow-Erleben, verbunden. Diese zeitintensive Entwicklung von Malerei formuliert eine Opposition zu den Bilderfluttechniken der Gegenwart. Und sie erfordert eine besondere Hingabe an die Auseinandersetzung mit Aspekten wie Komposition, Rhythmik, Farbe, Material und Oberfläche; Elemente, die auf den ersten Blick ästhetisch, auf den zweiten aber auch kulturell kodiert sind.

Hintereggers Arbeiten vereinen diesen Ansatz mit einem Interesse an Naturerfahrung. Die feucht schimmernden Oberflächen der Kugelschreiberfarbe erinnern nicht zufällig an changierende Wasseroberflächen. Das Schimmernde der Tinte bringt er in seinen Bildern öfter auch in Verbindung mit Naturfarben von Meer-, Berg- und Flusssanden. In *Untitled (Kranebitten, Inn 1)* ist es ein solcher Sand, der die Naturempfindung eines Flusses evoziert. Genauer betrachtet, entfaltet sich eine ganze Reihe von Elementen, die zu diesem Eindruck beitragen: die auslaufende Grundierung und die Freilassungen in der Sandoberfläche, die so wirken, als wäre der Fluss ins Bild hineingeschwappt; das Spiel der Farbrhythmen, das an eine glitzernde Wasseroberfläche neben einer Sandbank denken lässt; die minimale, fast nur unbewusst wahrnehmbare Neigung der Streifen, die sich als Unregelmäßigkeit eines Flusslaufs übersetzen lässt. Die Sprache der Abstraktion erhält hier das Potenzial, eine Empfindung hervorzurufen, die ebenso kontemplativ ist, wie es der Schaffensprozess war.

Jürgen Tabor

www.herberthinteregger.com



Heidi Holleis

Geburtsjahr
1974

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Ashes to Ashes 6
2011

Technik—Maße
Asche in Eitempera
auf Baumwolle
150 × 100 cm

Ankaufsjahr
2014

Die Malereien von Heidi Holleis aus der Werkgruppe *Ashes to Ashes* entwickeln ihre lyrische, existenzialistische Atmosphäre und Denkbewegung aus der Stofflichkeit und Materialität einer der zentralen Substanzen, mit denen sich die Künstlerin auseinandersetzt: der Asche – und verwandter Elemente wie Kohle, Ruß und Rauch. Holleis' Bilder entstehen aus einem ganzheitlichen Prozess, der mit experimentellen Verbrennungen verschiedener Holzarten und anderer Materialien zur Herstellung der Aschen- und Rußpigmente beginnt.

Die Verbrennung bedeutet nicht nur stofflich, sondern auch symbolisch einen Akt der Auflösung und der Wandlung, des Übergangs von einem organischen Körper in eine anorganische, mineralische Grundsubstanz. Die Gemälde mit ihren ineinander zerfließenden Abstraktionen, in Grau-, Beige- und Brauntönen teils hauchzart, teils kraftvoll übereinandergeschichtet, lassen diese Wandlung spürbar werden: Die Bilder sind die Reflexion eines Ereignisses, in dem etwas grundlegend seine stoffliche Form verliert, ein Ausdruck von Verausgabungs- und Auflösungsprozessen, deren subversive existenzielle Funktion der französische Schriftsteller und Philosoph Georges Bataille mit dem Begriff »L'informe« (»formlos«) fasste. Zugleich manifestiert sich in ihnen ein Wille, diese Vorgänge auch als etwas Schöpferisches zu betrachten und festzuhalten.

Zufällige, entropische Zustände des Zerfließens und der Widerständigkeit der Asche-, Ruß- und Kohlepartikel, die sich partiell mit der rohen Leinwand verbinden, verschmelzen mit den Spuren der Künstlerin, die sich durch das Material hindurch in das Bild hineinzuarbeiten scheint. Die Werke lassen sich aus dieser Perspektive als Metaphern für den Versuch lesen, die Prozesse der Auflösung und Wandlung zu fassen und sich ihnen einzuschreiben.

Jürgen Tabor

www.heidiholleis.net

Ina Hsu

Geburtsjahr
1976

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsorte
Innsbruck
Kufstein
Berlin

Titel—Jahr
Drei Tiger und die Mandschurenkraniche
2014

Technik—Maße
Öl, Acryl auf Molino
120 × 180 cm

Ankaufsjahr
2017

Tierdarstellungen zählen zu den ältesten künstlerischen Zeugnissen. Ob an Felsenwände gemalt oder aus Knochen geschnitzt – Tiere inspirieren Menschen seit jeher. Durch die Epochen hindurch lässt ihr Abbild auch immer auf das Verhältnis von Mensch und Tier, das jeweilige Selbstverständnis einer Gesellschaft sowie deren religiöse und moralische Auffassung schließen. Bis heute dienen Tiere als Projektionsfläche und haben in der Kunst nichts an Faszination eingebüßt.

Auch für Ina Hsu sind Tiere, vielfach in Verbindung mit Menschen, die zentralen Bildmotive. Ihre Malerei ist wie die Zeichnung naturalistisch angelegt und sehr präzise ausgeführt. Losgelöst von jedem realen Kontext, schweben ihre Darstellungen auf einem neutralen Hintergrund und wirken bewusst entrückt, manchmal surreal. Einer Traumwelt gleich präsentiert sich auch das Tafelbild *Drei Tiger und die Mandschurenkraniche* (2014), das sich wie alle ihre Arbeiten einer eindeutigen Lesbarkeit entzieht.

Die großwüchsigen Mandschurenkraniche (auch Rotkronenkraniche genannt) sind bekannt für ihren eleganten und äußerst komplexen Balztanz, der nicht nur zur Partnersuche, sondern auch zur Bindung der Elternvögel an ihre Jungen sowie an die Vogelschar selbst dient. Von prachtvoller Erscheinung ist auch die größte, ausschließlich in Asien vorkommende Katzenart, der Tiger, der symbolisch für Individualismus, Kraft und Instinkte steht und im Buddhismus als weiser Führer gilt.

Silvia Höller

www.ina-hsu.com

Barbara Huber

Geburtsjahr
1971

Geburtsort
Linz

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Dissoziierte
Verinnerung 1–7
2011

Technik—Maße
Collagen (Papier, Haare,
Stoff, Haut, Tipp-Ex)
je 28 × 21.5 cm

Ankaufsjahr
2014

Dissoziierte Verinnerung. Ein Titel, der beim ersten Lesen irritieren wird. Ist es nicht ein Widerspruch: etwas Verinnerlichtes zu verdrängen? Ist das überhaupt möglich?

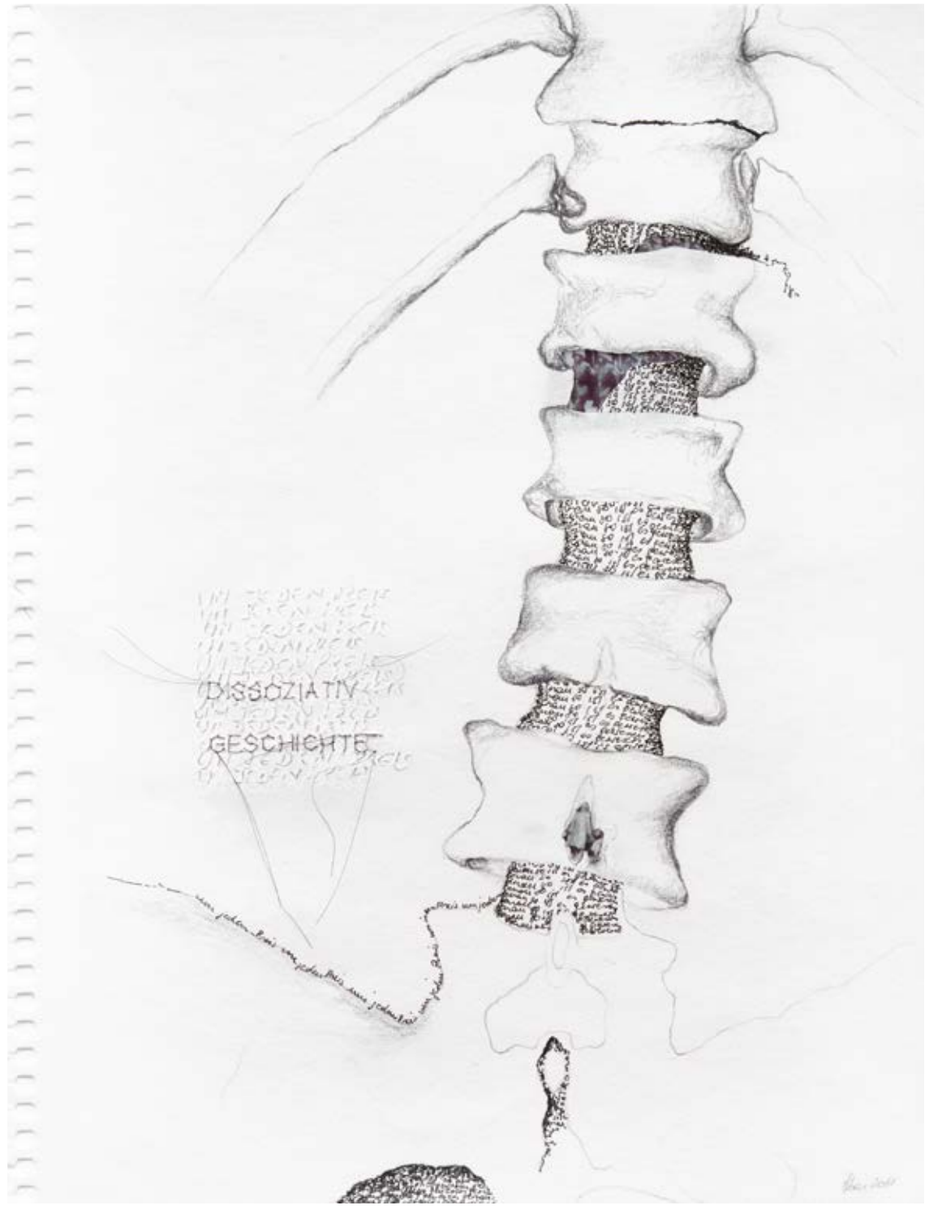
Dissoziation meint in der Psychologie eine Strategie vermeintlicher Identitätssicherung durch die Abspaltung von Gedächtnisinhalten, die so schmerzlich sind, dass wir meinen, sie nicht ertragen zu können. Verinnerung – in dieser Wortkreation verschmilzt Barbara Huber drei wichtige Begriffe für diese Arbeit: *Erinnerung*, *verinnerlichen* und das Präfix *ver-*, das eine Handlung auch als falsch deklarieren kann. Der Titel *Dissoziierte Verinnerung* steht also für einen Verdrängungs- und Überlagerungsprozess von traumatischen Erfahrungen, der sowohl kollektiv als auch auf individueller Ebene gedacht werden kann. Die Künstlerin fokussiert damit gezielt das Funktionieren identitätsstiftender Erinnerungsgemeinschaften, die sich aus einem Konsens über das Erlebte bilden und über Generationen existieren können.

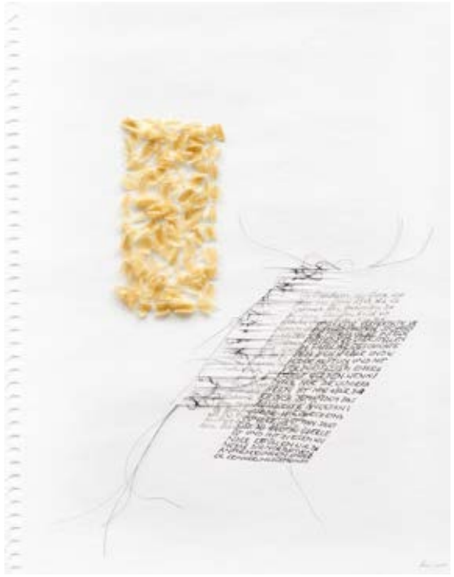
Barbara Huber thematisiert das Phänomen solcher Erinnerungsgemeinschaften anhand von Beispielen aus dem Zweiten Weltkrieg, explizit an den Massakern in Oradour und Tulle, wo hunderte von Menschen an nur einem Tag ermordet wurden. Teilweise in der Familie verharmlost oder in der Gesellschaft verschwiegen, entwickeln sich gemeinsame Erinnerungen, die oftmals verklären, was eigentlich der Realität entspricht. Die Grafiken nehmen das verzweifelt verharmlosende Schichten zu Geschichten auch formal auf, indem die Künstlerin in den Collagen verschiedene Medien zusammenfügt: Fotografien von Soldaten etwa werden überlagert mit Zeichnungen und vernäht mit Haaren. Obenliegende Schichten werden ausgeschnitten, symbolisch verletzt oder verwundet, wobei die Wahrheiten herauszukommen drohen. Die Zeichnung einer Wirbelsäule ist durch und durch vom Satz *So ist es gewesen* durchzogen. Man stellt keine Fragen, denn die »Wahrheit« ist in jeder Faser unseres Körpers verinnerlicht. Einige Stellen werden symbolisch mit Korrekturflüssigkeit übermalt, Erinnerungen werden gelöscht.

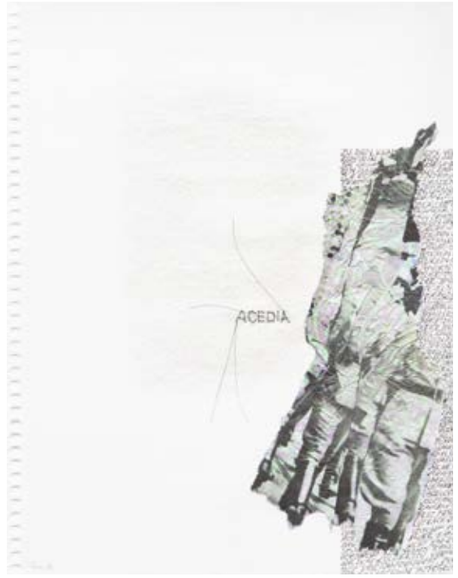
Die Arbeit regt zum Denken an und sensibilisiert die Betrachtenden darauf, die eigenen Wahrheiten einmal mehr zu hinterfragen. Sind wir bereit, in der eigenen Erinnerungsgemeinschaft nachzubohren, auch wenn die Erkenntnis schmerzlich sein kann?

Lena Ganahl

www.barbarahuber.com






ACEDIA

DISSOCIERTE VERLINERUUS

ABER VERGESSEN WERDE ICH NICHT

joechlTRAGSEILER

Alexander Jöchl
Wolfgang Tragseiler

Geburtsjahre
AJ 1971
WT 1983

Geburtsorte
AJ Kitzbühel
WT Hall in Tirol

Aufenthaltsorte
AJ Stuttgart
WT Wien

Titel—Jahr
Guggenheim
2015

Technik—Maße
Neon-Leuchtschrift
150 × 16 cm

Ankaufsjahr
2017

Alexander Jöchl und Wolfgang Tragseiler verfolgen zusätzlich zu ihrer individuellen künstlerischen Arbeit eine intensive Kooperation, die sie 2014 mit dem Recherche- und Interventionsprojekt *Fantasma* begannen. Das Projekt widmete sich der Immobilienblase in Spanien und den dabei entstandenen Geisterstädten und Spekulationsruinen. Auch in ihrer weiteren Zusammenarbeit setzten sich die beiden Künstler mit bestimmten Manifestationen der spekulativen Ökonomie, der Globalisierung und der Mobilität auseinander. Ein wesentlicher Teil ihrer institutions- und systemkritischen Arbeiten ist dabei den institutionellen, medialen und ökonomischen Parametern der gegenwärtigen Kunst- und Kulturindustrie gewidmet. Charakteristisch für joechlTRAGSEILER ist die pointierte Zuspitzung in Form scheinbar simpler Zeichensetzungen und Gesten, mit denen sie in den öffentlichen Raum intervenieren und bestehende Strukturen umdeuten.

Die Neonleuchtschrift *Guggenheim*, die dem Originalschriftzug des New Yorker Guggenheim nachempfunden ist, ist eine mobile Arbeit, ein wanderndes Zeichen, mit dem joechlTRAGSEILER in den vergangenen Jahren verschiedene Orte und Institutionen zu fiktiven Außenstellen der Weltmarke erklärt haben. Sie brachten es an einem Gebäude der verlassenen Ciudad Real in Spanien an – einem privaten Großflughafen, der 2012 nach nur drei Jahren wieder geschlossen wurde –, in einem Stollen des Salzburger Mönchsbergs – am Schauplatz der gescheiterten Vision eines österreichischen Guggenheim – oder über dem Eingang der Neuen Galerie der Tiroler Künstlerschaft in Innsbruck.

Der Schriftzug steht, vergleichbar mit jenem des Louvre und ähnlicher globaler Kunstmarken, für das Museum als Turbo der Kunst-, Medien- und Tourismusindustrie. Durch die Positionierung der Neonschrift an Orten, die gerade keine glamourösen Wahrzeichen des globalen Kunstbetriebs sind, stellen joechlTRAGSEILER den Guggenheim-/Bilbao-Effekt auf den Kopf und spielen mit den zahlreichen unrealisierten Utopien des Kunstmarktes.

Jürgen Tabor

www.joechltragseiler.com

KairUs Art+Research

Linda Kronman
Andreas Zingerle

Geburtsjahre
LK 1979
AZ 1980

Geburtsorte
LK Helsinki
AZ Innsbruck

Aufenthaltsort
Graz

Titel—Jahr
1 Password: ******
2014
2 Burning Cables
2014

Technik—Maße
1 Videoinstallation
Bildschirme
je ca. 18 Zoll
2 Fotografien
80 × 60 cm
60 × 80 cm

Ankaufsjahr
2014

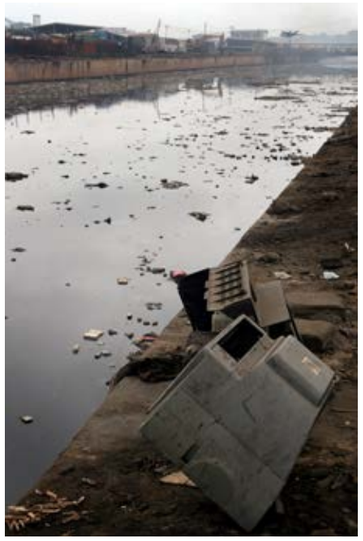
In seinen Forschungen zu Internetkriminalität und Onlinesicherheit setzen sich Andreas Zingerle und Linda Kronman mit sehr aktuellen Aspekten der Digitalisierung auseinander. Der Zugang zu teils sehr persönlichen Daten ist heutzutage ein Leichtes. »Die Leute machen es den Betrügern leicht, weil sie sehr naheliegende Passwörter verwenden«, sagte Zingerle in einem Interview gegenüber den *Stuttgarter Nachrichten*, »und es ist sehr einfach, Nutzern sozialer Netzwerke Antworten auf ihre Sicherheitsfragen zu entlocken, die Straße ihrer Kindheit etwa oder den Geburtsnamen ihrer Mutter.«

In seiner Arbeit *Password: ******* beschäftigt sich der Künstler mit dem Phänomen des Scamming – eine Variante des Internetbetrugs, bei dem Menschen über E-Mails versuchen, das Vertrauen anderer Menschen zu gewinnen, um sie dann dazu zu bringen, ihnen Geld zu überweisen. Zur Auseinandersetzung mit solchen Phänomenen inspiriert wurden Zingerle und Kronman vermutlich während der Artist-in-Residence-Zeit in Ghana, das neben Nigeria eine Hochburg für solche Internetbetrügereien ist. Eigene Gruppierungen, die sich über das Internet organisieren, haben es sich mittlerweile zur Aufgabe gemacht, diese Betrüger zu überführen und ihre Accounts zu hacken, um an die gestohlenen Daten zu kommen und eventuelle Komplizen ausfindig zu machen. Die Passwörter, die in dieser Arbeit abgebildet werden, wurden der Datenbank einer solchen Anti-Scam-Community entnommen. Jeder der sechs Sterne zeigt dabei eine der beliebtesten Passwortkombinationen mit den Begriffen *good*, *love*, *money*, *mother*, *jesus* und *bless* an.

Auch die Fotografien zu *Burning Cables* entstanden während der Stipendienzeit in Ghana. Gezeigt wird in dieser Arbeit laut Zingerle »die weltgrößte Halde für Elektronik-Müll, der vor allem aus den USA und Europa dorthin geschafft wird«, unter dem Deckmantel der Entwicklungshilfe. Die angelieferten Rechner, die oftmals noch Festplatten und Co umfassen, enthalten meist persönliche und teils sensible Daten, die für Internetbetrüger wertvoll sein können. Gemeinsam mit Linda Kronman erwarb Zingerle einige solcher Festplatten – die dort an vielen Ecken um zwei Euro verkauft werden –, um die darauf gespeicherten Daten anonymisiert für eines seiner künftigen Projekte zu verwenden.

Lena Ganahl

1



Michael Kargl

Geburtsjahr
1975

Geburtsort
Hall in Tirol

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
landscapes of desire
(Egypt, Libya, Tunisia)
2011

Technik—Maße
Giclée, 3-teilig
je 100 × 70 cm

Ankaufsjahr
2015

Michael Kargls künstlerische Arbeit basiert grundlegend auf Methoden und Perspektiven des Artistic Research: Er beobachtet, sammelt Daten und Informationen, vermisst und berechnet, analysiert und seziert – und er synthetisiert die Prozesse und Ergebnisse dieser künstlerischen Untersuchungen in ästhetischen Erfahrungs- und Denkfeldern. Im Zentrum seiner Forschung stehen häufig Systeme, die unsere Wahrnehmung und Wissensproduktion auf der Grundlage von Standards, Konventionen, Kategorien und ähnlichen Ordnungspraktiken unterschwellig beeinflussen. Sein Interesse gilt dabei sowohl bestimmten Normen und Strömungen der Kunstproduktion – wie in seinem Forschungsprojekt *Originalcopy – Post-Digital Strategies of Appropriation* an der Universität für angewandte Kunst Wien – als auch den institutionellen Präsentations- und Wahrnehmungsmodi von Kunst in Ausstellungsräumen, Büchern oder im Netz. Darüber hinaus sind es aber auch gesellschaftliche und politische Ordnungssysteme, mit denen sich Kargl in seinen Arbeiten auseinandersetzt.

In der Werkserie *landscapes of desire* beschäftigt er sich mit dem Repräsentationsmodus stark politisierter Staaten wie Tunesien, Libyen und Ägypten, indem er die anhand von Landkarten definierten territorialen und topografischen Strukturen dieser Länder in eine gänzlich andere Ordnung bringt. Er transformiert die kartografische Darstellungsweise, die auf unterschiedlichen Farbwerten für Gewässer-, Wald-, Wüsten-, Stadt-, Berg- und Talregionen wie auch für Grenzlinien basiert, in ein rein formales System: Die Farbwerte der Karten werden in das computerspezifische RGB-System übernommen und die Farbpixel nach ihren numerischen Codes gereiht.

Es entstehen unterschiedlich große Farbfelder, horizontale Linien und Verläufe, die aufgrund des Zählsystems unregelmäßig ineinander verzahnt sind. Nur die Faltung des Papiers macht noch deutlich, dass es sich um Kartografien handelt, die die benachbarten Staaten repräsentieren – umgeordnet in eine formalisierte Kategorie, die ihren Bezug zum politisch-topografischen Ausgangsmaterial jedoch immer noch präsent hält. Die Bilder werden zum Spiegel jenes Begehrens nach einer anderen politischen – imaginär demokratischen – Ordnung, das zur Zeit der Entstehung der Werke im Arabischen Frühling zum Ausdruck kam.

Jürgen Tabor

www.michaelkargl.com

Susanne Kircher-Liner

Geburtsjahr
1976

Geburtsort
Schwaz

Aufenthaltsort
Schwaz

Titel—Jahr
Shoppingwelt
2011

Technik—Maße
Öl, Acryl auf Leinwand
180 × 160 cm

Ankaufsjahr
2015

Der nackte weibliche Körper steht im Zentrum der Arbeiten von Susanne Kircher-Liner. Die Schwazerin, die sich die Malerei autodidaktisch aneignete, bildet Frauen ab, wobei sich die Gemälde bei genauem Hinsehen als Selbstporträts erweisen. Die malerische Umsetzung der eigenen Physiognomie hat einen emotionalen Grund und dient nicht der reinen Selbstdarstellung: Die Malerin zeigt damit ihre dunklen Gedanken und Seiten. Gemeinsam ist den Bildern ein roher Duktus, wobei die nuancierten Farben pastos aufgetragen werden. Einzelne Farbschichten sind mit groben Pinselstrichen gemalt, die aufgerissen scheinen und Darunterliegendes zeigen – so wie auch die dargestellten Körper und Gesichter verletzt sind.

Kircher-Liner beschäftigt sich mit der Beschleunigung des Lebens und der Anpassungsfähigkeit der einzelnen Individuen. »Bilderfluten und Informationen geben die Optimierung vor«, so die Künstlerin. Die Menschen werden förmlich dazu gedrängt, einem Ideal zu entsprechen, weshalb immer mehr und auch immer jüngere Menschen in die Arme der plastischen Chirurgie getrieben werden. Körpertuning als Synonym für den Konsum- und Anpassungswahn.

Die Arbeit *Shoppingwelt* thematisiert neben diesem Problem vor allem auch die Frage nach den Folgen solcher Eingriffe: Die Befriedigung danach ist meist nicht von langer Dauer, der Wunsch nach weiteren Veränderungen steigt. Eine Operation greift das Problem niemals an der Wurzel. Diese liegt viel tiefer, verborgen im Innersten unserer Psyche. Und so fragt die Künstlerin: »Wie weit kann diese rastlose Sehnsucht nach Vollkommenheit reichen, um nicht immer tiefer in die schmerzhafte Verzweiflung zu sinken?«

Lena Ganahl

www.kircher-liner.at

Jakob Kirchmayr

Geburtsjahr
1975

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Nachts fanden
wir einen schwarzen
Mond im Wald
2017–18

Technik—Maße
Farbstift, Tusche, Gesso,
Acryl auf Büttenpapier
80.5 × 114 cm

Ankaufsjahr
2018

Jakob Kirchmayr malt spontan, ohne Vorzeichnung. Viele sich überlagernde und überlappende Farbschichten machen den Verlauf des malerischen Prozesses sichtbar. Wenn dieser bereits weit fortgeschritten ist, fließen oft Zitate und literarische Querverweise in seine Arbeiten ein – neben eigenen Gedanken fast ausschließlich Lyrik, etwa von Wystan Hugh Auden, Wisława Szymborska und Robert Walser; sowie immer wieder von Georg Trakl: »Ein Sprachgigant, dunkel zwar und schwermütig, aber mich berühren seine Texte unglaublich stark« (Jakob Kirchmayr).

Wenn Kirchmayr seine Gemälde be-schreibt, durch Textzeilen oder Wortfetzen, leserlich oder auch nicht, handelt es sich nicht um eine bloße Präzisierung oder Erweiterung der Bildsprache, sondern um die Einfügung einer Metaebene, in der neben persönlichen Regungen auch Gesellschaftliches und Politisches seinen Raum hat.

»Nachts fanden wir einen schwarzen Mond im Wald« steht in krakeligen Blockbuchstaben auf dem Blatt, das mithilfe eines großzügigen Rasters unterteilt und in Blau, Schwarz, Weiß und Gelb gehalten ist. Im Zentrum prangt eine aus schwarzem Drahtgeflecht zu bestehen scheinende Kugel, die von zwei gelben, annähernd runden Objekten unterschiedlicher Größe vor diffusem Hintergrund eingefasst wird. Die Ränder dieser Objekte sind fließend, ausgefranst, die Farbe ist nach unten getropft. Es könnte sich um die Aneinanderreihung von riesigen Glasperlen handeln, um unterschiedliche Mondphasen oder auch um Teile von Gesichtern – offene schreiende Münder oder Wunden.

»Das Rinnen der Glasperlen erinnerte an unsere Kindheit,
Nachts fanden wir einen schwarzen Mond im Wald.«

Dieser schwer entschlüsselbare »schwarze Mond« in einem 1913 entstandenen Gedicht Georg Trakls wird durch eine frühere Version verständlicher:

»Das Rinnen der Glasperlen erinnerte an unsere Kindheit,
An einem Abend da der Mond in einer Höhle schlief.«

Das Schwarz der Höhle, in der der Mond zunächst verborgen war, überträgt sich in der endgültigen Fassung auf den Mond selbst. Dass eine Qualität den Gegenstand wechselt, ist nach dem Literaturwissenschaftler Walther Killy bei Georg Trakl keine Seltenheit. Diese Lyrik ist faszinierend, nicht leicht fassbar, vieldeutig, widersprüchlich und wandelbar. Dasselbe gilt uneingeschränkt für das Werk Jakob Kirchmayrs.

Elisabeth Aufheimer

www.jakobkirchmayr.com

Stefan Klampfer

Geburtsjahr
1979

Geburtsort
Kitzbühel

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Message to our folks
2016

Technik—Maße
3 Silbergelatine-Prints auf Baryt
je 72 × 56 cm

Ankaufsjahr
2017

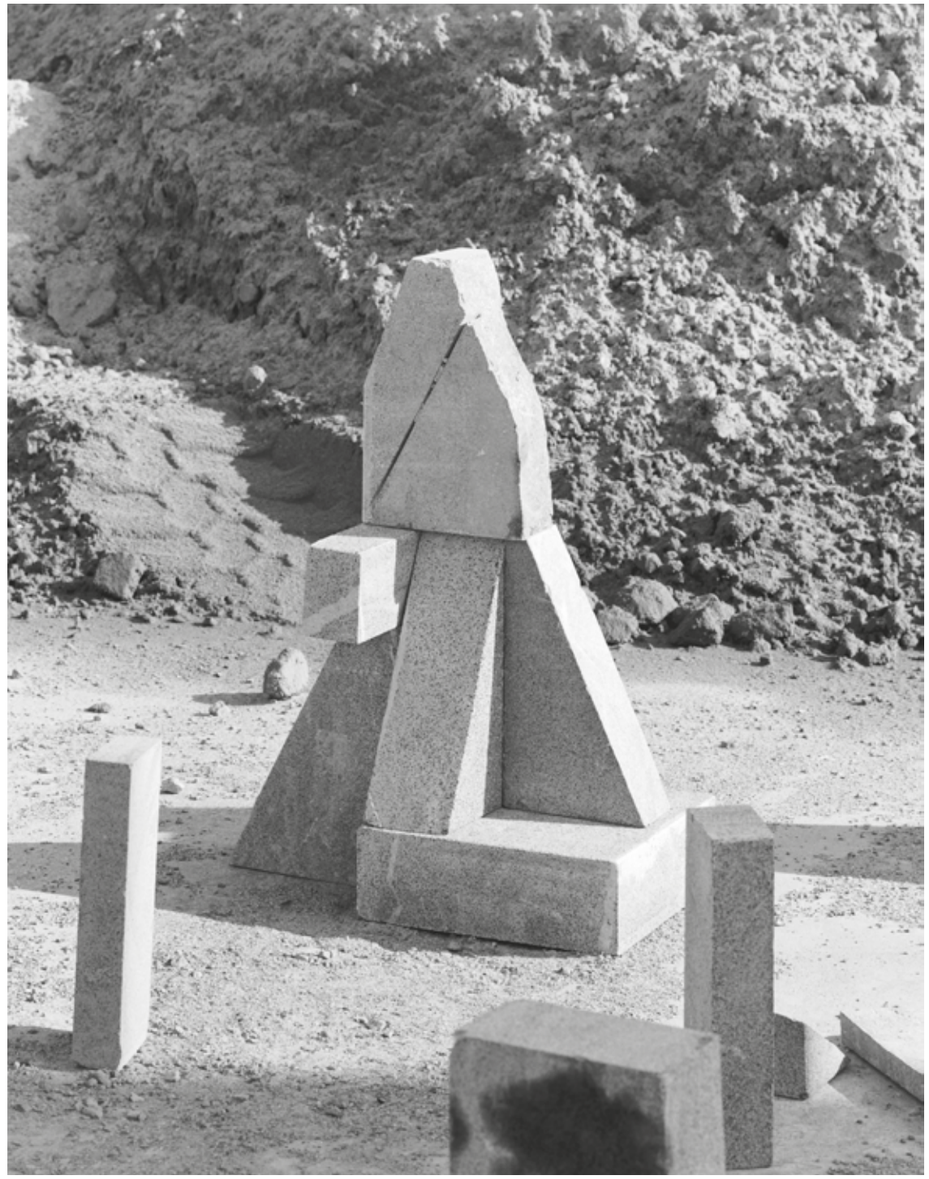
Stefan Klampfer hat an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Manfred Pernice »Objektbildhauerei« und bei Heimo Zobernig »Textuelle Bildhauerei« studiert. Er versteht den Raum als soziales Konstrukt und ist interessiert am Verhältnis von Raum und Subjekt.

Raum, der soziale wie der architektonische, und die ökonomischen Bedingungen des Künstlerdaseins, die Produktions- und Kommunikationskonditionen von Kunst stehen dann auch im Mittelpunkt seiner künstlerischen Recherche. Und Klampfer arbeitet medienübergreifend zwischen Skulptur und Fotografie. Seine fotografische Arbeit ist eine bildhauerische, wie die dem Foto vorausgehende bildhauerische Arbeit eine fotografische ist. Denn Klampfer schließt schon in seinen Interaktionen im Raum den fotografischen Blick mit ein. Wenn er mit seinem raumbezogenen Denken die Materialität der Skulptur mit den raumeröffnenden Möglichkeiten der Fotografie verschränkt, bringt er Skulptur und Fotografie überzeugend zur Deckungsgleichheit. Die Grenzen zwischen dreidimensionaler Skulptur und zweidimensionaler Fotografie werden aufgeweicht. Wichtig ist Klampfer ein situationsabhängiges Arbeiten unter wechselnden Produktionsbedingungen. Sichtbar wird so das eigene konzeptuelle Denken, Denkprozesse, die konsequent um Fragen nach dem Verhältnis von Skulptur und Raum, von Skulptur und Fotografie, von Künstlertum und Produktions- sowie Marktbedingungen kreisen. Zentral sind gerade in den neuesten Arbeiten Fragen nach der Differenz von Original und Kopie, nach der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst.

Message to our folks ist eine Serie von Fotografien temporär im Außenraum gefertigter Skulpturen, die in ihrer Rätselhaftigkeit an alte und fremde Kulturen erinnern. Es sind Fundstücke, Überreste geschnittener Granitsteine, die Klampfer am Rande einer Baustelle neu ordnet – womit er aus einem scheinbar banalen Material Skulpturen kreiert. Undurchsichtig bleiben Herkunft und Funktion dieser Objekte. Klampfer geht hier spielerisch mit einem klassischen Material der Bildhauerei um, um es dann wieder verschwinden zu lassen. Was bleibt, ist eine geheimnisvolle Botschaft, die schließlich als Fotografie die Zeit übersteht: die Botschaft vom Verschwinden der Dinge und vom nicht einzulösenden Ewigkeitsanspruch der Kunst.

Günther Moschig

www.stefanklampfer.com



Alexandra Kontriner

Geburtsjahr
1980

Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
1 Totenkopfschwärmer
2017
2 Steinadler 2
2018

Technik—Maße
1 Bleistift, Aquarell auf geprägtem Büttenpapier
60 × 45 cm
2 Bleistift, Aquarell auf geprägtem Büttenpapier
60 × 45 cm

Ankaufsjahr
2018

Seit ihrer Kindheit sammelt Alexandra Kontriner, was andere wegwerfen, unnütz, hässlich oder abstoßend finden mögen: tote Insekten und Tiere, verdorrte Pflanzen. Diese werden – neben Bälgen und Skeletten der Vogelsammlung des Naturhistorischen Museums Wien – zu den Motiven ihrer Werke. Sie interessiert sich für die Schönheit im Kleinen und will durch ihre Arbeiten auch ihrem eigenen Fasziniertsein von diesen funktionslosen, leblosen Fundstücken auf den Grund gehen.

Mit Bleistift und Aquarellfarben hält sie akribisch, detailgenau und in Originalgröße fest, was im Verschwinden, Entfleuchen, Vergehen ist. Es wird nichts beschönigt, aufgeblasen oder repariert, der halb eingerissene Flügel des Schmetterlings wird genauso gezeigt wie jedes noch so kleine, verkrümmte Härchen oder ein abgebrochener Fühler. Diese Detailtreue und die handwerkliche Perfektion gehören zu den Markenzeichen der Künstlerin, ebenso wie die sterile Schönheit ihrer Abbildungen, die niemals nach Fotos entstehen, sondern immer direkt nach dem Objekt.

Kontriner arbeitet auf handgeschöpftem Büttenpapier. Vom ungeprägten Rand eingefasst, erscheint die von einer Kupferplatte geprägte Malfläche glatt, edel, kompakt, keimfrei, artifiziell, geradezu als nobilitierende Antithese zu den vielbeinigen, haarigen, gefiederten und geflügelten Miniaturen.

Die Exaktheit der Abbildung und die Dreidimensionalität suggerierende Schattenwirkung könnten für einen Augenblick die Vorstellung erzeugen, tatsächlich einen toten Schmetterling oder ein Vogelskelett vor sich zu haben – wie bei einem Trompe-l'Œil, dessen illusionistische Repräsentationsstrategien darauf abzielen, einen »Schein/Anschein« oder eine »Erscheinung« zu erzeugen, wobei die Täuschung selbst jedoch meist nur einen kurzen Moment dauert. Das abrupte Erkennen, das zur Beendigung des Täuschungsmanövers führt, gehört zu den Wirkungsmechanismen des Trompe-l'Œil.

So spielt Alexandra Kontriner mit der Illusion: der naturgetreuen Abbildung auf einem »unnatürlichen« Hintergrund, der oft durch skizzierte Raster oder Perspektiven verstärkt wird, wissend, dass ein Bild – mit dem deutschen Philosophen Hans Jonas ausgedrückt – immer ein Bild bleibt und, allen Künstlerlegenden zum Trotz, zugleich niemals eines sein will und sein kann: die Vortäuschung der Dingwelt.

Elisabeth Aufheimer

www.alexandrakontriner.com

Angelika Krinzinger

Geburtsjahr
1969

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Ambras #9, #19, #44
2013

Technik—Maße
C-Print auf Aluminium
25 × 35 cm

Ankaufsjahr
2013

Das Fokussieren auf wohlüberlegte Ausschnitte kennzeichnet das fotografische Werk von Angelika Krinzinger. Auf ihren Detailaufnahmen erscheinen Schädelverletzungen von Gladiatoren aus den Ausgrabungsstätten von Ephesos wie vertrocknete Landschaften oder farblich gekennzeichnete Baumrinden mutieren zu abstrakten Malereien. Die Künstlerin arbeitet meist in groß angelegten Werkgruppen. Die Themen sind unterschiedlich, doch ein zentrales Augenmerk legt sie auf den menschlichen Körper. So konzentriert sie sich in ihrer 2012 entstandenen Werkreihe *Muttermilch* – einer Auseinandersetzung mit der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien – auf die Darstellung des weiblichen Körpers, im Konkreten auf den Busen und den Schoß: Sinnbilder der Begierde und Metaphern für den Ursprung des Lebens.

Ein Jahr später beschäftigt sie sich mit der umfangreichen Habsburger Porträtgalerie in der Außenstelle des Wiener Kunsthistorischen Museums, in Schloss Ambras, das ihr seit Jugendzeiten vertraut ist. Dort lenkt sie ihren Blick ausschließlich auf die Hände der Dargestellten. Insgesamt entstehen über vierzig Arbeiten, die 2014 vor Ort in der Ausstellung *An Hand* präsentiert wurden. Aus dieser Serie wurden für die Sammlung des Landes drei Arbeiten angekauft. Sie zeigen jeweils weibliche Hände, die von Sinnlichkeit, Gelehrtheit oder Tugendhaftigkeit zeugen. Die Charakterisierung des Menschen mit dem Fokus auf Mimik und Gestik ist seit den Anfängen des Bildnisses zu finden. Der Kopf, im Besonderen die Augen, und die Hände sind zweifelsohne die aussagekräftigsten Elemente des menschlichen Körpers.

Die Bedeutung der Gesten ist zudem ein wesentlicher Bestandteil ikonografischer Programme, und ihre Entschlüsselung stellt eine wichtige Voraussetzung beim Lesen eines Kunstwerkes dar. Allerdings stehen diese Aspekte bei Angelika Krinzinger nicht im Vordergrund. Indem sie den Bildkontext ausspart, die Hände isoliert und anonymisiert, schärft sie nicht nur den Blick für die Darstellung, sondern personifiziert die Hände gleichsam zu neuen Wesen und haucht ihnen ein Eigenleben ein.

Silvia Höller

www.galerie-krinzinger.at/artist/angelika_krinzinger

Matthias Krinzinger

Geburtsjahr
1982

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsorte
Wien
Innsbruck

Titel—Jahr
1 € 92.000,–
(Große Kinigat)
2011
2 Wie auch immer
2011

Technik—Maße
1 Straßenmarkierungs-
farbe auf Berg, foto-
dokumentiert von
Clemens Ascher
80 × 70 cm
2 Bronzeguss
23 × 12 × 32 cm

Ankaufsjahr
2014

Die Arbeiten des gebürtigen Innsbruckers Matthias Krinzinger beschäftigen sich auf pointierte Art und Weise mit aktuellen Themen – ein Augenzwinkern inklusive. Indem er den Daumen der Bronzeskulptur *Wie auch immer* gleichzeitig nach oben und nach unten zeigen lässt, generiert er Entscheidungsschleifen, die obsolet sind. Die Gesten, die früher, im antiken Rom, noch über Leben und Tod entschieden, stehen hier für ein bewusstes Dilemma. Irritation ist das Resultat bei der Betrachterin, dem Betrachter, denen eine klare Aussage verweigert wird.

Für Irritation sorgte vielerorts auch der geplante Verkauf des Osttiroler Bergs Große Kinigat, des dritthöchsten Bergs im Karnischen Hauptkamm zwischen Osttirol und der italienischen Provinz Belluno, im Jahr 2011: Die heimische Bundesimmobiliengesellschaft bot den 2690 Meter hohen Berg für fragwürdige 92.000 Euro zum Verkauf an. Doch der Protest aus der Bevölkerung und den Medien war so groß, dass die Bundesimmobiliengesellschaft das Angebot am Ende zurückzog. Die Berichterstattung darüber regte Matthias Krinzinger zu einer Arbeit an: zu einer Fotografie der Bergspitze, an deren Fuß ein auffälliger roter Punkt platziert wurde. Aus dem Kunstmarkt bekannt, steht ein solcher Punkt am Rand eines (Verkaufs-)Objekts meist dafür, dass das Stück bereits einen Käufer gefunden hat.

Lena Ganahl

matthiaskrinzinger.tumblr.com
www.instagram.com/giovannibragolin

1

Paul Albert Leitner

Geburtsjahr
1957

Geburtsort
Jenbach
in Tirol

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Selbstporträt
(Miami Hotel, Bangkok)
2008

Technik—Maße
Analoge Fotografien
je 47 × 31.5 cm

Ankaufsjahr
2013

»Als Fotograf muss man Realist sein. Philosophisch. Sprachlich. Geografisch«, sagt Paul Albert Leitner.

Leitner ist ein Reisender. Das Leben und das Reisen sind bei ihm nicht voneinander zu trennen, beides steht im Zentrum seiner künstlerischen Arbeit. Als klassisch ausgebildeter Fotograf hält er dabei an der analogen Fotografie fest, legt er die Negative akribisch in seinem Archiv an, um sie später für Ausstellungen entwickeln zu lassen. Leitner arbeitet seit nahezu vierzig Jahren konsequent an einem fotografischen Œuvre, das Stillleben, Landschaft und Porträts beinhaltet. Zahlreiche Fotobücher belegen seine Werkgruppen. Nicht am Dokumentarischen interessiert, blickt Leitner hinter die Dinge, entdeckt er die Poesie des Alltäglichen und hält die Flüchtigkeit des Augenblicks fest. Dies sehr oft mit Witz und Ironie. Selbstironisch wird Leitner dann in seinen über die Jahre mit Selbstauslöser aufgenommenen Selbstporträts. An den unterschiedlichsten Orten der Welt zwischen Bangkok und New York, vor Hotels, Straßenzügen oder Swimmingpools, gekleidet in seinem maßgeschneiderten »Foto-Anzug«, inszeniert er sich als Kunstfigur, vergleichbar mit dem britischen Künstlerduo Gilbert & George.

Pose und Inszenierung sind dann auch der konzeptuelle Hintergrund in den Fotografien Leitners – so auch in der fünfteiligen Serie von Selbstporträts aus Bangkok, aufgenommen im Außenbereich eines Hotels und am Rand des Swimmingpools.

Günther Moschig

www.fotohof.at
www.galerie-rhomberg.at
www.galerie.steinek.at

Rosmarie Lukasser

Geburtsjahr
1981

Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Netzzeitkarte 1.0
oder außen liegendes
zentrales Nervensystem
(Marshall McLuhan)
2012
Einrichtwerkzeug i1.0
oder Ikone
2012

Technik—Maße
Plexiglas, Licht
61 × 91 × 10 cm
Alabastergips,
Glas, Holz, Licht
11 × 5.5 cm

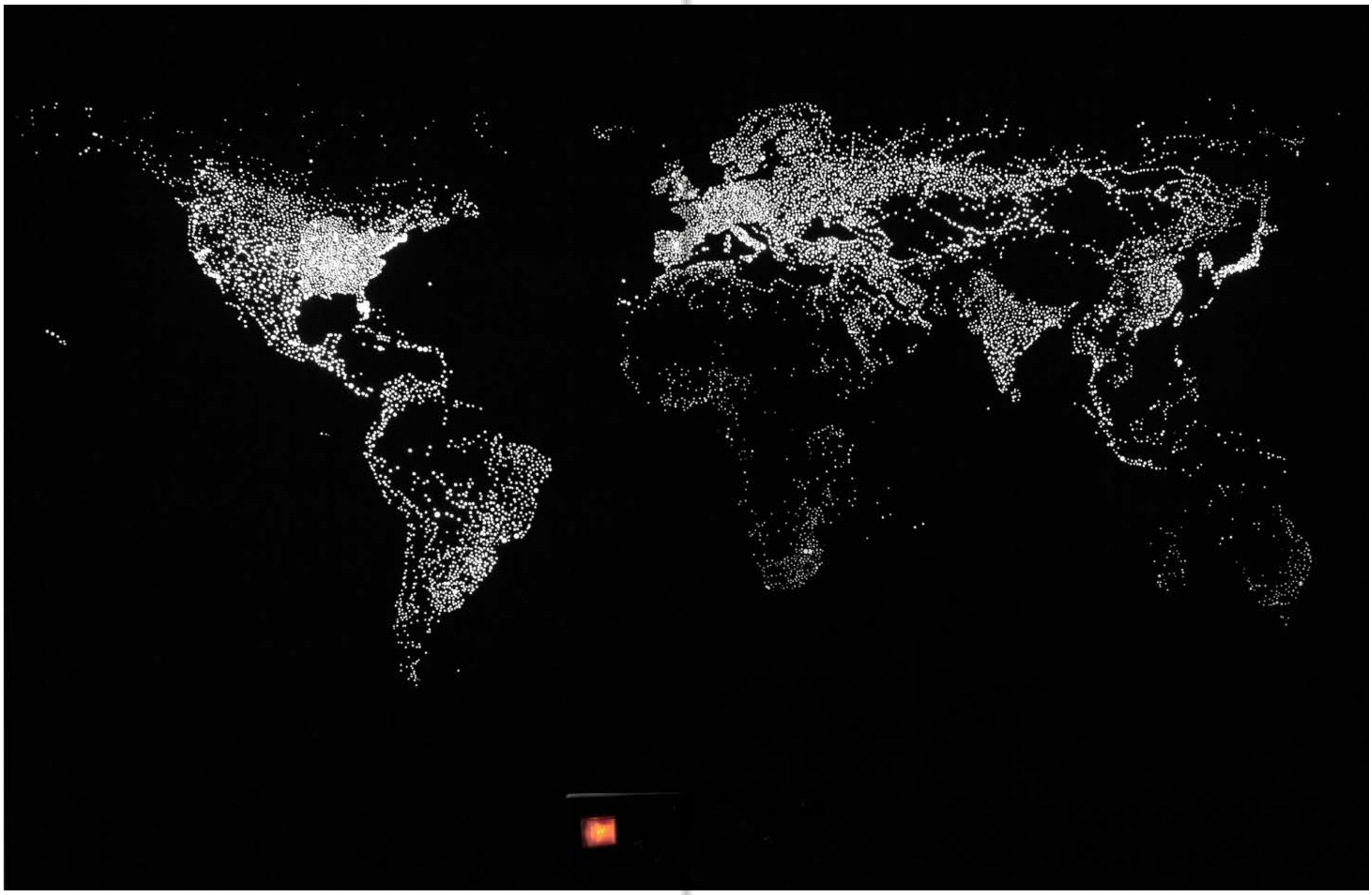
Ankaufsjahr
2013

Rosmarie Lukasser erforscht in ihrer Arbeit, wie sich die digitale Vernetzung auf das Verhalten der Menschen auswirkt. Ihre Annäherung an das, was es bedeutet, im Netz zu sein, ist eine Auseinandersetzung mit dem Daseinsgefühl der Gesellschaft in und nach der digitalen Revolution. In unserem Zeitalter, in dem die Digitalisierung fast alle Lebensbereiche von der Arbeit bis zur Freizeit durchdrungen hat, erhalten die Fragen nach der »Netzzeit« – jener Zeit, die wir tagtäglich mithilfe verschiedenster Gadgets im Netz verbringen – und nach dem Umgang mit elektronischen Geräten und Sensoren als ständige Begleiter des Menschen zunehmende Bedeutung.

Lukasser nähert sich den Aspekten des Digitalen mit dezidiert analogen Mitteln an. Mit bildhauerischen Strategien macht sie die Diskrepanz von kühler Technologie und existenzieller Körperlichkeit als einen Dreh- und Angelpunkt des digitalen Zeitalters sichtbar. Das Smartphone, das Lukasser im Licht-Objekt *Einrichtwerkzeug i1.0 oder Ikone* zum Thema macht, ist nicht nur ein Kultobjekt unserer Zeit, unentbehrlich und »heilig« in der Vernetzung mit der Umgebung, den Freunden, der Arbeitswelt. Zugleich ist es ein Instrument, das unseren Körper wie kein anderes »einrichtet«, oder auch abrichtet und zurichtet. Die Arbeit *Netzzeitkarte* basiert auf dem NASA-Bild *Earth at Night*, eine aus zahlreichen Satellitenaufnahmen zusammengesetzte Simulation, die alle Erdteile gleichzeitig bei Nacht zeigt. Die verschieden dicht gesetzten Lichtpunkte perforieren in Lukassers kartografischem Objekt gleichsam die Erdoberfläche und verweisen auf die Intensität des Licht- und Stromnetzes, das in den verschiedenen Regionen und Ballungsräumen der Welt unterschiedlich stark vorhanden und ausgeprägt ist. Die Infrastruktur und Dynamik der Netze erscheint wie ein nach außen gestülptes Nervensystem, in dem sich die Aktivität der Menschen manifestiert.

Jürgen Tabor

www.rosmarielukasser.net



Anja Manfredi

Geburtsjahr
1978

Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
1 Ohne Titel (rot) 2 2017
2 Ohne Titel (rot) 3 2017

Technik—Maße
1 Handabzug, analoger C-Print 100×70 cm
2 Handabzug, analoger C-Print 100×70 cm

Ankaufsjahr
2018

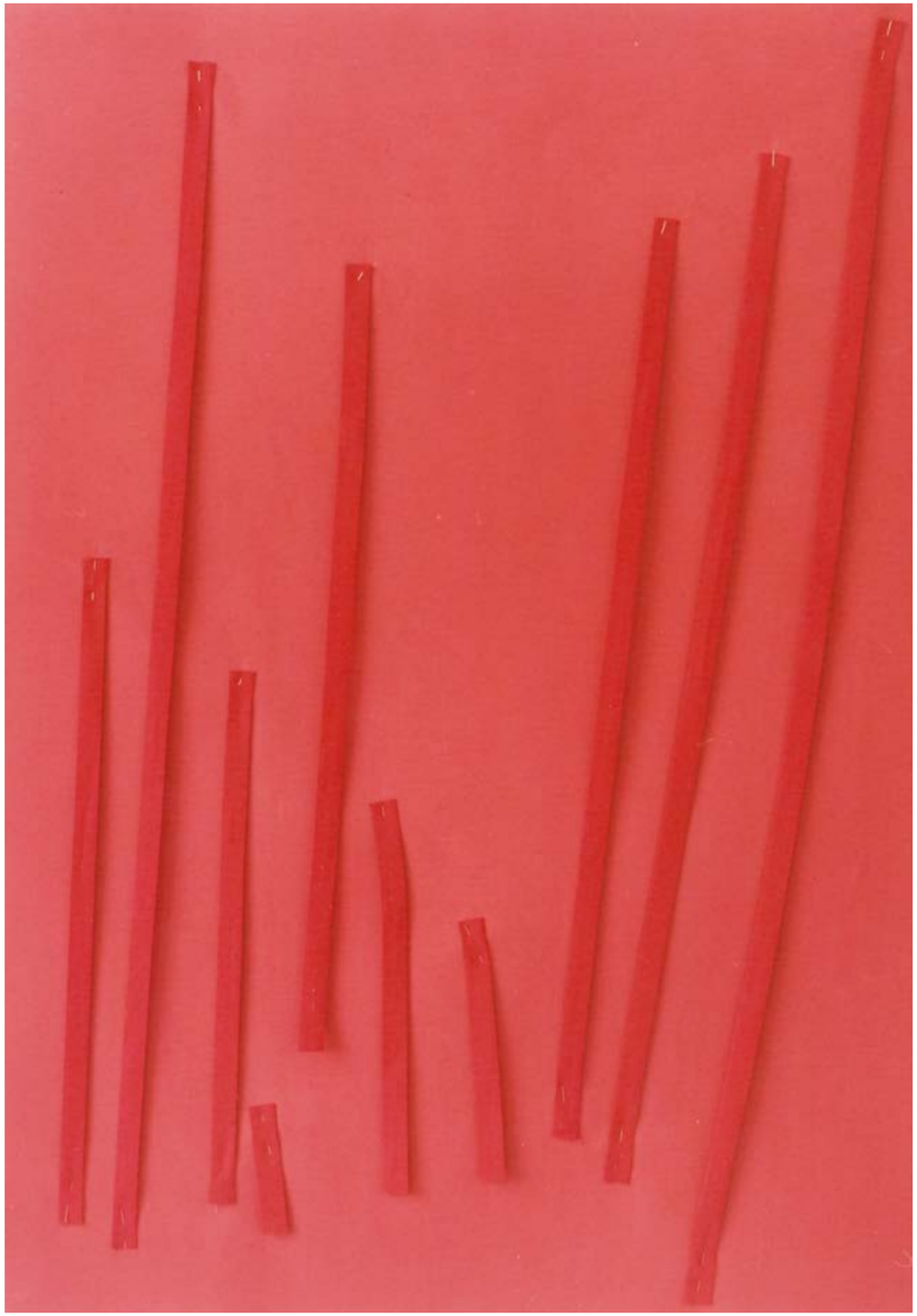
Sehen, Erkennen, Aufnehmen, Übertragen, Entwickeln, Transformieren – es sind diese und ähnliche Gesten der analogen Fotografie, die Anja Manfredi in ihrer Werkgruppe *Ohne Titel (rot)* mit Konzepten der Reformpädagogin Maria Montessori kurzschließt. Was Manfredi insbesondere interessiert, ist Montessoris Vergleich des »absorbierenden Geistes« des Kindes mit dem Fotoapparat. Während der ersten Lebensjahre haben Kinder die Fähigkeit, Umwelteindrücke in ihrer Gesamtheit aufzunehmen und im Unbewussten zu speichern. Sie werden im Dunkeln des Unbewussten verarbeitet und treten später in geordneter Form, beispielsweise als Sprache, wieder zutage. Dieser geheimnisvolle Mechanismus ist mit jenem der analogen Fotografie vergleichbar. Die Kamera nimmt alle Bildinformationen auf, die durch die Linse eintreten. Im Dunkeln des Apparats und der Kammer werden diese Bilder gespeichert und übertragen, und nach einem längeren, teils auch zufälligen Entwicklungsprozess zeigt sich ihre tatsächliche Erscheinung auf dem Fotomaterial.

Ausgangspunkt der Fotografien von Anja Manfredi ist das nach Größe gestaffelte Set der »roten Stangen«, das zu Montessoris »Sinnesmaterialien« zählt und ein Mittel zum Erlernen ordnender, motorischer und begrifflicher Fähigkeiten ist. Im Lauf der Werkserie formiert Manfredi die Stangen immer wieder neu, ersetzt das Material Holz durch Stoff und fotografiert die stilllebenartigen Inszenierungen auf unterschiedliche Weise – mit der Großbildkamera, als Fotogramm, in unterschiedlichen Abstufungen. Die Fotografien erscheinen wie Wahrnehmungsabdrücke der Strukturen und Formen im Gedächtnis, wo sie als sich wandelnde, transformierbare Informationen gespeichert sind. Die fotografischen Bilder selbst sind ungewöhnlich immersiv und zugleich konfrontativ. Die Bildfelder sind in etwa so groß wie Oberkörper und ihre gesamte Welt ist von intensiven Rottönen bestimmt, die in die Wahrnehmung der Betrachterinnen und Betrachter ausstrahlen. Und nicht zuletzt werden wir auch über die reflektierenden Oberflächen der Fotografien in die Bildwelt integriert. Die Bilder fordern zum Schauen auf und sind Statements zur Fotografie als eine Methode, um das Sehen und Erfassen der Welt zu untersuchen.

Jürgen Tabor

www.anjamanfredi.com

1



Helena Lea Manhartsberger

Geburtsjahr
1987

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Hannover

Titel—Jahr
TIROLESIA
2015

Technik
Fotografie,
Grafik, Text

Ankaufsjahr
2015

Helena Lea Manhartsberger lebt als Foto- und Videojournalistin in Hannover. Neben ihrer selbstständigen Arbeit für Magazine wie *Der Spiegel* ist sie seit 2011 im Verein *ipsum* (Verein für internationale Dialog-, Bildungs-, Kultur- und Entwicklungsarbeit) und seit 2016 als Mitarbeiterin der Bildagentur *VISUM* tätig.

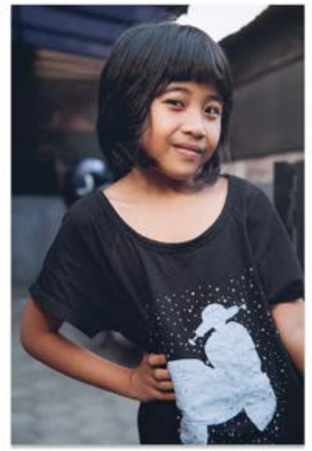
»Jeder Ort und jedes Bild, egal wo auf der Welt, ist mit Geschichten verbunden. Hinter all diesen Geschichten stehen Menschen und ihre Erinnerungen«, meint Manhartsberger. Entwickelt hat die Fotojournalistin das transmediale Kunstprojekt *TIROLESIA*, dem ein partizipativer Zugang zu visuellen Medien wie Fotografie und Film zugrunde liegt, während ihres einjährigen Auslandsaufenthaltes im Rahmen des Darmasiswa Stipendiums auf der Kunstakademie ISI (Institut Seni Indonesia) in Yogyakarta/Indonesien. »Angeregt von der bewussten Auseinandersetzung mit meinen Lebenswelten an einem und durch einen ›fremden‹ Ort, wollte ich andere Menschen in diesen Reflexionsprozess miteinbeziehen. Der Kommunikationsprozess zwischen mir und meiner Umgebung sollte sich so zu einem transkulturellen Dialog ausweiten: zwischen Menschen in Indonesien und Tirol – innerhalb ihrer Lebenswelten und über diese hinaus«, schreibt die Fotojournalistin in ihrer Projektbeschreibung.

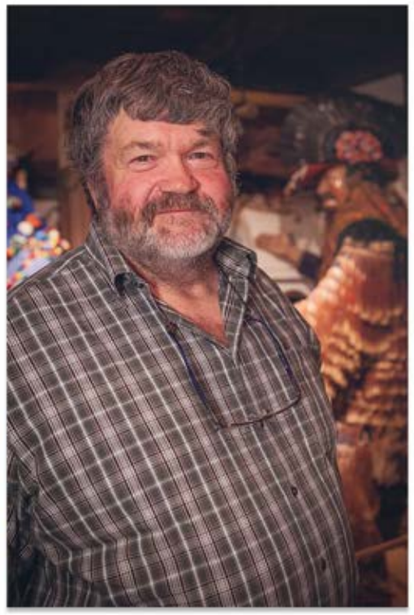
Für *TIROLESIA I* bereiste Manhartsberger 2013 drei Wochen lang mit dem Motorrad Teile Indonesiens (von Yogyakarta über Bali bis Lombok) und konfrontierte dabei Menschen, die ihr begegneten, mit Bildern aus ihrer Heimat Tirol. Sie lud sie ein, jenes Foto zu wählen, das in ihnen die stärkste Erinnerung an persönliche Erlebnisse weckte, und darüber zu erzählen. Diese Interviews hielt sie filmisch fest. Anschließend porträtierte Manhartsberger ihre Gesprächspartnerinnen und -partner und bat sie um eine persönliche Caption (als Text oder Zeichnung). Dabei erklärte sie, dass dieses Stück Papier Teil der Ausstellung in Österreich und somit ihre persönliche Botschaft an ein fremdes Publikum sein würde. 2014 reiste die Fotojournalistin gemeinsam mit dem indonesischen Street-Art-Künstler Digie Sigit durch Tirol. Sie konfrontierten die Menschen, die sie dabei trafen, mit Bildern aus dem indonesischen Raum.

Manhartsberger erzählt in ihrem Projekt Alltagsgeschichten jenseits von Werbeklischees. Mit den beiden Dokumentarfilmen und der Präsentation der beiden Teile des Projekts *TIROLESIA* in Galerien in Indonesien und im Fotoforum in Innsbruck im Jahr 2015 lud sie zu einem Perspektivenwechsel ein.

Cornelia Reinisch-Hofmann

www.helena-manhartsberger.com





Manuela Mark

Geburtsjahr
1971

Geburtsort
Serfaus

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
1 » 5 -...-... Ginza «
2011
2 » ...-...- ... Machiya «
2011
3 » 5-2-6 Minami-Aoyama «
2011

Technik—Maße
1 Pigmentdruck
100 × 67 cm
2 Pigmentdruck
100 × 67 cm
3 Pigmentdruck
100 × 67 cm

Ankaufsjahr
2016

Die besondere Qualität der Fotografien, Videos und Installationen von Manuela Mark besteht in der Balance zwischen der visuellen Essenz der Architekturen, Landschaften und Objekte, die sie erkundet, und der Präsenz ihres Blicks. Ihre Bilder basieren weder auf einem Überhang konzeptuell standardisierter Prinzipien noch auf einem überzeichnet selektiven, transformierenden Blick, der die besondere Charakteristik der untersuchten Räume und Dinge unkenntlich machen würde. Ihre Arbeiten sind viel eher Porträts, die aus einem Dialog zwischen Wahrnehmung und Wahrgenommenem entstehen und sich mit den ästhetischen und sozialen Voraussetzungen beschäftigen, die sich im Blick und in der Konstruktion von Bildern bündeln.

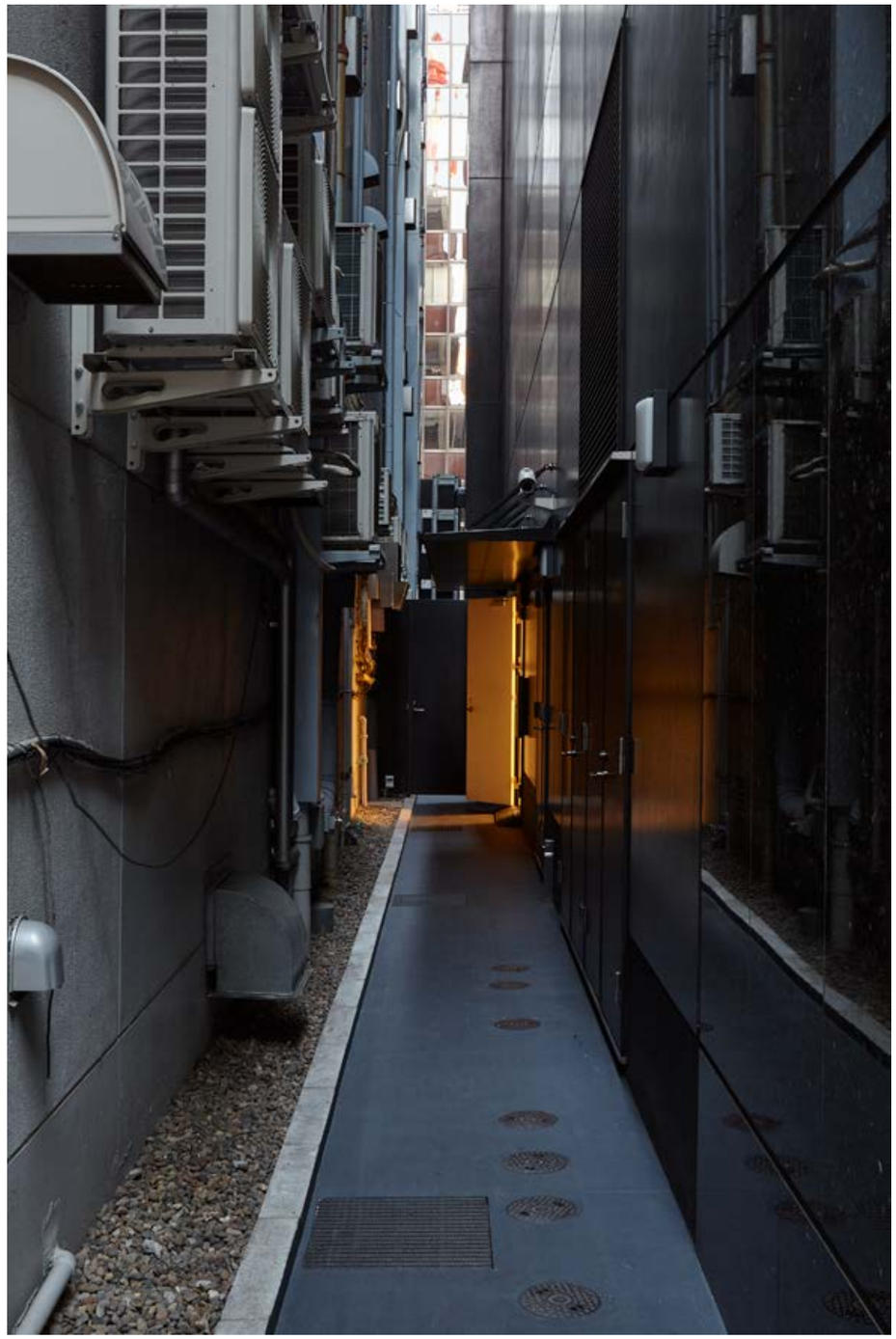
Die Fotografien der Serie *Tokyo* entstanden im Rahmen eines sechsmonatigen Aufenthalts von Manuela Mark in der japanischen Metropole. Ohne die Sprache zu verstehen und das spezielle Straßen- und Adressensystem Tokios praktikabel nachvollziehen zu können, machte sie die visuelle Erkundung der Stadt, gleichsam das Schaffen eines inneren Stadtplans anhand visueller Details, zu einem zentralen Aspekt ihres Lebens vor Ort. In ihrer Fotoserie konzentrierte sich Mark nicht auf die Vorderseiten und das betriebsame Leben in der Metropole, sondern auf die Rückseiten, genauer: auf die engen Zwischenräume, die die Gebäude voneinander trennen.

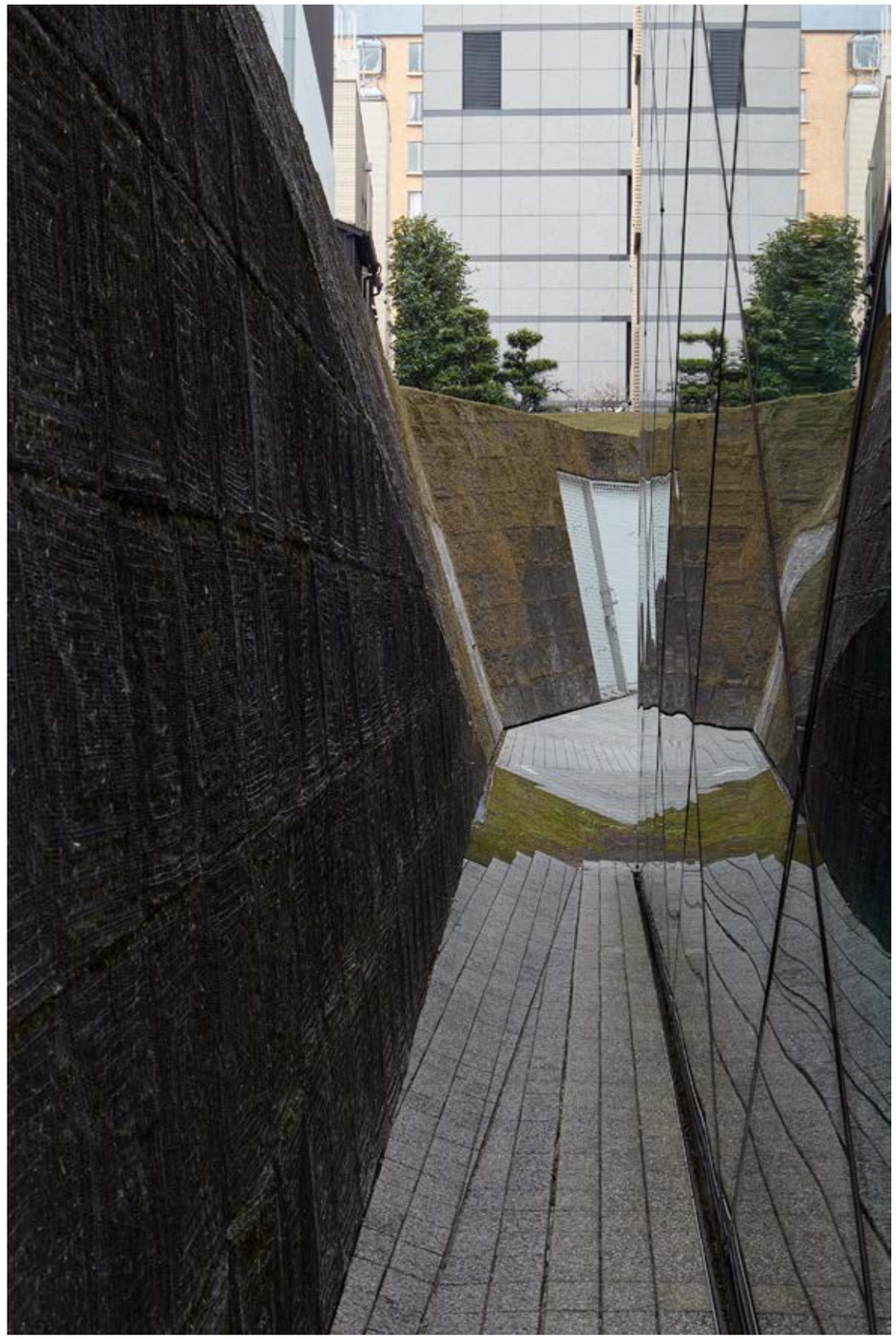
Die Fotografien zeigen dunkle, kaum beleuchtete Korridore, verwinkelte Ecken, enge Hinterhöfe – Räume, die nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, aber keineswegs verwahrlost erscheinen. Mark konfrontiert in den Fotografien die Erscheinung dieser Neben- und Zwischenräume mit Kategorien, die wir der traditionellen japanischen Ästhetik zuschreiben: die Schönheit der einfachen Dinge, die Achtung vor ihrem ungeschliffenen, gewachsenen Eigencharakter, aber auch das Interesse für Dinge und Dimensionen, die sich im Dunkeln verbergen. Die Bilder erzählen gleichermaßen von einem sehr speziellen Bereich der Stadtarchitektur Tokios wie von den ästhetischen Konzepten, die sich im Blick auf diese Räume manifestieren.

Jürgen Tabor

www.manuelamark.com

1





Christian Martinelli

Geburtsjahr
1970

Geburtsort
Meran

Aufenthaltsort
Ampass

Titel—Jahr
1 »Confini« Stilfser Joch 2017
2 »Confini« Stilfser Joch 2017

Technik—Maße
1 Lambda-Print auf Aluminium 80 × 80 cm
2 Ilfochrome-Print auf Aluminium (Unikat) 80 × 80 cm

Ankaufsjahr
2017

Christian Martinelli arbeitet als Fotograf und hat sich, entgegen der Schnelllebigkeit unserer digitalen Bilderwelt, vor neun Jahren ein überdimensionales, Camera-obscura-ähnliches Objekt gebaut – einen zerlegbaren Würfel von zwei Metern Seitenlänge, der aus spiegelpoliertem Stahl besteht und mit einem 890-Millimeter-Objektiv ausgestattet ist. Er benötigte einige Zeit, um das simple System der Lochkamera für seine Vorstellungen zu adaptieren. Eine wichtige Rolle dabei spielte die Verwendung des in den 1960er Jahren entwickelten Ilfochrome-Papiers, das seit 2012 nicht mehr produziert wird und dessen Restbestände Martinelli aufkaufte. Dieses spezielle Positivpapier wird direkt entwickelt, erspart somit das Umkopieren auf einen Negativfilm und liefert eine unverwechselbare Farbbrillanz.

Die für die Sammlung des Landes erworbenen Arbeiten sind Teil seines umfangreichen Projektes *Confini* (ital. Grenzen), mit dem sich der gebürtige Italiener über fünf Jahre hindurch beschäftigte. Dafür bereiste er mit seiner modifizierten Lochkamera und einem zur Dunkelkammer umfunktionierten Wohnwagen über 15.000 Kilometer der italienischen Landesgrenzen. An ausgewählten Stellen baute er den Kubus auf, wobei jeweils zwei Aufnahmen entstanden: In einer wird der Kubus selbst Teil der Landschaft, während die andere das direkte Abbild der Landschaft durch die Lochkamera zeigt.

Christian Martinelli geht es vordergründig nicht um einen politischen oder dokumentarischen Ansatz, vielmehr sind seine Arbeiten ein Nachdenken über das abstrakte Konzept der Grenze an sich. Denn auch wenn Flüsse, Berge oder Küstenabschnitte natürliche Barrieren bilden, so sind Grenzen dennoch eine Sache des Menschen – die Natur selbst kennt keine Grenzen.

Silvia Höller

www.martinellichristian.com

1

2

Roland Maurmair

Geburtsjahr
1975

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsorte
Frankenmarkt
Wien

Titel—Jahr
1 Regulator
2015
2 Reaktor II
2015
3 Industrial Revolution
2015

Technik—Maße
1 Unikatdruck mit Rost
60 × 50 cm
2 Unikatdruck mit Rost
50 × 60 cm
3 Unikatdruck mit Rost
50 × 70 cm

Ankaufsjahr
2016

Roland Maurmairs Kunst entspringt einem forschungsbasierten Ansatz, der sich in unterschiedlicher Form, von grafischen Werken, Objekten und Installationen bis hin zu Performances und pädagogischen Projekten, manifestiert. Seine Arbeit kreist um zwei zentrale thematische Pole: einerseits um die Auseinandersetzung mit Natur aus gegenwärtigen, teils posthumanistischen Perspektiven, andererseits um die Beschäftigung mit Technik als soziokulturelles und ästhetisches Phänomen. Nicht selten verbinden sich in Maurmairs Arbeiten die beiden Angelpunkte zu Komplexen, in denen die Begriffe von Natur und Kultur unentwirrbar verbunden sind.

Die grafischen Arbeiten der Serie *Landnahme* basieren auf einem Prozess, der den Bereich des Technischen in jenen des Natürlichen zurückholt und dabei der Technik auch eine übergeordnete Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit einschreibt: dem Prozess des Rostens, der Korrosion von Eisen – auch und gerade in seiner zu Maschinen verarbeiteten Form. Die Werke entstanden im Zuge von Maurmairs Auseinandersetzung mit der oberösterreichischen Stadt Steyr und den Spuren ihrer Geschichte als Zentrum der eisenverarbeitenden Großindustrie. Seine Grafiken kombinieren technische Darstellungen von Maschinen – Regler, Generatoren, Reaktoren – mit Direktabdrucken, für die er Rost mittels Laugen und Rostumwandler von Elementen der Industriearchitekturen löste. Der Rost als Material von Verwitterungs- und Zersetzungsprozessen wird zum Symbol der Stilllegung der einstigen Industriehochburg und einer zeitlich über den Menschen hinausgehenden Rückeroberung technischer Landschaften durch die Natur.

Jürgen Tabor

www.maurmair.com

1

Milena Meller

Geburtsjahr
1964

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Aus dem Projekt
weites feld
2009–11

Technik—Maße
Malerei, Fotografie,
überarbeitete Fotografien
60 × 40 cm
45 × 30 cm

Ankaufsjahr
2014

Milena Meller beschäftigt sich in ihren künstlerischen Recherchen mit dem Thema Ort und ist darin vor allem interessiert an Übergängen. An Übergängen zwischen öffentlich und privat, zwischen Zentrum und Peripherie. Und Übergänge sucht Meller auch in der Wahl ihrer künstlerischen Ausdrucksmittel, wenn sie zwischen den Medien Fotografie und Malerei agiert.

Meller erforscht Geschichte und Geschichten von Orten, ihre sozialen wie architektonischen Bedingungen. Die Künstlerin selbst sieht ihre Arbeit »als eine Art von Untersuchungs-Prozess: Eine Untersuchung der Welt, eine Untersuchung der durch Bilder und andere Medien vermittelten Welt, eine Untersuchung der von mir verwendeten verschiedenen künstlerischen Medien, bisher speziell Malerei/Zeichnung und Fotografie.« Meller betreibt Feldforschung mit bildkünstlerischen Ergebnissen.

Dazu hat sie für sich eine eigene konzeptuelle Arbeitsweise entwickelt. Ausgangspunkt sind fotografierte Bilder wie vorgefundene Fotografien, die dann übermalt und wiederum fotografiert werden, um schließlich in einem weiteren Malprozess überarbeitet zu werden. Dies passiert in einem kontinuierlichen Arbeitsprozess, der die Grenzen zwischen Malerei und Fotografie auszulöschen beginnt. Es werden hier die gestaltenden wie technischen Möglichkeiten der Malerei wie der Fotografie ausgereizt, die Medien werden ineinander übergeführt: Es geht wie in ihrer inhaltlichen Konzeption um Perspektivenwechsel, um die Überprüfung des Wahrheitsanspruches der jeweiligen Sichtweise und ihrer medialen Umsetzung.

In *weites feld* folgt Meller ihrer Grundidee der Untersuchung peripherer Orte wie der Verbindung von Malerei und Fotografie. Ihren Blick richtet sie hier auf die Haller Straße, den vielbefahrenen Verbindungsweg zwischen den Städten Innsbruck und Hall. Sie erkennt die Straße als Durchgangsort, von Menschen genützt und gestaltet, flankiert von anonymer Architektur; hier ist es das »Hotel Helga«. Meller macht Details hinter dem Vordergründigen sichtbar und – das ist konzeptueller Teil dieses künstlerischen Forschungsprojektes – führte die 92 Arbeiten umfassende Werkgruppe an den Ort ihres Entstehens zurück: Sie präsentierte sie in der Haller Straße.

Günther Moschig

www.milena-meller.com

HOTEL

Irmgard Mellinghaus

Geburtsjahr
1959

Geburtsort
Weinheim, Rhein-Neckar-Kreis (D)

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
RÖNTGEN-RADIERUNGEN
Sieben Röntgen-radierungen auf Bütten mit Frontispiz
2012–13

Technik—Maße
Radierung auf Seidenpapier, kaschiert auf Behältnis aus starkem Bütten
je 40 × 27.5 cm

Ankaufsjahr
2014

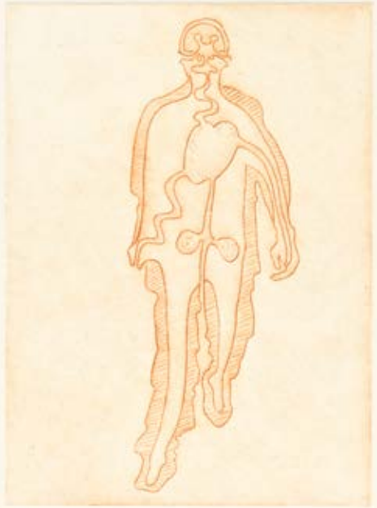
Die *Sieben Röntgenradierungen mit Frontispiz* von Irmgard Mellinghaus zeigen Personen, durchleuchtet mit einem anatomischen Blick, der die menschliche Psyche miteinbezieht. Auf diese Weise wird der Weg vom einströmenden Reiz bis zur darauffolgenden Handlung sichtbar. Externes ist mit Internem in Zwiesprache. Die Schnittstelle bilden wechselwirksame Kanäle, die die Vorgänge im Inneren der Figur anregen oder triggern. Das intimste Funktionieren des Menschen ist hell dargestellt, während der Bereich, der in Kommunikation mit der Außenwelt tritt, als schraffierte Hülle oder Mantel erscheint. Eine dominante Rolle spielt mehrmals das Herz, das teilweise direkt mit den Ausscheidungsorganen oder den Händen verbunden ist. Andere Stellen bleiben weniger genau identifizierbar. Die Künstlerin lässt den Betrachtenden Interpretationsspielraum.

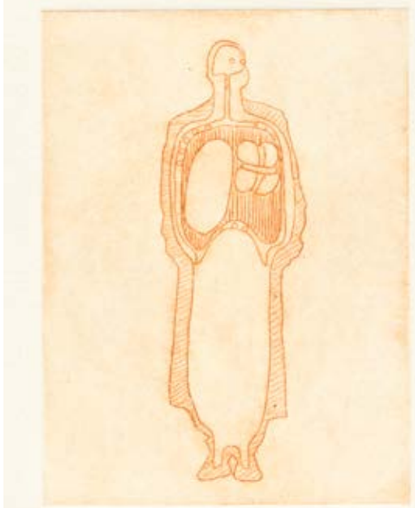
Die sieben Röntgenradierungen sind auf Büttenpapier gedruckt, das dazugehörige Frontispiz auf Seidenpapier. Auf eine Box aus festem Bütten montiert, zeigt das Frontispiz nicht nur eine Person wie die Röntgenradierungen in dieser Box. Stattdessen geben hier Mensch und Hund, mit Röntgenblick betrachtet, die innige Verbundenheit zueinander preis: Sie lassen ungehinderten Austausch miteinander erkennen und sind zu einem Individuum – einem Unteilbaren – geworden.

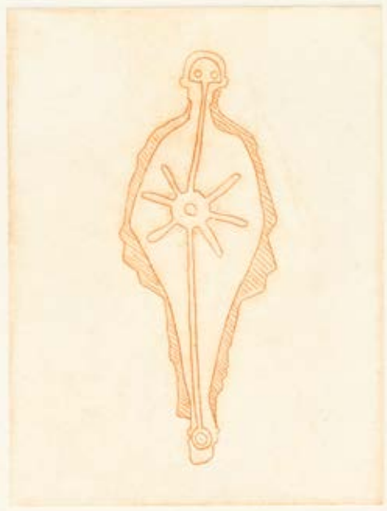
Die Künstlerin stellt sich die Frage nach dem Wahrheitsgehalt des Sichtbaren, nach der Vielschichtigkeit von Interpretationen und dem menschlichen Bedürfnis nach dem Beherrschen komplexer Zusammenhänge.

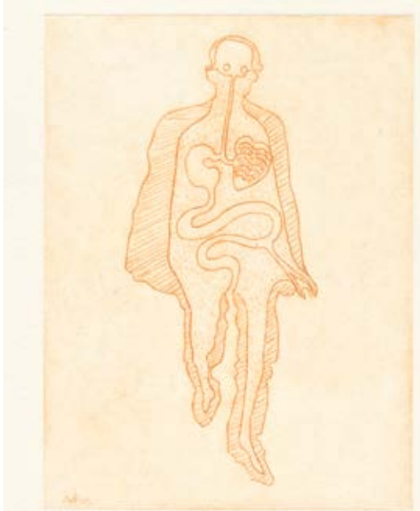
Lena Ganahl

www.irmgardmellinghaus.com

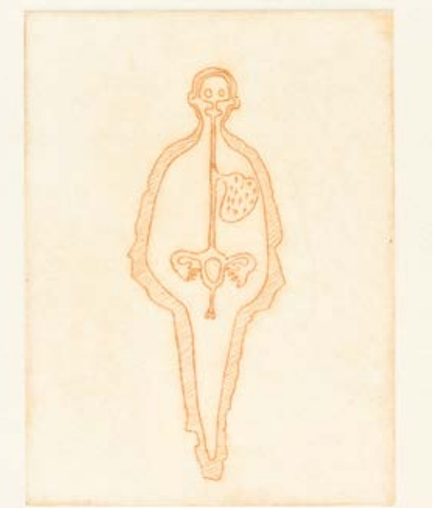

1/0 Tanya de Mello Gleave 2011


1/0 Tanya de Mello Gleave 2011


1/0 Tanya de Mello Gleave 2011


1/0 Tanya de Mello Gleave 2011

1/0 Tanya de Mello Gleave 2011


1/10 Tanya de Mello Gleave 2011

1/0 Tanya de Mello Gleave 2011

Marc Mer

Geburtsjahr
1961

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsorte
Münster
Köln
Wien

Titel—Jahr

1 Entwurfszeichnung zur Installation »all case act = iconocyclic«
1996

2 Entwurfszeichnung zur Installation »taschentaten – trickbilder«
1996

3 4 Entwurfszeichnungen zur Installation »scene/obscene«, Bonner Kunstverein
1997

Technik—Maße

1 Bleistift, Farbstift, Silberstift, Klebestreifen und Schreibmaschine auf transparentem Papier
29.7 × 21 cm

2 Bleistift, Farbstift, Silberstift, Klebestreifen und Schreibmaschine auf transparentem Papier
29.5 × 21 cm

3 Bleistift, Farbstift, Silberstift, Klebestreifen und Schreibmaschine auf transparentem Papier
33.5 × 21 cm, 42 × 21 cm, 31.5 × 21.5 cm, 37.5 × 21.5 cm

Ankaufsjahr
2015

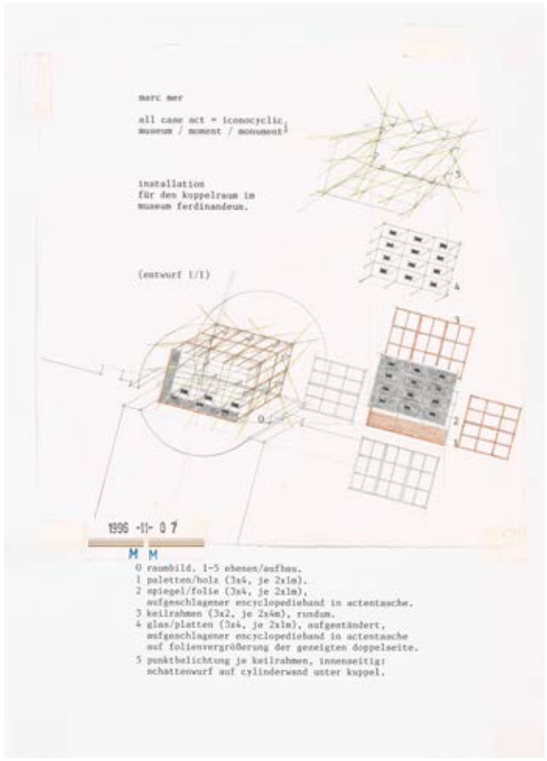
Marc Mer ist Künstler, Schriftsteller, Theoretiker und Gestalter. Als Künstler arbeitet er in den Medien Fotografie, Video, Text, Zeichnung, Collage und Rauminstallation. 1998 hat er auf Einladung des Büros für internationalen Kommunikationstransfer im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum die Rauminstallation *taschentaten – trickbilder: museum/moment/monument* gezeigt. Ein Jahr zuvor gestaltete er für die Ausstellung *mitteln – raum vor ort* im Bonner Kunstverein die Rauminstallation *scene/obscene*. Von beiden Installationen hat das Land Tirol 2015 Entwurfszeichnungen erworben.

In beiden Installationen kommt Behältern und Spiegeln eine inhaltlich tragende Rolle zu. Bei *scene/obscene* sind es gewöhnliche Schachteln aus Karton mit Spiegeln als Boden, die der Künstler auf einem verspiegelten Untergrund im Ausstellungsraum platziert; in *taschentaten – trickbilder: museum/moment/monument* sind es auf Glasplatten abgestellte Aktentaschen, auf deren Deckelinnenseiten Spiegel montiert sind. Im geschlossenen Zustand sind sie in den Durchgängen zwischen den jeweiligen Räumen der Schausammlung zu Gotik und Romanik und im geöffneten Zustand in den betreffenden Räumen selbst, jeweils auf Glasplatten, abgestellt.

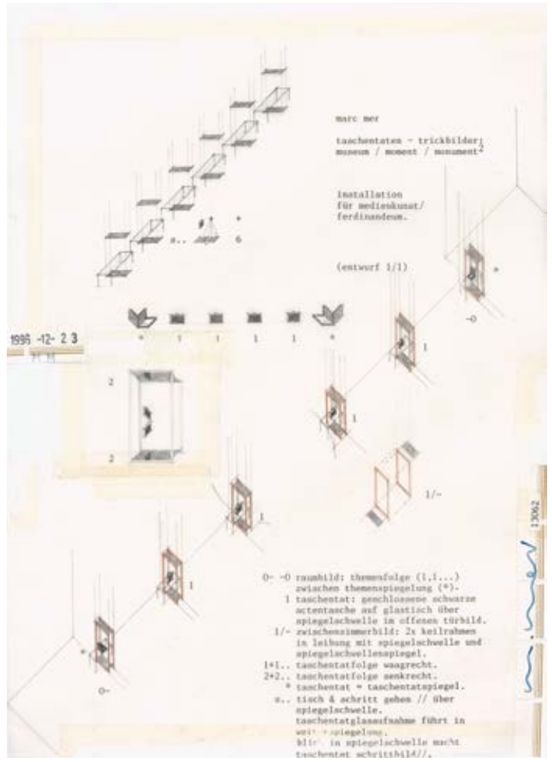
Hier wie dort hat das Material eine große Bedeutung: Der Karton als Verpackungsmaterial ist mit der Konsum- und Warenwelt verbunden. Zur Schachtel geformt, bildet er einen (architektonischen) Raum. Mit einem Bodenspiegel versehen, ist er ein Guckkasten – und die Guckkästen unserer Zeit sind Bildschirme. Aktentaschen hingegen suggerieren einen sowohl in geistiger als auch materieller Hinsicht wertvollen und bedeutenden Inhalt. In den Durchgängen platziert, scheinen sie wie mitten drin stehen gelassen und zum Mitnehmen gedacht; im geöffneten Zustand spiegelt sich der umliegende Raum – und damit auch dessen Inhalt – wider: »Das Mitnehmen der Welt in der Tasche in Form von Abbildungen und Aufzeichnungen geht zum Mitnehmen der Welt im Schritt in Form von Vermessungen des Raums und Ausdehnungen des Selbst konform.« (Marc Mer)

Günther Dankl

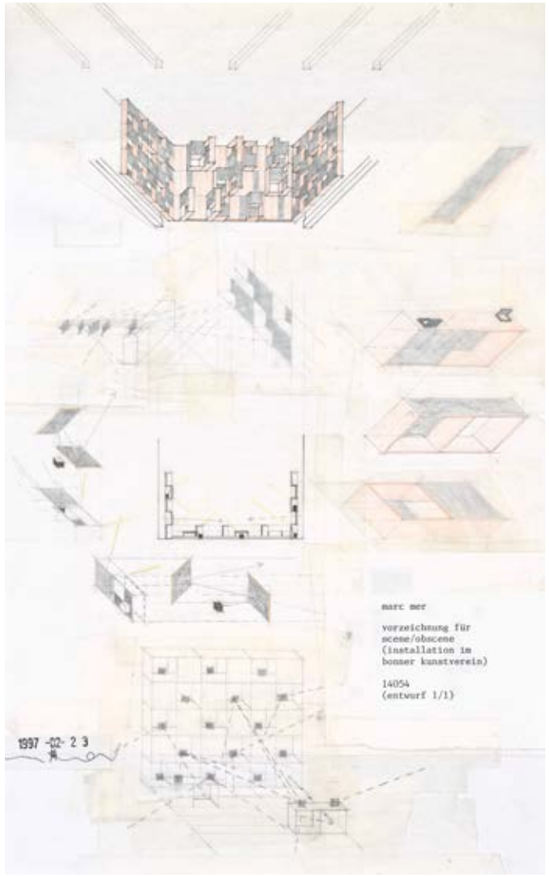
www.marcmer.eu

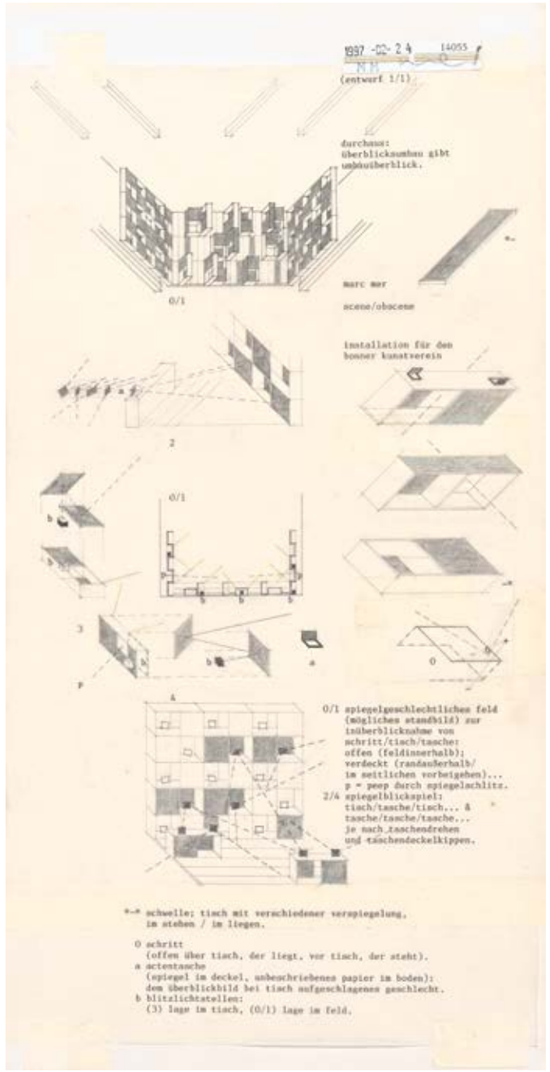


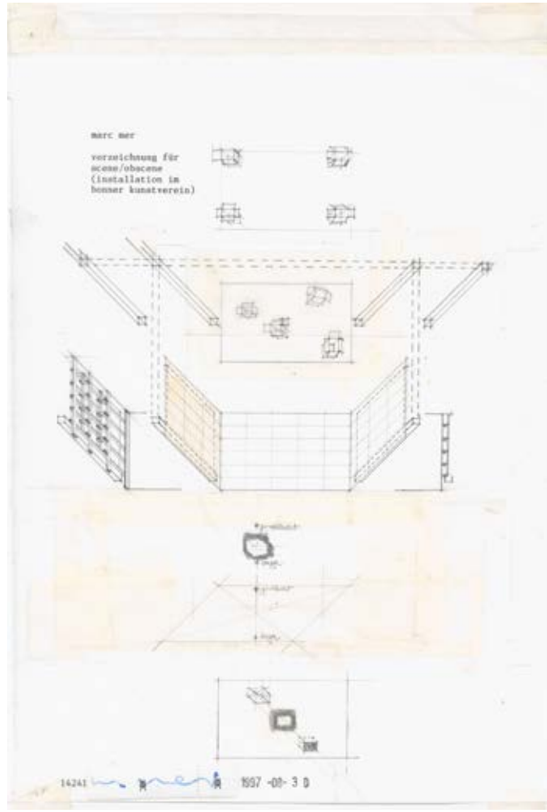
1

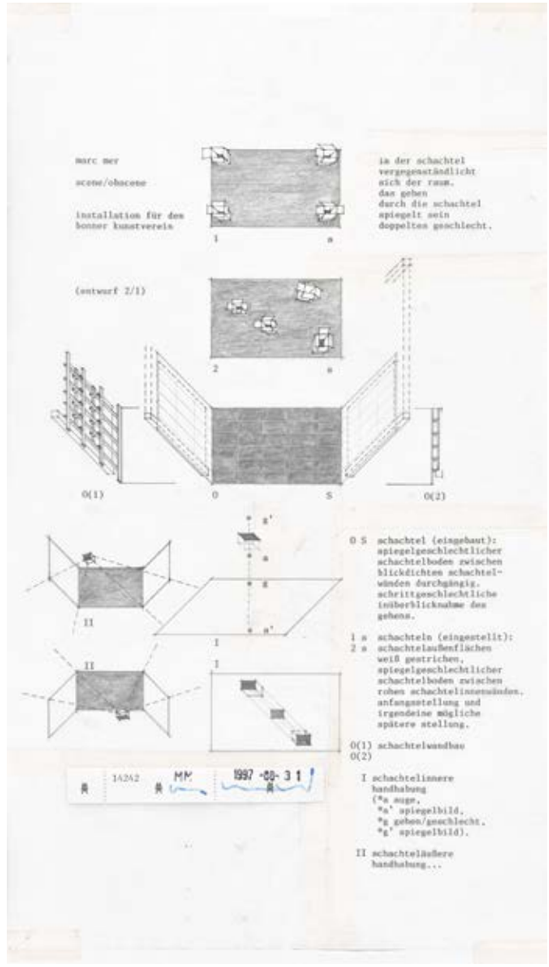


2


1997 -02- 2 3
marc mer
vorzeichnung für
scene/obscene
(installation im
bonner kunstverein)
14054
(entwurf 1/1)


1997 -02- 2 4
14055
(entwurf 1/1)
durchsicht:
überblicksumbau gibt
umbauüberblick.
marc mer
scene/obscene
installation für den
bonner kunstverein
0/1
2
0/1
3
4
0/1 spiegelgeschlechtlichen feld
(möglichen standbild) zur
inüberblicknahme von
schritt/tisch/tasche:
offen (feldinnerhalb);
verdeckt (randaußerhalb/
im seitlichen vorbeigehen)...
p = peep durch spiegelschlitz.
2/4 spiegelblickspiel:
tisch/tasche/tisch... &
tasche/tasche/tasche...
je nach taschendrehen
und taschendeckelkippen.
- schwelle: tisch mit verschiedener verspiegelung,
im stehen / im liegen.
0 schritt
(offen über tisch, der liegt, vor tisch, der steht).
a actentasche
(spiegel im deckel, unbeschriebenes papier im boden):
dem überblickbild bei tisch aufgeschlagenes geschlecht.
b blitzlichtstellen:
(3) lage im tisch, (0/1) lage im feld.


marc mer
vorzeichnung für
scene/obscene
(installation im
bonner kunstverein)
14241
1997 -08- 3 0


marc mer
scene/obscene
installation für den
bonner kunstverein
in der schachtel
vergegenständlicht
sich der raum.
das gehen
durch die schachtel
spiegelt sein
doppeltes geschlecht.
1 a
(entwurf 2/1)
2 a
O(1)
0
S
O(2)
0 S schachtel (eingebaut):
spiegelgeschlechtlicher
schachtelboden zwischen
blickdichten schachtel-
wänden durchgängig.
schrittgeschlechtliche
inüberblicknahme des
gehens.
1 a schachteln (eingestellt):
2 a schachtelaußenflächen
weiß gestrichen,
spiegelgeschlechtlicher
schachtelboden zwischen
roben schachtelinnenwänden.
anfangsstellung und
irgendeine mögliche
spätere stellung.
O(1) schachtelwandbau
O(2)
14242
1997 -08- 3 1
I schachtelinnere
handhabung
(*a auge,
*a' spiegelbild,
*g gehen/geschlecht,
*g' spiegelbild).
II schachteläußere
handhabung...

David Moises

Geburtsjahr
1973

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
1 Skihocker, Skitisch
2003–05
2 Blaupausen
2013

Technik—Maße
1 Diverse Ski,
Skistöcke
62 × 47 × 34.5 cm
80 × 60 × 45 cm
2 10 Cyanotypien,
Edition zum Buch
»Stuff Works«
je 25 × 35.5 cm

Ankaufsjahr
2013

David Moises' Skulpturen und Installationen sind Maschinen und Apparate, die die moderne Technik als Kulturleistung betrachten, sich aber komplett gegen das Verwertungs- und Effizienzdenken von Industrieproduktion und Massenkonsum richten. Sein *Fliegender Teppich*, seine *Tanzenden Socken*, seine *Egozentrischen Reifen*, seine Zigaretten rauchende Maschine (*Zigarettendisplay*) oder seine sich demolierenden, führerlosen Autos (*Begeisterter Parkschaden*) sind Objekte und Geräte, die keine ökonomische Nutzbarmachung verfolgen, sondern das Technische selbst vorführen, »verlebendigen« und als kulturelles Phänomen untersuchen. Sie beeindrucken durch einfallsreiche Absurdität und subversiven Spieltrieb ebenso wie durch fundierte technische DIY-Fähigkeiten und die Begeisterung für die Vielschichtigkeit physikalischer und mechanischer Kräfte.

Moises' Skiobjekte sind Möbel, die zur Gänze aus Skiern gebaut sind. Die Sportgeräte werden nach einem klaren Bauplan fragmentiert und verarbeitet: Die Vorderteile mit den charakteristischen aufgebogenen Spitzen bilden die Sitzflächen von Hockern, die hinteren Teile die Hockerbeine, während die Mittelstücke zur Tischplatte umfunktioniert werden. Der Ski wird zu einem Readymade mit einer Funktionalität, die grundsätzlich nicht in ihm angelegt ist. Das Symbol für Dynamik und Mode wird gleichsam eingebremst, seine besonderen Materialqualitäten – eine außerordentliche Flexibilität bei gleichzeitiger Stabilität –, aber auch seine marken- und imagespezifische Oberflächengestaltung werden für einen gänzlich anderen Zweck nutzbar gemacht. Dieser Nutzen ist aber nur ein vermeintlicher, ein fingierter – es geht nicht um eine neues Möbelkonzept, sondern darum, das Gerät Ski zu dekonstruieren und dadurch seine verschiedenen Ebenen fassbar, »ersitzbar« zu machen.

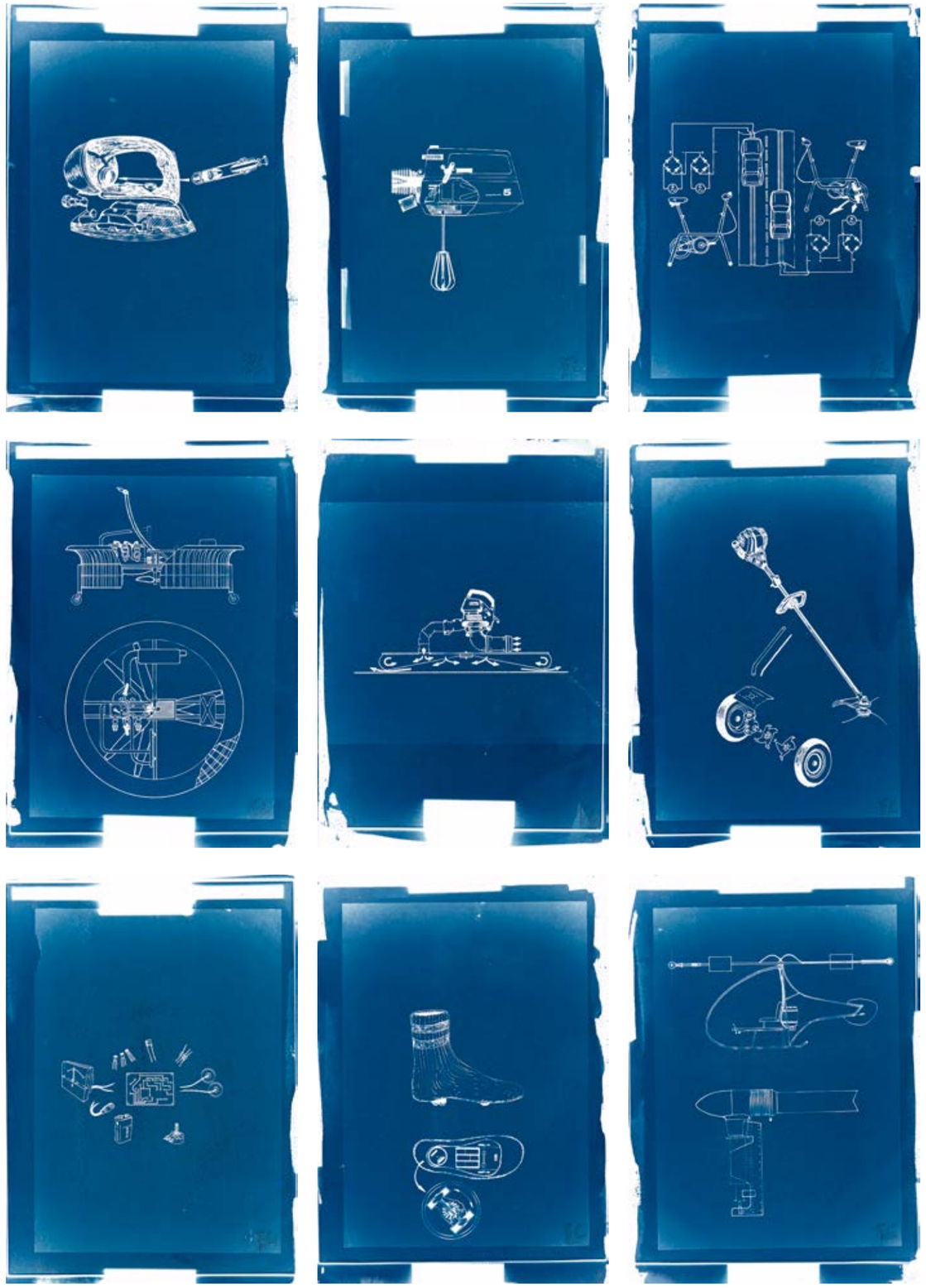
In seiner Serie der *Blaupausen* fasst David Moises eine Reihe von technischen Zeichnungen zusammen, die die Basis seiner kinetischen Skulpturen und Installationen bilden. Sie zeigen die Konstruktionsweise der Objekte und weisen den Künstler als Ingenieur aus – als Erfinder von Maschinen und Apparaten, die außerhalb der gewohnten Funktionalität »funktionieren« und dabei über ihr Inneres sprechen.

Jürgen Tabor

www.davidmoises.com

1

2



Gerald Nestler

Geburtsjahr
1964

Geburtsort
Brixlegg

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
THE NEW DERIVATIVE ORDER. Register
2014

Technik—Maße
Pigmentdruck auf Fine Art Paper, kaschiert auf 3-mm-Alu-Verbund-Platte
269 × 125 cm

Ankaufsjahr
2015

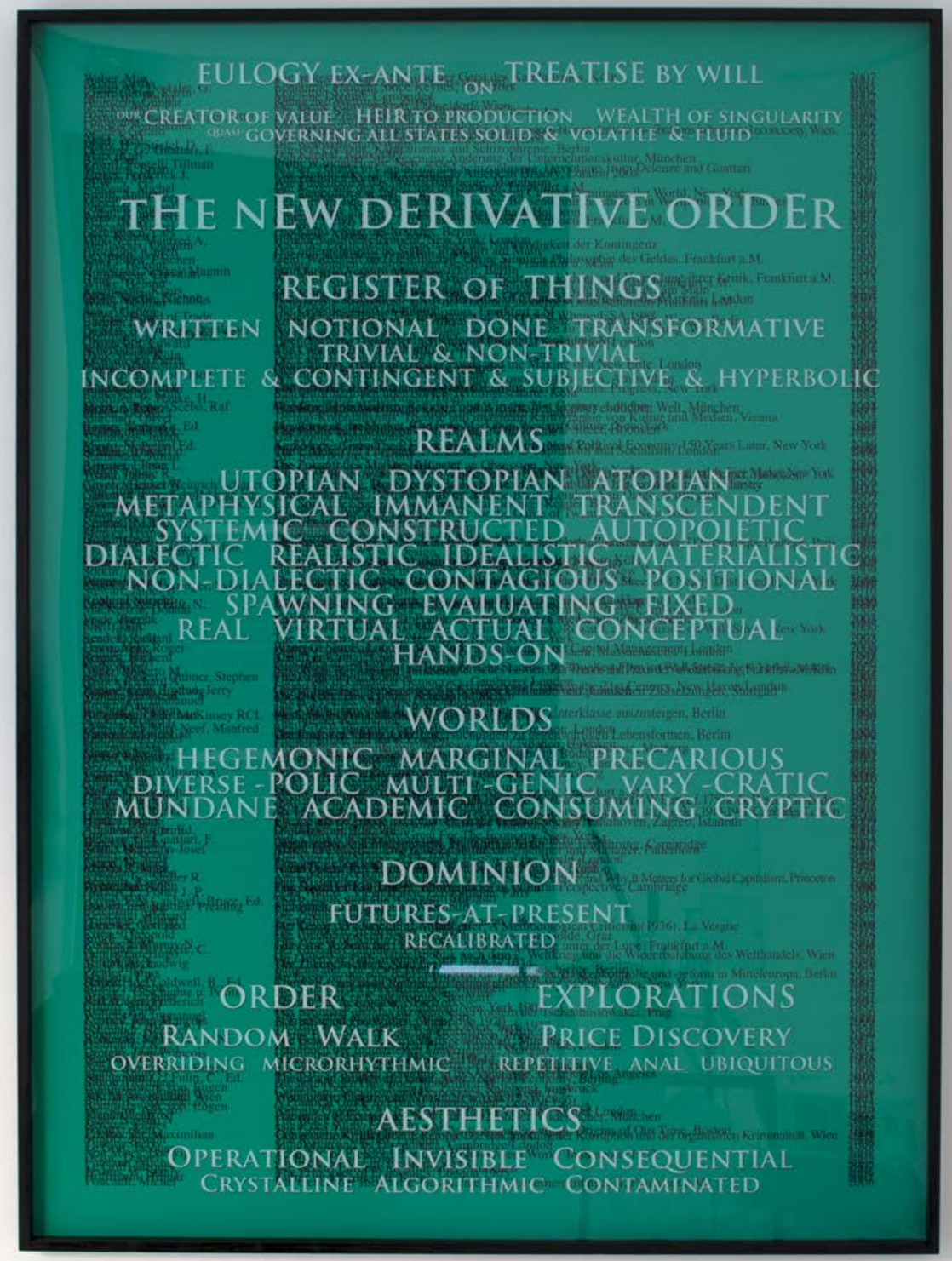
In der Arbeit Gerald Nestlers wird die Ökonomie zu einer ästhetischen Kategorie. Nestler hat an der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert und sich in der Folge als Broker und Trader mit den globalen Finanzsystemen auseinandergesetzt. Die Finanzindustrie mit ihren Ideen und Praktiken denkt er in seiner künstlerischen Arbeit in einer paradigmatischen Rolle für die Entwicklung aktueller gesellschaftlicher Bedingungen.

Mit Installationen, Performances und Textarbeiten diskutiert Nestler – oft in künstlich gesetzten Laborsituationen – philosophische wie ökonomische Fragestellungen und legt in einem derivativen Untersuchungsfeld die narrativen Strukturen des gegenwärtigen Kapitalismus frei. Denn die zeitgenössische neoliberalistische Gesellschaft wird mehr und mehr ökonomisch definiert. Von börsennotierten Unternehmen bis zur Ich-AG wird die Gesellschaft zu einer »verwertbaren«, ist sie kein politisches Projekt mehr, sondern ein ökonomisches. Nestler geht es um das Sichtbarmachen dieser Entwicklung und einen breiten Diskurs darüber.

Den Raum des Derivates thematisiert Nestler in der Textarbeit *THE NEW DERIVATIVE ORDER* von 2014. Für Nestler ist dieser Raum »ein Koordinatensystem definierter Handlungen, das variabel besetzt wird, um Information, Kommunikation und Transparenz zu erzeugen.« Begriffe wie Herrschaft, Welt, Erkundung, Bereich oder Ästhetik werden hier in ihren Bedeutungen durchdekliniert, womit ein von der Finanzindustrie abgekoppelter neuer gesellschaftlicher Handlungsrahmen vorgeschlagen wird.

Günther Moschig

www.geraldnestler.net
www.theoriesinmind.net
www.technopolitics.info



Helmut Nindl

Geburtsjahr
1955

Geburtsort
Hopfgarten

Aufenthaltsort
Kramsach

Titel—Jahr
LOOK AT GAVORRANO
2005–12

Technik—Maße
Floatglas, Gravur, Licht, Linsen-schliffe, Edelstahl
250 × 70 × 8 cm

Ankaufsjahr
2013

Der Tiroler Bildhauer Helmut Nindl, bei Hans Ladner an der Münchner Akademie der Bildenden Künste ausgebildet, arbeitet zur Frage, wie sich Material und Form gegenseitig bedingen. Bevorzugte Materialien wie Beton und Glas, beides industriell gefertigte Werkstoffe, befragt er nach deren spezifischen Eigenheiten und führt sie diesen folgend zu neuen formalen Lösungen. Bis in die 1990er Jahre hinein einem klassischen Skulpturenbegriff und der Figur nahe, wendet sich Nindl in den letzten Jahren reduzierteren geometrischen und konzeptuellen Ausführungen zu. Im Zentrum stehen der Kubus mit dessen formalen Möglichkeiten im Sinne einer konkreten Kunst und ein zunehmend architektonisches Denken. Damit verbunden sind auch Überlegungen zum natürlichen wie gebauten Raum sowie zur Vielfalt der Beziehungen zwischen Natur und Kultur und die damit zusammenhängenden unterschiedlichen Sichtweisen.

In die Landschaft gebaut erscheint auch die Arbeit *LOOK AT GAVORRANO*. 2005 im Rahmen des Ausstellungsprojektes *Falda per Falda* im italienischen Gavorrano entstanden, bezieht sich Nindl in der Auseinandersetzung mit der Topografie des Ortes auf die Skyline einer historischen Stadt in der toskanischen Maremma. Nindl arbeitet hier mit Floatglas, ein Material, das er schon in anderen Arbeiten seit 2000 bevorzugt eingesetzt hatte. Mit einer Höhe von 250 Zentimetern bildet die Arbeit eine deutliche Marke in der Landschaft. In die ins Glas eingravierte Linie der Silhouette Gavorranos integriert er zwei Linsen, eine Sammellinse und eine Streulinse, und gibt zum einen den Blick frei auf den Ort als gebaute Landschaft in seiner gegenwärtigen Erscheinung, zum anderen hinterfragt er mit der Verfremdung durch die verschiedenen Linsen die Wahrheit des Blickes.

Günther Moschig

www.nindl.info

Lucas Norer

Geburtsjahr
1982

Geburtsort
Rum

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Electric Hum Organ
2017

Technik—Maße
6-Kanal-Audio 4:00 min (loop), Lautsprecher, Audiotechnik, Transportrolle, MDF
150 × 50 × 70 cm

Ankaufsjahr
2017

Musik, Klänge, Geräusche, Lärm, Stille, also alles Hörbare und die Absenz von Hörbarem sind das Material und der Gegenstand der künstlerischen Forschungen und Produktionen von Lucas Norer. Es sind die vielfältigen visuellen, aber auch politischen und gesellschaftlichen Bezüge und Hintergründe der Entstehung und Rezeption von Sound, die ihn interessieren und die er in seinen interdisziplinären audiovisuellen Installationen herausschält. Dies reicht von akustischen Feldforschungen in Grenzregionen und auf Fluchtrouten über akustische Interventionen im öffentlichen Raum bis zur Untersuchung des Eigenklangs von Architekturen wie Konzertsälen oder einem Aufnahmestudio.

Das *Electric Hum Organ* ist eine von Lucas Norer entworfene akustische Skulptur, die das sogenannte Netzbrummen des elektrischen Stroms in eine musikalische Komposition verwandelt. Das Instrument besteht aus sechs Pfeifen in unterschiedlichen Längen, die auf bestimmte Tonhöhen zwischen 128 und 4096 Hertz abgestimmt sind. Alle sechs Tonhöhen werden in ihrer seriellen Abfolge miteinander kombiniert – der Klang von Elektrizität wird auf diese Weise zum Ausgangspunkt für eine minimalistische musikalische Komposition.

Jürgen Tabor

lucasnorer.tumblr.com

Zita Oberwalder

Geburtsjahr
1958

Geburtsort
Leisach

Aufenthaltsort
Graz

Titel—Jahr

1 aus dem Zyklus:
My grandmother was Russian / fragile
Kilmainham Gaol (Príosún Chill Mhaighneann); Exekutionsstelle; Dublin, Irland
2005

2 aus dem Zyklus:
My grandmother was Russian / eine liebesgeschichte, regen
Gypsophila Paniculata Silenaceae; Botanischer Garten der Naturkundlichen Fakultät der Karls-Universität Prag, Tschechische Republik
2009

Technik—Maße

1 Aufnahme analoge SW-Fotografie, Digitaldruck montiert auf Alu-Dibond
100 × 100 cm

2 Aufnahme analoge SW-Fotografie, Digitaldruck montiert auf Alu-Dibond
100 × 100 cm

Ankaufsjahr
2013

Zita Oberwalders Arbeiten sind charakterisiert durch einen geschärften Blick für das Detail: Das vermeintlich Offensichtliche interessiert die in Graz lebende Künstlerin weitaus weniger als das in diesem Offensichtlichen Verborgene. In den beiden Arbeiten *fragile* und *eine liebesgeschichte, regen* (aus dem Zyklus *My grandmother was Russian*) greift Oberwalder Einzelheiten aus Fotografien heraus und vergrößert diese, sodass sie »für sich alleine stehen dürfen«, wie die Künstlerin selbst sich dazu äußert. Gefühle, Bewegungen, Gerüche und Geräusche, die Oberwalder beim Fotografieren wahrgenommen hat, übersetzt sie dabei in eine Bildsprache.

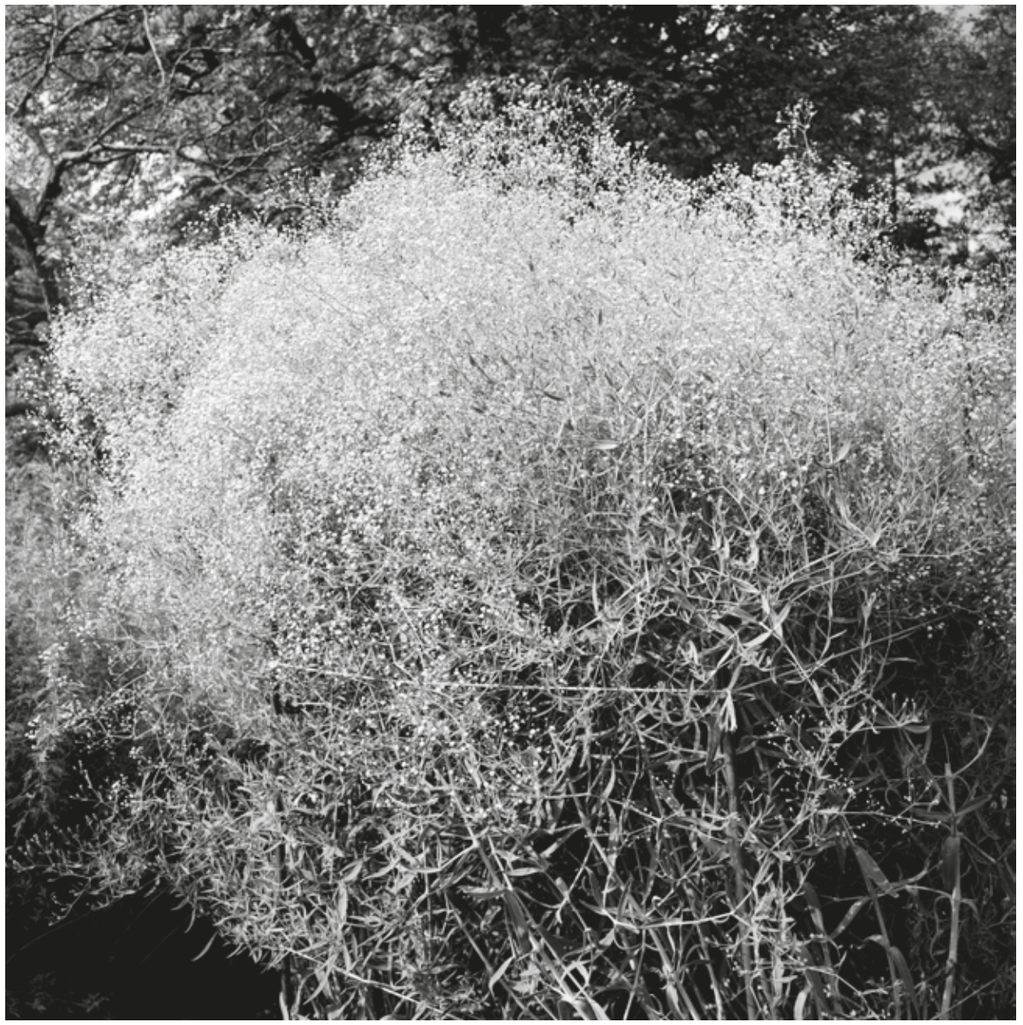
Das Ausschnitthafte, Fragmentierte ist auch der Konnex der beiden Arbeiten, die an völlig verschiedenen Orten entstanden sind: *fragile* zeigt die Exekutionsstelle im ehemaligen Gefängnis Kilmainham Gaol in der irischen Hauptstadt Dublin. Irland beschäftigt Zita Oberwalder nicht nur wegen seiner Landschaft, sondern in diesem Fall vor allem wegen seiner Kriegsgeschichte. »Dort herrscht jetzt zwar Frieden, aber er scheint fragil zu sein, fast eher künstlich«, erzählt Oberwalder in einem Interview. Die historisch kontaminierten Mauern in dieser Arbeit vermitteln eine Strenge, der die Künstlerin in *eine liebesgeschichte, regen* eine vegetabile Poesie entgegenstellt: Strohballen – ein von Menschenhand in Form gebundenes Stück Natur. Ebenso künstlich wie der Frieden in Irland? Die beiden Arbeiten treten in einen Dialog, in dem politische Angelegenheiten sowie Fragen zum Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart andiskutiert werden. Die Titel, die auf Gesprächsfetzen zurückgehen, die Oberwalder auf ihren Reisen aufgeschnappt hat, berühren dieselbe Thematik.

Lena Ganahl

www.kuenstlerschaft.at/member/oberwalder-zita

1

2



Simona Obholzer

Geburtsjahr
1982

Geburtsort
Hall in Tirol

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
6:00–8:00
2012

Technik—Maße
HD-Video, Pillar-box auf 4:3, Farbe, ohne Ton
5:15 min

Ankaufsjahr
2016

Simona Obholzer, geboren 1982 in Hall in Tirol, ist eine konzeptuell und minimalistisch arbeitende Künstlerin. In ihren Arbeiten thematisiert sie das Verhältnis von Bild, Körper und Raum. Sie bringt das Flüchtige von Erinnerungen und Vorstellungen in subtiler Weise auf eine bildhafte Ebene, indem sie Spuren von An- und Abwesenheit nachgeht.

Der Titel der Videoarbeit *6:00–8:00* bezieht sich auf die Tageszeit, zu der die Aufnahme entstanden ist. Gezeigt wird, wie sich in Wellenbewegung versetztes Wasser innerhalb der Begrenzungen eines Schwimmbeckens verhält. In unterschiedlichen Einstellungen wird das Verhältnis von Wasser, Bewegung und Technik untersucht. Durch die gewählten Ausschnitte und die fehlenden Badegäste entstehen ins Abstrakte gehende Bilder. Die rhythmisierende Bewegung des Wassers gleicht dem Atmen, es ist ein Auf und Ab, ein Vor und Zurück. Im Gegensatz zu der meditativen und fließenden Wirkung der Bewegung steht das Konkrete: Mit der Beckenarchitektur ist auch dieses stets im Bild vertreten. Die Arbeit eröffnet Assoziationen, Erwartungen und Fragen, vor allem in Bezug auf das, was die Künstlerin als abwesend andeutet, wie den Ton. »In meiner Praxis arbeite ich mit dem ›Bild‹ und befrage es gleichzeitig. Dabei spielen bildgebende Apparaturen eine wichtige Rolle. Die von mir verwendeten Medien bewegen sich nahe am Bild. Bei Videoarbeiten wird zumeist eine statische Kamera eingesetzt, sodass die Bewegung einzig vom Bild ausgeht.« (Simona Obholzer)

Günther Dankl

www.simonaobholzer.net

Irmgard Parth

Geburtsjahr
1943

Geburtsort
Sautens

Aufenthaltsort
Sautens

Titel—Jahr
1 In Passing
2008
2 Gletscherwasser
2009

Technik—Maße
1 Farbholzschnitt
72 × 53 cm
2 Farbholzschnitt
63 × 45 cm

Ankaufsjahr
2013

Die in Sautens geborene Künstlerin geht in jungen Jahren nach London und wird vom Maler Kálmán Kémény gefördert. Von 1970 bis 1974 studiert sie am Hammersmith College of Art, wo sie ihren späteren Mann, den Londoner Peter Flemming, ebenfalls Künstler, kennenlernt. Von 1974 bis 1975 setzt sie mit englischem Stipendium ihre Ausbildung am Chelsea College of Art fort. Dabei kristallisiert sich im Unterricht bei Peter Baer, aus der Schweiz stammend (nicht mit dem Tiroler Künstler zu verwechseln), und bei der in London arbeitenden Schwedin Birgit Skiöld die Neigung zum gediegenen und experimentellen Holzschnitt heraus. 2015 übersiedelt Irmgard Parth aus London zusammen mit ihrem Mann nach Sautens.

Nach den Jahren der Ausbildung konzentriert sich Parth auf die japanischen und europäischen Drucktechniken. Die Motive findet die Künstlerin in der alpinen Gebirgswelt, der sie sich während ihrer Aufenthalte im Ötztal ausgiebig widmet. Obwohl sie durchaus auch figürliche Serien schafft, wie etwa den Passionszyklus, fokussiert sie auf die Gattung der streng strukturierten Landschaft. Die Reduktion auf wenige, kompositorisch abgestimmte, aber kräftige Elemente im Bildganzen entwickelt sich zum Leitziel über Jahrzehnte. Starke, monochromatisch akzentuierte Massen bilden die Gestaltung steiler Anhänge, steinerner Wände oder ausgesetzter Wiesen. Sowohl die farblichen Kombinationen als auch die Tonplatten erzeugen bei flacher Anordnung räumliche Tiefe. Unterstützung erfahren diese Strategien durch helle, leuchtende Stellen, wie beim Bild *Gletscherwasser*, oder durch die Kontrastierung von gleißenden Flächen hinter dunkleren Zonen, etwa beim Druck *In Passing*, auf Deutsch *Im Vorbeigehen*.

Neben der Möglichkeit, Tonplatten zur plastischen Erweiterung einzubringen, greift die Künstlerin auf die schwierige Technik der sanften Verläufe innerhalb der geschlossenen Einzelfläche zurück. Dabei wird die Farbe kombiniert mit einer speziellen Walze durch vielfaches und konzentriertes Abrollen so fein auf der Druckplatte vertrieben, dass ein gleichmäßiges Ansteigen von Hell zu Dunkel beziehungsweise von Farbe zu Farbe entstehen kann. Im Englischen »merging«, im Sinne des Verschmelzens von Farbe, oder im Japanischen Farbholzschnitt Bokashi-Technik genannt, vermögen die Drucke von Parth auf feinfaserigem Japanpapier eine spezielle Leuchtkraft zu entwickeln.

Markus Neuwirth

1

2

Maria Peters

Geburtsjahr
1966

Geburtsort
Zams

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Aus der Serie
Canis Catenatus
2011–12

Technik—Maße
Linolschnitte,
Zeichnungen,
Texte

Ankaufsjahr
2013

Maria Peters erzählt Geschichten. Sie malt, zeichnet, experimentiert mit unterschiedlichen druckgrafischen Techniken, schreibt, filmt, performt. Die Ergebnisse führt sie in raumfüllenden Collagen zusammen. Dabei spielt die Verbindung von Bild und Text eine wesentliche Rolle – sie selbst hat dafür den Begriff *novelle montage* entwickelt.

Eine zentrale Grundlage ihrer Kunst bildet das Reisen. Ob in Tibet, Grönland oder unlängst in Sibirien – es sind anspruchsvolle Reisen, die eine gute Vorbereitung benötigen und die sie immer alleine unternimmt. Seit kurzem betreibt die Künstlerin auch einen Blog und lässt Interessierte unmittelbar an ihren Erlebnissen wie deren künstlerische Verarbeitung teilnehmen.

Die für die Sammlung des Landes erworbenen Arbeiten sind Teil eines großen Werkzyklus, den Maria Peters auch thematisch in ihrem Buch *Denn der Mensch kann nicht Hund sein* (2015) zusammenfasst. Aus der ursprünglichen Idee, eine Deutschlandreise auf den Spuren der Romantik zu machen, wurde am Ende ein vielschichtiges Projekt, das eines der ältesten Haustiere in den Mittelpunkt stellt – den Hund.

»Von der Geschichte des alaskanischen Schlittenhundes ›Balto‹ bis hin zum Kojoten von Joseph Beuys – wo auch immer ich auf dieser Reise eine Ausstellung oder ein Museum besuchte, waren Hunde ein zentrales Motiv. Als ich dann in Hamburg das Bild ›Das Eismeer‹ (oder: ›Verlorene Hoffnung‹) von Caspar David Friedrich sah, vermischten sich all die Hundegeschichten mit dem Eismeer und ich beschloss, selbst nach Grönland zu reisen. In den folgenden Jahren sammelten sich dann immer mehr Bilder und Texte an – der Hund als Metapher, als Erzählfigur, aber oft auch einfach als das, was er ist. Ich bin also regelrecht *Auf den Hund gekommen*, und so entstand dieses Buch«, schreibt Maria Peters 2015.

Silvia Höller

www.maria-peters.at

Das Buch Tobias im Alten Testament erzählt, wie Tobias von seinem Vater in die Fremde geschickt wird. Die Mutter trauert.

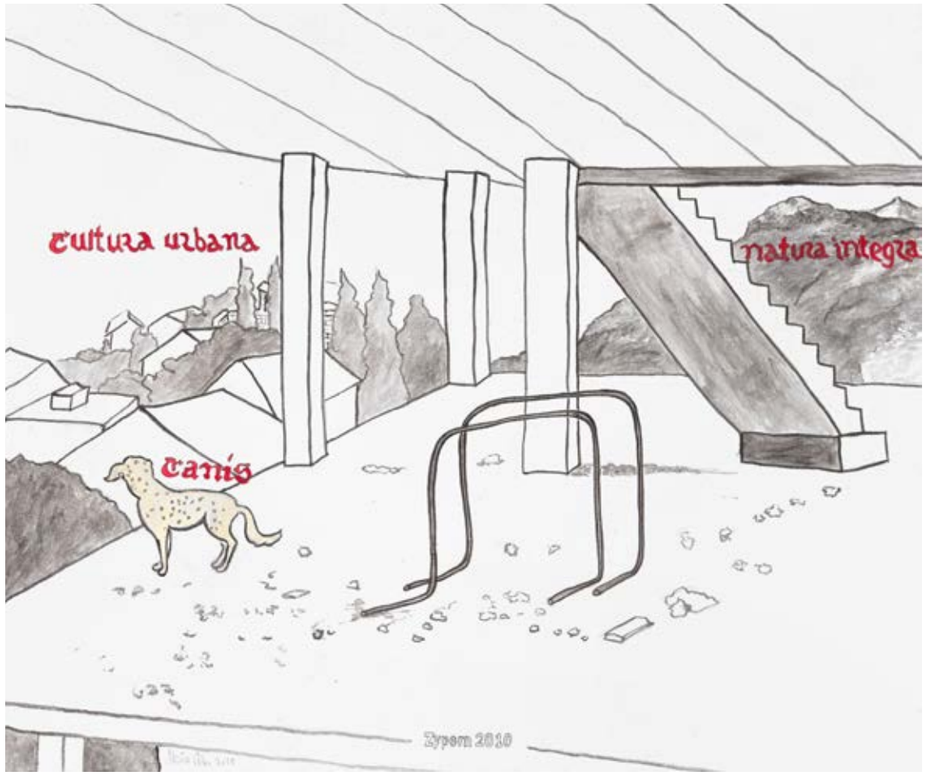
Als der Sohn alles für die Reise vorbereitet hatte, sagte sein Vater zu ihm: Mach dich mit dem Mann auf den Weg! Gott, der im Himmel wohnt, wird euch auf eurer Reise behüten; sein Engel möge euch begleiten. Da brachen die beiden auf, und der Hund des jungen Tobias lief mit. Tobit 5,17

Bellapais, Nordzypern 2010

In den aufgelassenen Industrieruinen und in halbfertigen Neubauruinen Nordzyperns leben jene Hunde, die zu keiner menschlichen Familie gehören.

Hinter den Ruinen beginnt die Wildnis. Hier könnten sie Rudel bilden und jagen und ein freies Leben führen.

Aber sie gehen nicht fort. Sie bleiben in der Nähe der Siedlungen, immer darauf aus, sich eine menschliche Zugehörigkeit zurück zu erobern.



Die Frage stellt sich:
Hat der Mensch wirklich den Hund domestiziert?

Oder hat nicht vielmehr die treue Seele des Hundes den Menschen gesucht - und in ihm die ideale Möglichkeit ihrer Verwirklichung gefunden?

Wenn der Hund wählen kann zwischen der Gemeinschaft mit Menschen und einem Leben in der Wildnis, wählt er die Zivilisation.

Der älteste Nachweis für einen Haushund wurde kürzlich in der Schweiz gefunden. Er beweist, dass Menschen schon vor mehr als 14.000 Jahren Hunde gehalten haben.

Antonia Petz

Geburtsjahr
1969

Geburtsort
Ehrwald

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Fahrt an den
Anfang der Alpen
2008–11

Technik—Maße
Digitalfotografie,
Text (12-teilig)
je 70 × 100 cm

Ankaufsjahr
2013

Einen symptomatischen Anteil am Œuvre von Antonia Petz bilden Rechercheprojekte, in denen Bestandsaufnahmen über mehrere audiovisuelle Medien vollzogen werden, bisweilen über die Plattform CONCEPTUALnow. Die künstlerische Dokumentation im gesellschaftlichen Raum unterliegt dieser Strategie als Konzept. Die Wirklichkeitsabnahme von visuellen Konstellationen, vermengt mit Tonspuren, treibt Diskurse zu sozialen Organisationen und deren historischer Verankerung an. Das über einen gewissen Zeitraum aufgenommene Material wird in einen artifiziellen Kontext überspielt und legt Prozesse und Übergänge offen. Ein Beispiel, auf der Homepage der Künstlerin abrufbar, ist *Das Requiem an Schuberts Grab*, in dem – der Struktur eines Requiems entsprechend – Ton- und Bildaufnahmen im Währinger Schubertpark aus den Jahren 2011 bis 2014 mit dem Streichquartett *D 810 Der Tod und das Mädchen*, Liedern sowie Gesprächsfragmenten von Kindern und Erwachsenen kombiniert werden.

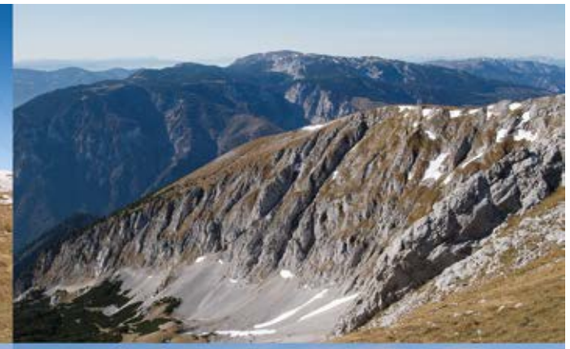
Damit gerät der historische, der künstlerisch-musikalische, der alltägliche, der kontemporäre soziale Raum unter einen geschichteten Spannungsbogen. Oder Antonia Petz nimmt, konzeptuell von Wolfgang Sohm begleitet, zwischen 2008 und 2011 in der Serie *Berghaus Hochschneeberg* mit Panoramafotos die Veränderung der Landschaft durch den Neubau eines Bergbahnhofs und die gesteigerte Erreichbarkeit der Natur auf. Erst die Abfolge macht die Radikalität des Eingriffs eindringlich nachvollziehbar und erzeugt geschichtliche Dimension.

Die Methode von Petz ist die mediale Bezugsetzung, die Interaktion im Zeitverlauf und im gesellschaftlichen Rahmen; so auch in der Arbeit *Fahrt an den Anfang der Alpen* (Blatt 01–04, 05–08, 09–12) aus dem Jahr 2008. Drei fotografische Quartette, Lambda-Prints, bilden eine visuelle Zwölftonmusik der Annäherung an die Gebirgslandschaft. Es sind Einblicke, Durchblicke, klarsichtige Aufnahmen wechseln mit Verschleierung, so etwa, wenn die Künstlerin das Aufwärts- und Abwärtsgehen im Nebel diagonal verstrebt. Die Kombinatorik provoziert ein schärferes Hinsehen auf Wesentliches in der Auseinandersetzung mit der Natur. Unberührtheit und zivilisatorische beziehungsweise unzivilisierte Bedrängnis stoßen aufeinander. Dazu fällt einem der Schlussakkord in Heinrich von Kleists Fragment *Über das Marionettentheater* ein – Antonia Petz arbeitet auch für jenes berühmte in Schönbrunn und schafft selbst Puppen: »Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.« (Heinrich von Kleist)

Markus Neuwirth

www.antoniapetz.com



Charly Pfeifle

Geburtsjahr
1935

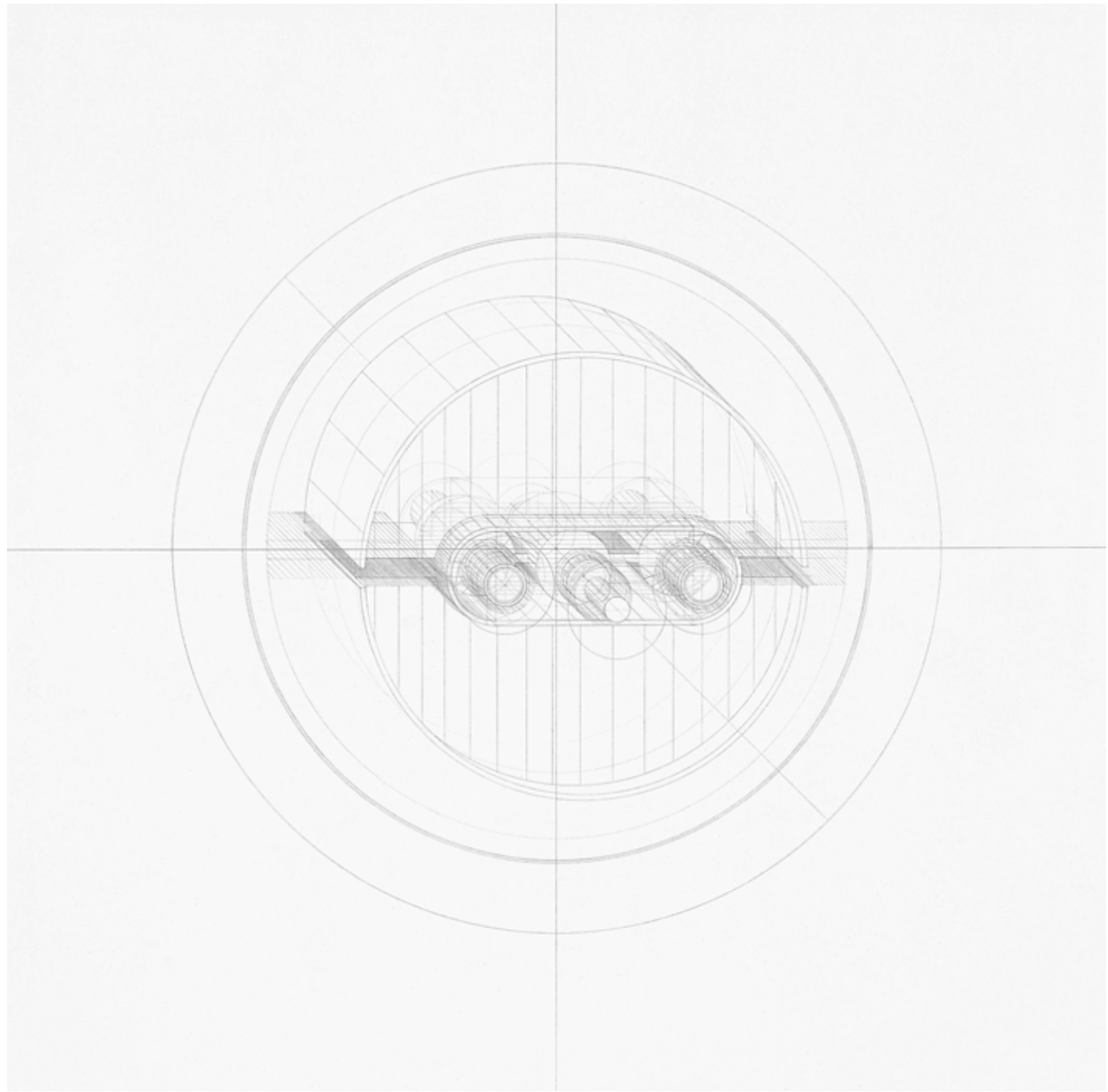
Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Studien zum
Objekt *hoboch*
1975

Technik—Maße
5 Bleistiftzeichnungen
auf Bristol-Karton
je 72 × 72 cm

Ankaufsjahr
2015



Charly Pfeifle, geboren 1935 in Innsbruck, ist als Künstler Autodidakt. Ab 1953 beschäftigt er sich, beeindruckt von der Kunst präkolumbianischer Kulturen, mit unterschiedlichen Techniken und findet zunächst in der Skulptur seinen künstlerischen Ausdruck. Ein anfänglicher Erfolg stellte sich 1966 mit dem ersten Preis des Landes Tirol bei einem Wettbewerb der Handelskammer Innsbruck zum Thema *Der menschliche Kopf in der Plastik* ein. In der Folge wendet sich Pfeifle, angeregt von der Diskussion über eine neue, visionäre Architektur, wie sie in Österreich federführend von Hans Hollein und Walter Pichler geführt worden war, architektonischen Fragestellungen zu – vor allem jener nach den kommunikativen Aufgaben von Architektur.

Pfeifle hat die Zukunftseuphorie um Raumfahrt und Kommunikation der 1960er Jahre miterlebt und mitgetragen. Interessiert an Science-Fiction und neuen Technologien fasst er seine Arbeit unter dem Begriff *TEC-ART* zusammen: »Die Projektion möglicher Existenzebenen, das heißt: die Technologie eines Planes oder mehrerer Pläne zur Realisierung solcher hypothetischer Räume, […] kann nur die Aufgabe meiner richtungsweisenden und überlegenen schöpferischen Potenz sein«, schreibt Pfeifle in den 1970er Jahren in manifestem Tonfall zu seiner Arbeit.

Die 1974 entstandene Serie *hoboch* ist in diesem privaten System zu sehen: »hoboch ist die imagination eines steuer- und regelelements dessen wirkungsbereich den gesamten kosmos umschliesst«. The Space is the Place. Exakt mit Zirkel und Lineal ausgeführt, erinnern diese Zeichnungen an Architekturpläne für Science-Fiction-Szenarien.

Günther Moschig

www.artdepot.co.at/de/kuenstler/werke-von/charly-pfeifle.html

Birgit Pleschberger

Geburtsjahr
1978

Geburtsort
Villach

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Birdland
2015

Technik—Maße
Nero, Buntstifte
auf Papier
70 × 600 cm
(je 70 × 100 cm, 6-teilig)

Ankaufsjahr
2016

Die Zeichnung ist das primäre Medium von Birgit Pleschberger. Kennzeichnend für ihre grafische Herangehensweise sind eine sehr klare Linienführung, vorwiegend unter Verwendung von Schwarzkreide, eine sparsame Einbindung von Farben sowie die Zusammensetzung ihrer Arbeiten aus Einzelteilen zu einem großformatigen Ganzen. Spielte inhaltlich lange Zeit der Mensch die Hauptrolle, so übernimmt in der vorliegenden Arbeit *Birdland* (2015) die Natur die Bühne. In der sechsteiligen, sechs Meter langen Zeichnung schlängeln und verknoten sich knorrig-wuchtige Äste eines anscheinend uralten Baumes – Sinnbild für den Kreislauf des Lebens, Beständigkeit und lebenspendende Kraft. Dazu gesellen sich ein paar spärliche Blumen, zwei farbige Kolibris und Raben, die seit einiger Zeit in Pleschbergers Werk ein immer wiederkehrendes Motiv darstellen. Die bekanntlich schlauen Tiere haben eine äußerst ambivalente kulturelle Bedeutung: Während sie in der Antike als heilige Vögel verehrt wurden, galten sie im Mittelalter als Verkörperung des Bösen und Vorboten des Todes. Dieses Image greift auch Alfred Hitchcock in seinem Horrorklassiker *Die Vögel* (1963) auf. Auch für Birgit Pleschberger sind Raben vielschichtig (und dabei nicht eindeutig positiv oder negativ) besetzt – das Spiel mit unterschiedlichen Bedeutungsebenen von Sujets ist allgemein ein wichtiger Bestandteil ihrer Bildsprache.

Silvia Höller

www.birgitpleschberger.com

Ben Pointeker

Geburtsjahr
1975

Geburtsort
Ehenbichl

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Phenomena
2011

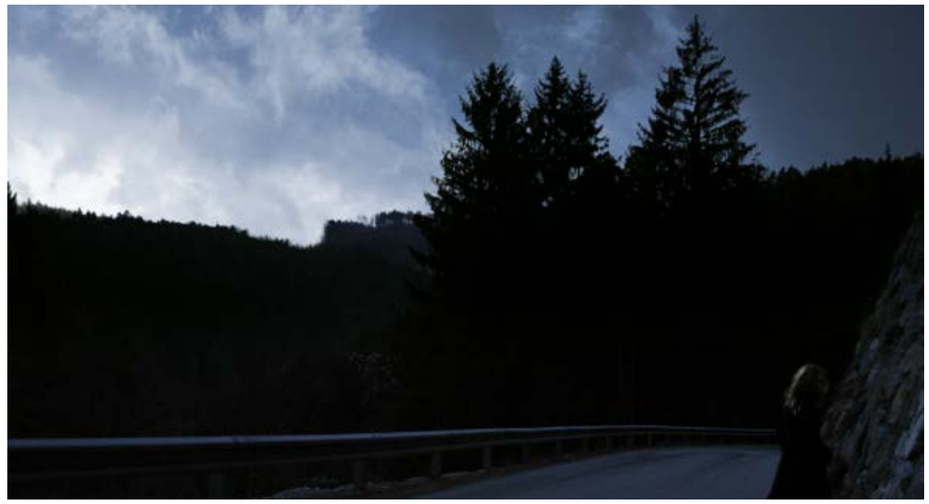
Technik—Maße
Videoinstallation
(Rückprojektion
auf Acrylplatte)
Acrylplatte:
165.3 × 93 cm
Video: 1920 × 1080,
8:25 min

Ankaufsjahr
2016

In der Videoinstallation *Phenomena* widmet sich der Filmemacher und Videokünstler Ben Pointeker der Wahrnehmbarkeit von Zeit. Das in einem dunklen Raum frei schwebende Videobild zeigt nacheinander drei mysteriöse Landschaften, wobei sich Pointeker hier auf den Charakter des Unheimlichen in den Horrorfilmen von Dario Argento bezieht. In jedem der Szenarios verharrt eine Figur, als ob sie in einem Standbild gefangen wäre. Es scheint, als wäre ein Still, ein Einzelbild aus einer Erzählung isoliert worden und hätte hier nun für sich ein Eigenleben entwickelt. Hauptprotagonist des Videos ist jedoch nicht die jeweilige Person, sondern es sind die Wolken, die rasant über sie hinwegziehen, die Dunkelheit, die sich langsam und bedrohlich hinter ihr aufbaut, die minimale Veränderung der Lichtstimmung inmitten einer kargen Landschaft, die Bewegung im einhüllenden, körperhohen Schilffeld.

Dem Moment der Bewegung als Ausdruck vergehender, flüchtiger, sich entziehender Zeit stehen im Video Aspekte von Dauerhaftigkeit gegenüber: die Silhouette des Waldes, die vom Wind über Jahre geformten Bäume, die physische Präsenz des Schilfs. Pointeker hat diese Grundszenerie nicht in der gewohnten fließenden filmischen Geschwindigkeit aufgenommen, sondern anhand tausender Einzelbilder im Raffer von drei Bildern pro Sekunde zusammengestellt. Das daraus entstandene Video ist ein Hybrid aus Fotografie und Film, eine rasante Abfolge unzähliger miteinander verwobener, aber doch für sich stehender Momentaufnahmen. Es ist weniger die Welt, die hier lebendig erscheint, als das Bild selbst. Pointeker spricht von einer Art »Tiefenbewegung«, die aus der Verschmelzung der unterschiedlichen Zeitkonzepte von Fotografie und Film entsteht, von der »Spannung zwischen der Tiefe der Zeit (als etwas, das bestehen bleibt) und dem flüchtigen Blick eines Moments, der unmöglichen Greifbarkeit der Zeit.«

Jürgen Tabor



Ilse Abka Prandstetter

Geburtsjahr
1939

Geburtsort
Wien

Aufenthaltsort
Rum

Titel—Jahr
Windsinger O
2014

Technik—Maße
Fliegengitterkonstruktion
46 × 46 × 29 cm

Ankaufsjahr
2015

Eine ganze Werkgruppe der Künstlerin verabschiedet sich von den Buntwerten ihrer sonst starkfarbigen Tapisserien und Gemälde. Im Gegenteil reduziert sie die Stofflichkeit auf die plastischen Möglichkeiten des Drehens, des Wendens und des Biegens von Fliegengitter. Sie greift in den Raum. Die feinen Netze, die Gespinste schaffen licht- und luftdurchflutete Membranen, die innen und außen mit konvex-konkaven Strukturen Volumen erzeugen. Ordnungskategorien bilden sich über die Kreuzungskoordinaten der Drähte.

Die volatile Plastizität führt zu einem der Kernpunkte der künstlerischen Aussage. Der Körper konstituiert sich im Raum über visuelle und taktile Eckdaten, nicht nur durch die bloße Masse, die alles voll ausfüllt. Spätestens an diesem Wahrnehmungspunkt klärt es sich: Die bildhauerische Materie Luft ist mindestens so wichtig wie die filigrane Haut. Die zarte, durchlässige, gekurvte Fläche, deren Modul von kleinen Insekten ihr Binnenmaß erhält, zeichnet feine Linien dreidimensional auslotend. Es ist eine Raumzeichnung.

Die Lichtspuren und die Schattenwürfe, die mehr Masse vortäuschen als tatsächlich vorhanden ist, beweisen, dass das Werk seine Umgebung – vielleicht nur eine weiße Wand und/oder einen weißen Sockel – miteinbezieht und so besonders reflexiv ist. Mit einer allfälligen Veränderung der Beleuchtung wechselt die dreidimensionale Verortung des Kunstwerks. Die Intensität an real nicht vorhandener Masse verändert sich parallel dazu. Die Plastizität enttarnt sich zunehmend als Konstrukt.

Die Leichtigkeit des dreidimensionalen Seins positioniert sich durch Veränderung. Luftzug könnte das Objekt durchspielen. Nicht nur der Titel *Windsinger O* suggeriert die Anspielung auf eine Harfe oder Lyra. Nicht nur das Licht wird als Bewegtes erfahren, sondern das künstlerische Material Luft durchdringt die körperliche Illusion. Mit dem Titel gerät die Luft in Bewegung und addiert ein zusätzliches Medium, das die Präsenz des Kunstwerks aus der Stille hebt: Töne, das Schwingen der Luft. Es ist eine Äolsharfe, das Netz liefert die Saiten zum Instrument. Die Künstlerin greift auf europäisches Bildungsgut zurück und verankert es in Form und filigraner Raumzeichnung.

Markus Neuwirth

www.kuenstlerschaft.at/member/abka-prandstetter-ilse

Thomas Riess

Geburtsjahr
1970

Geburtsort
Zams

Aufenthaltsorte
Wien
Innsbruck

Titel—Jahr
flying blur
2015

Technik—Maße
Öl auf Leinwand
150 × 110 cm

Ankaufsjahr
2016

Wenn die Malerei nach ihrer medienimmanenten Selbstbefragung in den 1990er Jahren wieder zu ihrer Selbstverständlichkeit zurückgefunden hat, dann hat sie mit Thomas Riess einen guten Verbündeten.

Riess ist ein leidenschaftlicher Maler. An der Schnittstelle zwischen Realismus und Abstraktion bleibt er darin dem Körperlichen wie dem Körperhaften verpflichtet. Das gilt für seine frühen Arbeiten wie für seine um 2015 entstandene *Blur*-Serie. Was in *flying blur* aus dem Jahr 2015 zusammengeführt wird, ist genau dieses: ein abstrakter Körper vor realer Parklandschaft. Und – es ist beides gemalt. Als Maler weiß Riess über die technischen Möglichkeiten seiner Disziplin. Nicht nur zwischen realistisch und abstrakt verwischt er die Grenzen, sondern auch in der Technik des Malens von überlegt gesetzter Pinselführung bis zur freien Geste des »Wischens«. Dieses »Wischen« ist einerseits eine prozesshafte, malerische Geste, andererseits aber auch der Findungsprozess zu einem surreal anmutenden Geschehen.

Thomas Riess arbeitet nach fotografischen Vorlagen. Auf das vorerst realistisch gemalte Bild folgt dann eine abstrakte Übermalung; nicht als Zerstörung gedacht, wie etwa bei Arnulf Rainer, aber als irritierende Bildstörung erweitern diese »Wischkörper« die Erlebnisebene und stellen gleichzeitig auch den Wahrheitsgehalt unserer visuellen Wahrnehmung in Frage.

Günther Moschig

www.thomasriess.com

Christian Roeck

Geburtsjahr
1965

Geburtsort
Telfs

Aufenthaltsort
keine Angabe

Titel—Jahr
1 Night Flight II – Venice
2008
2 Skizze zu
R-LSD Objekt
2007

Technik—Maße
1 C-Print auf Aluminium
62 × 130 cm
2 Zeichnung auf Papier
30 × 40 cm

Ankaufsjahr
2012

Der Künstler spürt Wandlung und Verwandlung im Fluss der Erscheinungen auf. Die Nachbilder auf der Netzhaut des Auges (Retina), die kurzfristig Lichteinwirkungen festhalten, verknüpfen sich mental mit den brandaktuellen Eindrücken. In dieses minimale Zeitfenster mit großen Folgen für die visuelle Perzeption greift Christian Roeck mit seinem Œuvre. Eingefangene Schnelligkeit wie Wiedergewinnung von Langsamkeit tastet er mit Videos und Fotografien ab. Er überprüft medial die Transformationen von Bewegungen. Mit digitalen Scans hält er temporäre Konstellationen als isolierte Bewegungen fest. Diese Arbeiten sind nicht als bloße Stills zu verstehen. Vielmehr lotet Roeck einerseits den Strom der Veränderung aus, andererseits interessieren ihn die Möglichkeiten und Zwänge des technischen Gerätes, das die Sichtbarmachung der Objekte im Flow und deren Kodifizierung unter eigene Regie stellt. Die Verfremdung der Kamera macht die Bewegung dahinter sichtbarer, indem sie Elemente unterdrückt oder hervorhebt. Das kann reine Naturbeobachtungen, die einen Teil seines Œuvres ausmachen, genauso betreffen wie das moderne Leben auf dem Flughafen, wie in *Nightflight II – Venice* von 2008. Das Dazwischentreten etwa von Reflexionslichtern und ihren Zeitspuren verändert die Objektrelationen.

Die Wahrnehmung selbst stellt Roeck auf den Prüfstand. Die *Skizze zum R-LSD Objekt* verdeutlicht den experimentellen Charakter einiger seiner Arbeiten. R steht für Retina; LSD kann einerseits für Light – Silver (Silbersalze zum Fixieren) – Dark, die Elemente der klassischen Fotografie, stehen, andererseits für die Droge, mit der es zu einer Intensivierung der Wahrnehmung kommen kann, gemäß seinem Entdecker, dem Schweizer Chemiker Albert Hofmann. Für dieses Projekt experimentierte Roeck mit hellen Lampen und den typischen Nachbildern, die auf der Retina im Auge entstehen. Die Formen der schweifenden Linien fixieren die Nachbilder.

Diese naturwissenschaftliche Seite mündet in philosophisch-ästhetische Reflexionen. Auf seiner Homepage hat Roeck einer Serie mit dem Titel *Private Nature is Catharsis & Tension* ein Zitat von C. G. Jung beigefügt, das eine wichtige Schnittstelle in der Wahrnehmung markiert: »Der Mensch steht isoliert im Kosmos da. Er ist nicht mehr in die Natur verwoben und hat seine emotionale Anteilnahme an Naturereignissen, die bis dahin eine symbolische Bedeutung für ihn gehabt hatten, eingebüßt.« Diese Kluft hat sich nach der Aufklärung und der digitalen Revolution wohl unwiederbringlich aufgetan. Der Wiedergewinnung von symbolischer Tiefe auf neuen Spuren widmen sich die Werke von Roeck.

Markus Neuwirth

1

www.christianroeck.com

2

Kirstin Rogge

Geburtsjahr
1973

Geburtsort
München

Aufenthaltsort
Berlin

Titel—Jahr
1 Vier Stufen hoch
2012
2 Tisch 17/28,5
2012

Technik—Maße
1 4 Collagen,
Kopie auf Papier
50 × 40 cm
42 × 29.7 cm
2 Objekt, Eichentisch-
platte, Geländerstäbe
100 × 80 × 90 cm

Ankaufsjahr
2013

Kirstin Rogge, gelernte Architektin, setzt sich intensiv mit den mannigfaltigen Möglichkeiten von Raum und Proportion auseinander. Dazu verwendet sie unterschiedliche Medien und Materialien, wobei die Objektkunst den wichtigsten Teil bildet. So setzt sie zum Beispiel eine begehbare Spirale in den Raum, um zu erfahren, was sich ändert, was ausgelöst wird, wenn man auf verschieden geneigten Flächen steht. Oder sie zeigt beliebig viele divergierende gläserne Puzzleteile, die vielleicht zusammengehören, vielleicht auch nicht, wobei jedes dieser Puzzlestücke, am Boden liegend, Teile des Raums widerspiegelt. Das Phänomen des Raums ist aber nicht nur ein physikalisches, sondern auch ein phänomenologisches und geschichtliches. Darüber hinaus stellt sich Raum als Substanz sozialen Erlebens und Gestaltens dar, und zwar in der Weise, wie Menschen Raum erfahren, ihm Sinn geben und ihn mit Bedeutungen aufladen.

Oft setzt Kirstin Rogge Teile von Alltagsgegenständen unterschiedlicher Herkunft, die sie zusätzlich manchmal verfremdet, zu etwas Neuem, einer bisher unbekannten Verbindung zusammen. Wenn sie eine massive, offenbar schon in die Jahre gekommene Eichenholztischplatte faltet – natürlich geht das nicht in Origami-Manier, obwohl manche ihrer Papierarbeiten auch diese Technik evozieren – und auf gedrechselte Treppengeländerstäbe setzt, so entsteht aus dieser symbiotischen Verbindung etwas Neues: ein gefalteter Tisch, auf dem man weder essen noch schreiben kann, aber vielleicht lose Blätter betrachten oder in Folianten lesen. Der Titel *Tisch 17/28,5* bezieht sich auf das in der Architektur gängige Maß für das Steigungsverhältnis von Stufen, in dem auch diese Tischplatte gefaltet ist. Immerhin handelt es sich bei den neuen Tischbeinen um Treppengeländerstäbe.

Die vier Collagen *Vier Stufen hoch* stellen den komplementären Teil dieses Werks dar. Die Abbildungen der vier Geländerstäbe wurden auseinandergenommen, gedreht oder geteilt und in verschiedener Anordnung und Größe – nicht stimmig, in einer Art Unordnung – wieder zusammengesetzt. Ecken und Rundungen werden so zu etwas bisher nicht Gekanntem, einer neuen Verbindung bekannter Teile aus dem Alltagsleben.

Überraschungseffekte regen zum Nachdenken an, zur Reflexion über die unterschiedlichen Möglichkeiten, Dinge im Raum, in ihrem (neuen) Umfeld, wahrzunehmen und zu sehen, was passiert, wenn Bekanntes zerlegt und in einem bisher unbekannten Verhältnis neu zusammengebaut wird.

Elisabeth Aufheimer

www.kirstinrogge.com

Gregor Sailer

Geburtsjahr
1980

Geburtsort
Schwaz

Aufenthaltsort
Vomp

Titel—Jahr
Aus der Serie *Closed Cities*
1 Camp I, Ras Laffan, Qatar
2010
2 Water Outfall I,
Ras Laffan, Qatar
2010
3 Ramana, Azerbaijan
2011
4 Mirny I, Yakutia, Russia
2011

Technik—Maße
1 C-Print auf Alu-Dibond
60 × 100 cm
2 C-Print auf Alu-Dibond
60 × 100 cm
3 C-Print auf Alu-Dibond
60 × 100 cm
4 C-Print auf Alu-Dibond
80 × 100 cm

Ankaufsjahr
2012

Von 2000 bis 2009 bereiste der Tiroler Fotograf und Künstler Gregor Sailer mit seiner analogen Kameraausrüstung verschiedene Ziele auf mehreren Kontinenten. Die Orte, die er dabei aufsuchte, sind nicht nur geografisch abgeschiedene, »geschlossene Städte«, sondern unterliegen auch strengen Zugangsbeschränkungen. Vielfach handelt es sich dabei um Militäranlagen, Flüchtlingslager, Gated Communities für Wohlhabende und vor allem Stätten der Rohstoffgewinnung. Ein Großteil von ihnen ist nach wie vor nicht auf der Landkarte verzeichnet.

Diese Städte sind nicht wie gewöhnliche Siedlungen »gewachsen«, sondern auf einem Reißbrett entworfen, konstruiert. Die Planung und die Architektur dieser Stätten tragen einen ausgeprägt funktionalen Stempel, den Sailer in seinen – zumeist unter extremen Rahmenbedingungen entstandenen – Fotografien festhält: Neben nüchternen Produktionsstätten oder Wohnbaracken finden sich geometrisch angeordnete Container-Reihen mitten in der Wüste. Selbst Kultur- sowie Sport- und Freizeiteinrichtungen sind davon geprägt.

Sailers *Closed Cities* sind aus einer konsequent sachlichen und neutralen Perspektive aufgenommen. Stilistisch können sie als dokumentarisch bezeichnet werden. Die oft weitwinkligen Aufnahmen fangen nicht nur einzelne Bauten ein, sondern zeigen vielmehr Räume – sowohl solche innerhalb der geschlossenen Städte als auch deren Abgrenzung nach außen. Menschen sind auf diesen Bildern nicht zu sehen, wodurch die Bilder zeitlos und surreal wirken. Dennoch fangen sie auch den spezifischen sozialen Mikrokosmos der jeweiligen Siedlungen ein.

Günther Dankl

www.gregorsailer.com

1

2

3

4

Arthur Salner

Geburtsjahr
1956

Geburtsort
Galtür

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Konzeptbuch
2010–11

Technik—Maße
Grafit, Kohle auf Papier
30 × 21 cm

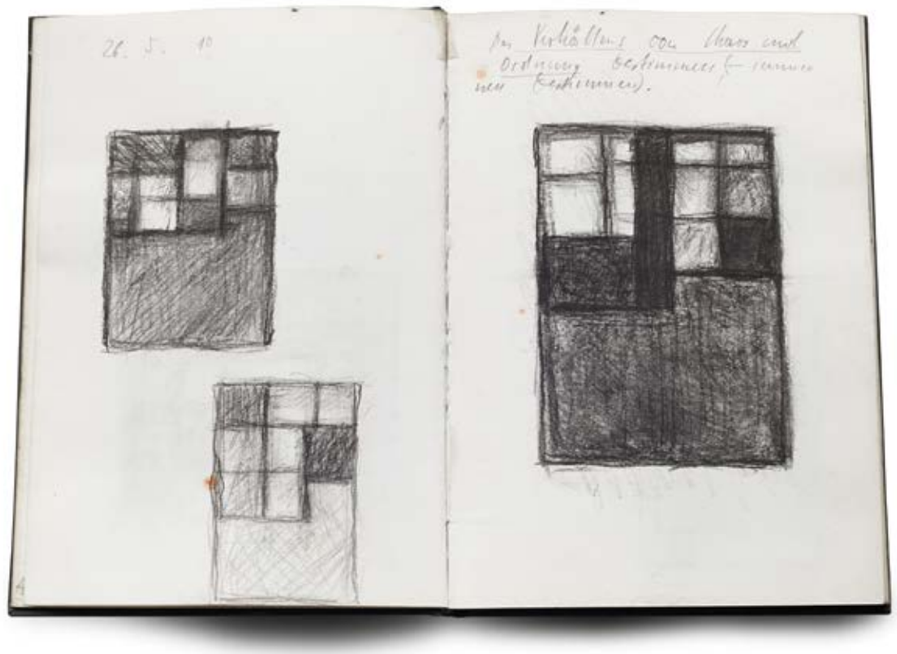
Ankaufsjahr
2013

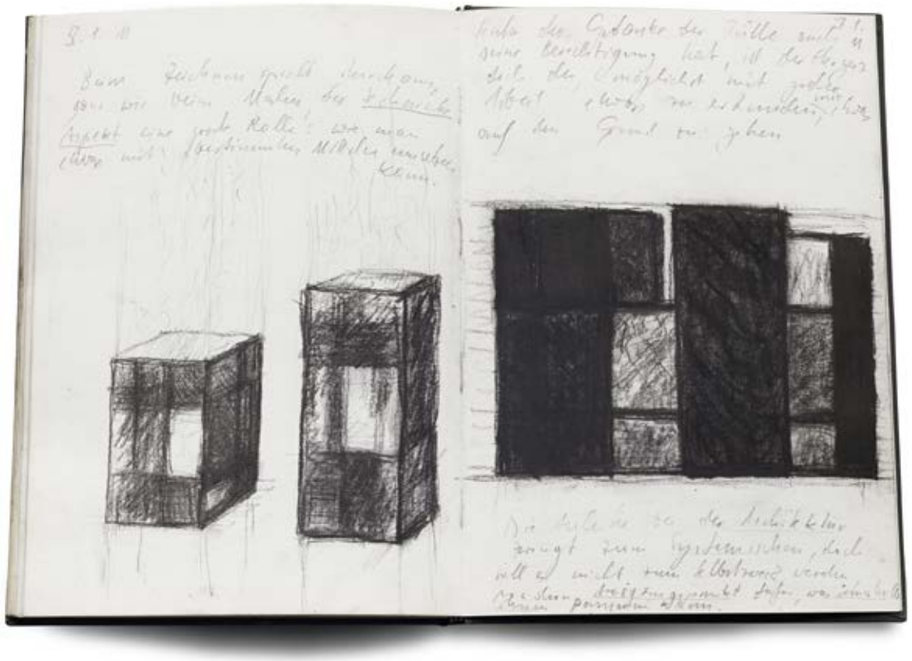
Arthur Salner ist in den malereifreudigen 1980er Jahren mit expressiv-bunten Bildern aufgetreten und hat in der Folge seine Malerei weiterentwickelt hin zu konkreteren und architektonischen Formen. Er hat sich in den 1990er Jahren von einer dem Figuralen dienenden obsessiven Farbigkeit und expressiven Geste befreit und sich strengeren Ordnungskriterien zugewandt. Es geht um die raumkonstituierenden Möglichkeiten der Malerei. Die Nähe zu Raumfragen wird deutlich, immer mehr nähert sich Salner architektonischen Prinzipien und setzt sie auf die Fläche des Tafelbildes. Er arbeitet an den Schnittflächen zwischen konkreter Kunst und malerischer Haltung: »Proportion und Malfluß sind gleichwertig und bedingen einander«, formuliert er dazu in seinen Skizzenbüchern. Anfänglich noch an Organisches angelehnte Formen werden zusehends Richtung Geometrie vorangetrieben und nähern sich einem »Colourfield Painting«. Das ausgewogene Verhältnis der Formen im Bild bleibt Salners erstes Anliegen. Letztlich geht es ihm auch in den jüngsten Bildern darum, das Wesen der Malerei zu erfassen, nun durch formale Reduktion hin zu Einfachheit und einer deutlichen Aussage, die das Tafelbild zwischen materiellem Gegenstand und ästhetischer Erfahrung immer weiter dem letzteren zuführt, zu einer Wirklichkeit des Bildes, die sich in der reinen Anschauung erschließt.

Angelegt und gedanklich ausformuliert wird dies in Salners Konzeptbüchern. Mehr als in Skizzenbüchern notiert er darin theoretische Überlegungen zu seiner Arbeit. Seine großen Bilder sind ohne die Konzeptbücher nicht vorstellbar. Hier ist das schreibend und zeichnend angelegt, was dann im großen Format mit dem Einsatz von Farbe auf Leinwand zum Tafelbild wird.

Günther Moschig

www.arthursalner.at





Georg Salner

Geburtsjahr
1958

Geburtsort
Galtür

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
typo.log 36 EXP, Nr. 18
2007

Technik—Maße
Öl, Bleistift, Firnis
auf Leinwand
180 × 130 cm

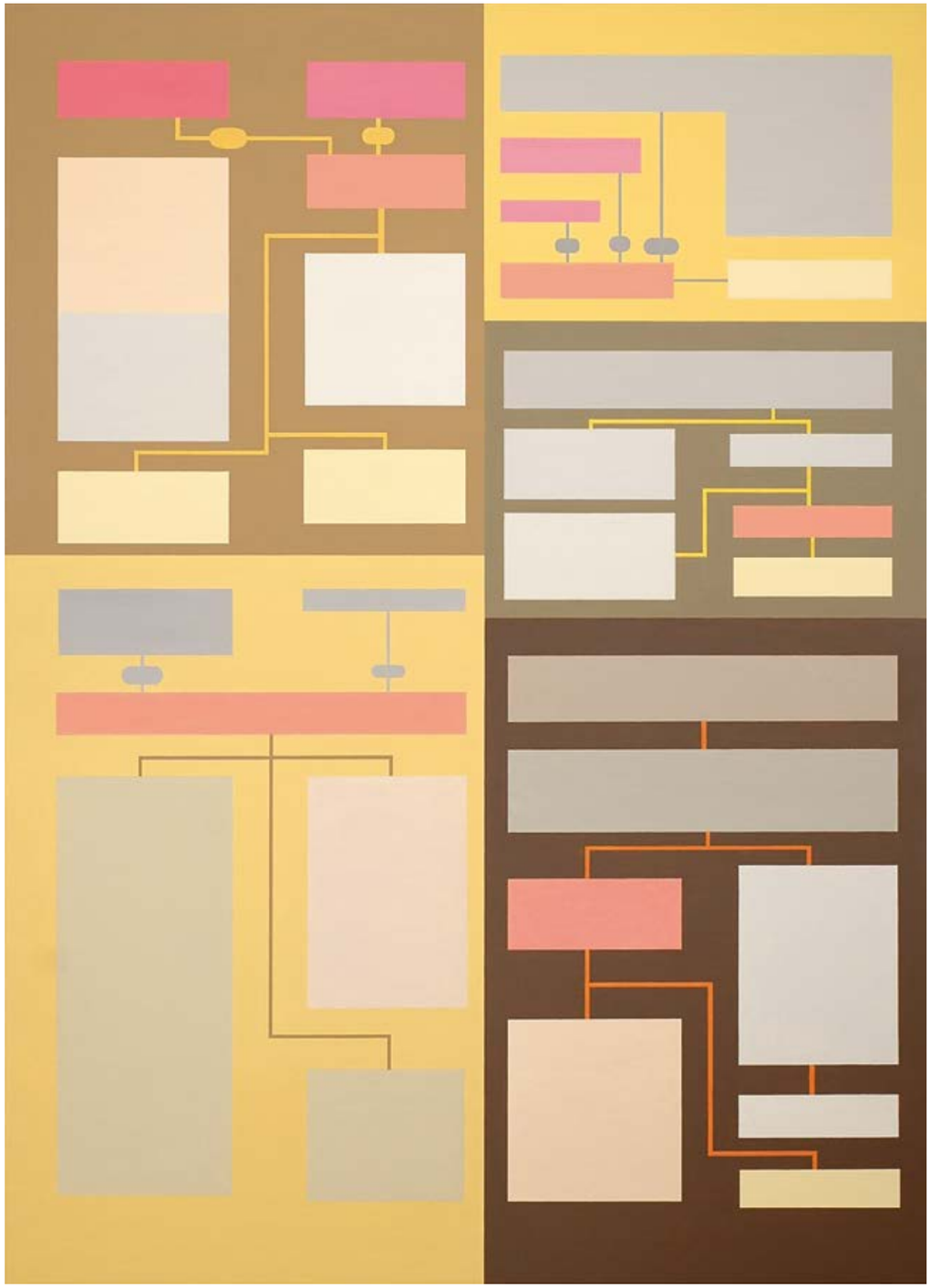
Ankaufsjahr
2012

Die Serie *typo.log 36 EXP*, aus der das 2012 angekaufte Werk von Georg Salner stammt, hat der Künstler 2005 begonnen und 2007 abgeschlossen. Das Bild Nr. 18 dieser 36-teiligen Serie trägt den Titel *Was es war, ist es nicht mehr, viel mehr*. Ein handelsüblicher hochformatiger Leinwandtypus (Handelsname *Florenz*) bildet die seriell multiplizierte Bildform. Salners »malerischer« Anspruch bei der Herstellung zielt dabei »auf die Erzeugung eines (annähernd) homogenen glatten Farbauftrags, der die Leinwand in der Oberflächenwirkung präsent belässt, in (annähernd) exakt begrenzten flächigen Abschnitten.« (Georg Salner)

Als »Motive« für die Serie dienten Salner Buchstaben, Buchstabenfragmente und logoartige Formen ebenso wie Grundstrukturen von digitalen Benutzeroberflächen und Textdisplays oder Signifikantes aus dem Web und dem globalen »Zeichendschungel«. Vom Kontext beziehungsweise von der Text- und Bilderflut entbunden, bilden sie den Ausgang für eine Untersuchung, inwieweit mediale Oberflächen zum »Material« für eine »ehrwürdige« Ölmalerei gemacht werden können. In das Medium der Malerei eingeschlossen, erscheinen die Inhalte als eine Art poetischer Metaschrift, wobei die Vergrößerung der »gegenständlichen« Ausgangspunkte der Bildinhalte und deren Anpassung an die Ausmaße der Leinwände einen Teil des Transformierungsprozesses bilden. »Eine denkmögliche Anbindung an Minimalismus. Konkret und Konstruktiv erscheint allerdings sichtbar aufgemischt mit Pop (und dem Pep der Ölfarbe).« (Georg Salner)

Günther Dankl

www.georgsalner.net



Wally Salner

Geburtsjahr
1971

Geburtsort
Galtür

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
linen_collection textiles
for furnitures f/w 2012/13
2012

Technik—Maße
Textile Webtechnik,
handgewebt
122 × 144 cm

Ankaufsjahr
2014

1998 gründet Wally Salner zusammen mit Johannes Schweiger in Wien das Modelabel ___*fabrics interseason*. Darüber hinaus nimmt die Künstlerin – symptomatisch – später am Take Festival for Independent Fashion teil. Sie erforscht die Schnittstellen, an denen sich Mode, Schmuck, Produktgestaltung und Design in den jeweiligen Lebensräumen und Alltagswelten entwickeln können und sollen. Dabei überschreitet sie bewusst die Grenzen zur bildenden Kunst oder zur Performance, um das Korsett der saisonalen Zwänge in der Fashionszene abzuschütteln und Freizonen zu gewinnen. 2007 zum Beispiel benennt ___*fabrics interseason* die Sommerkollektion *O-Dorf*, durchaus nach dem Innsbrucker Stadtteil. Die soziokulturellen Besonderheiten und Leistungen abseits der abgelaufenen Laufstege unter Scheinwerfern interessieren Salner. Von der Underground-Musik bis zur Drapierung von Jugendlichen mit fantasievollen Textilien erstreckt sich der gestalterische Fächer.

Die tragbare und fühlbare Außenhaut der Menschen und Dinge reduziert sich nicht auf Kleidung und Verkleidung, sondern erstreckt sich auf sämtliche Bereiche in alle Filiationen des Bewegens und des Sich-hindurch-Bewegens im sozialen Gefüge. Diese neuralgischen Kreuzungspunkte spürt Salner auf und setzt gestalterische Schwerpunkte. Mit diesen Zielvorgaben unterrichtet sie Mode an mehreren Universitäten, etwa in Linz, wie auch an der Modeschule Wien im Schloss Hetzendorf mit allen Grenzüberschreitungen, von der angewandten Kunst hinfort und wieder hinzu.

Die textile Wandarbeit aus der Kollektion *linen_textiles for furnitures* greift auf eine der größten und ältesten Herausforderungen in diesem gesellschaftlichen Bindegewebe zurück: das Wechselverhältnis von Architektur und Mensch. Die Möbel und die sonstige Ausstattung des Behausens und Beschützens bilden funktional und ästhetisch Brückenköpfe der Bewegung des Ichs im intimeren, persönlichen Raum. Textilien eignet in der Sanftheit des Materials die Eigenschaft eines stofflichen Kontraposts zur Festigkeit des Gebäudes. Der Lindenholzrahmen zur Verankerung des Weichen bildet den Übergang. Die taktilen Qualitäten vom Feststofflichen zum Nachgiebigen werden von der tonigen Farbigkeit unterstrichen.

Markus Neuwirth

Heidrun Sandbichler

Geburtsjahr
1970

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Rom

Titel—Jahr
BIBLIOGRAPHIE
DE L'ANARCHIE
2011

Technik—Maße
Mappenwerk,
27 Blätter, Lettera 22,
Korrekturen mit Bleistift
je 29.7 × 21 cm

Ankaufsjahr
2018

1897 erschien in Paris die *Bibliographie de l'Anarchie*, eine wissenschaftliche Zusammenstellung aller wichtigen anarchistischen Publikationen, verfasst von Max Heinrich Nettlau. Der Sprachwissenschaftler und Autor der siebenbändigen Geschichte der Anarchie, 1865 in Wien geboren, musste 1938 vor den Nationalsozialisten aus Österreich fliehen und lebte bis zu seinem Tod 1944 in Amsterdam. Für ihre Arbeit *BIBLIOGRAPHIE DE L'ANARCHIE* tippt Heidrun Sandbichler auf einer Olivetti-Schreibmaschine Lettera 22 eine in New York erschienene Ausgabe von Nettlaus Buch aus dem Jahr 1968 ab und überträgt den Text auf DIN-A4-Blätter. Die Tippfehler werden im Nachhinein mit Bleistift korrigiert, sodass ein Schriftbild entsteht, das zwar den Text exakt wiedergibt, aber durch die unterschiedliche Stärke der Anschläge und die handschriftlichen Korrekturen eine neue Qualität erhält. Damit nähert sich die Künstlerin dem eigentlichen Manuskript, der ursprünglichen Idee. Die Entstehung dieser Arbeit fällt mit der 150-Jahr-Feier der italienischen Einheit zusammen; die 27 Blätter enthalten Kapitel über wichtige italienische Anarchisten wie Carlo Pisacane, Francesco Saverio Merlino oder Errico Malatesta. Obwohl nicht wenige von ihnen zur Staatsgründung beigetragen haben, wurden sie nach 1861 verfolgt.

Heidrun Sandbichler verweist auf heute kaum mehr diskutierte Gedanken einer anderen Lebens- und Staatsform und stellt diese einer immer stärker von Überwachung und Verboten geprägten Gesellschaft gegenüber. Als Künstlerin setzt sie sich seit Jahren mit dem Gedankengut des Anarchismus auseinander, wohl in Anlehnung an Kurt Eisners Gedanke, dass die Kunst nur in vollkommener Freiheit gedeihen könne. *BIBLIOGRAPHIE DE L'ANARCHIE* steht am Übergang zweier Schaffensperioden der Künstlerin. Sie erarbeitet sich mit diesem Mappenwerk, nach Jahren der poetischen, konzeptuell orientierten Auseinandersetzung mit Grundfragen der menschlichen Existenz, einen stärker politisch orientierten Zugang zur künstlerischen Tätigkeit, wohl auch im Zusammenhang mit der veränderten politischen Situation in Europa. Ihre neuen Arbeiten führen verstärkt zur Schrift, zur Frage der Verantwortlichkeit der Medien, zur Tinte als Material der Verführung, zur Dressur des Menschen in einer Gesellschaft, der jegliche Empathie abhandengekommen ist.

Rosanna Dematté

www.heidrunsandbichler.at

(Lisboa), 1er avril 1894 sq.; — trad. anglaise dans "Liberty" (London), 1895; brochure en préparation (ib.);

In tempo di elezioni. Dialogo ("Biblioteca dell'Associazione", n° 2, London, 1890, 16 pp., in-16°); — trad. espagnole: En tiempo de elecciones (Biblioteca de "El Productor", Sabadell, 1891, 15 pp); — trad. portugaise: En tempo de eleiçôes (Lisboa, 1892); — trad. roumaine: In timp de alegeri ("Biblioteca anarchista", n° 2, Bucarest, vers 1891, 19 pp., in-16°);

L'Anarchia ("Biblioteca dell'Associazione", n° 5, mars 1891, 59 pp., in-16°); — trad. française: L'Anarchie, dans "L'Avenir" (Genève), 1893-94, n^{os} 1-17, inachevé; — trad. espagnole par R. Mella: La Anarquia ("El Productor", Barcelona, 1893, 64 pp.); — trad. portugaise: A Anarquia ("A Boa Ⱳ Nova", Lisboa, 1895, inachevé?); — trad. allemande dans "Freiheit", du 10 décembre 1892 au 14 janvier 1893; — trad. anglaise: dans "Freedom" (London,) septembre 1891 à juin 1892; Anarchy ("Freedom Pamphlets", n° 5, London, 1892, 36 pp.; 3^{e} édit., 1894).

L'Intransigente (Venezia), 4 janvier 1885 sq.;

I Miserabili (Parma); 1885;

Il Paria (Ancona), 26 avril 1885-87;

Il Ribelle (Reggio d'Emilia); Lo Scamisciato (ib.), 1885;

Il Piccone (Naples), 1885;

Il Proletario (Palermo), 1885;

In Marcia! (Pesaro), septembre 1885-86;

Lo Sperimentale (Brescia), mai 1886 sq.; plus tard réuni avec l'Humanitas (Naples), 23 janvier 1887 sq., 23 n^{os} et 1 n° clandestin, en 1889;

Il Demolitore (Naples), 17 septembre - 1er octobre 1887, 2 n^{os};

Lo Schiavo (Nice), 1887, 16 n^{os}; et 2 n^{os}, 17 19, avec une nouvelle rédaction intransigeante;

La Fiaccola rossa (Florence), 1887;

La Lotta (Mantova), 1887;

Ricordiamoci! (Faenza), num. unico, avril 1887;

Gazzetta Operaia (Turin), 4 juin 1887-24 mars 1888, 38 n^{os}; suivie de Nuova Gazzetta Operaia, 31 mars 1888-8 sept. 1889, 54 n^{os};

Sempre Avanti! (Livourne), 1887;

Combattiamo! (Gênes), 1er novembre 1887 sq.; suivi du Il Nuovo Combattiamo! (ib.), 4 août 1888, sq.;
La Montagna (San Remo), 12 février 1887 sq.; Tutti in Maschera! (ib.), 1888, numero unico;
Paupertas (Piedimonte d'Alife), 10 avril 1887 sq.;
L'Ottantanove (Venise), 8 janvier 1888 sq.;
L'Operaio (Reggio-Calabria), 1888, 8 mars sq.;
La Questione sociale (Florence), 20 mai 1888 sq.;
Il Riscatto (Messina), 1888;
L'Amico del Popolo (Mantova), 1888, 15 avril sq.;
L'Urlo della Canaglia (Padova), numero unico, 2 septembre 1888;

Brochures:
L'Organamento pratico del socialismo. (Comunismo anarchico), dans "Opusculi di propaganda", n° 2 (Naples, 1884, 16pp., in-16°);
Al Popolo di Napoli ed agli Operai d'Italia e del Mondo! par "La Branca Napoletana dell'Associazione Internazionale de Lavoratori" (Naples, nov. 1894, 16 pp., in-16°);
Pel XXIII° Anniversario della fondazione dell'Associazione int. di Lavoratori (Naples, 1887, supplément au n° 23 de l'"Humanitas", 14 pp., in-8°);

Tersite (F.G.Carnecchia): Dell'Anarchia (Turin, s.a., 16 pp.); tiré de l'"Ilota" de Pistoja;

Carlo Monticelli: Alla rivoluzione! (Londres, 1881), poésies;
Schioppettate poetiche (Milano, "Tito Vezio", 1883);

Nicolò Converti: Della proprietà, dans "In 2 Marcia!" (Fano-Pesaro), 1885 et dans l'"Operaio" (Tunisie), 1887-88 (8 mai); en brochure: Della proprietà ("Biblioteca anarchica", Marseille, 1886, 32 pp. in-16°);
Repubblica ed Anarchia (Tunisie, Tip. dell'"Operaio", 1889, 75 pp., in-8°); dans "Il Proletario" (Marsala, 1891, 19 août sq.);
Idee generali, dans "La Protesta Umana" (Tunis, 1896);

Paolo Valera: La Vendetta sociale (Milano, 1887, 24 pp., in-8°);
Lasciatemi passare (ib, 1889, 30 pp., in-8°);
P. Valera est l'auteur des romans: Milano sconosciuta (1879);

Gli scamiciati (1881); Alla Conquista del Pane (1882); Amori bestiali (1884); Fasti e Miseria, etc.;

L'Anarchia (Biblioteca della "Gazzetta Operaia", n° 1, Turin, 1887, 30 pp., in-8°);
La Guerra ("Biblioteca di scritti sociali", Turin, 1888, 31 pp.);
Un Malfattore ai lavoratori, Suppl. al n° 13 della "Gazzetta Operaia", Turin, 1887, 16 pp., in-8° (par **G. Reymond**); autres éditions: Milan, 2 pp., in-fol., 188?; Marsala, 1891 ("Biblioteca anarchica di Marsala", n° 1, seconda ristampa);

Pasquale Pensa: Vittime e Pregiudizi ("Biblioteca Humanitas", n° 4, Napoli, 1887, 62 pp., in-16°); — trad. espagnole: Victimas y preoccupaciones, dans "El Productor" (Barcelona), 1889, et "El Productor" (Habana), 1889;
Il Processo degli Anarchici di Chicago, édition de "La Gazzetta Operaia", de Turin, décembre 1887, complètement saisie; Gli Apostoli del Socialismo in Russia, trad. de Olimpia Cafiero ("Biblioteca Humanitas", n° 5, Naples, 1887, n'a peut-être pas paru?);

G. Mazzini: Il fine ultimo ("Biblioteca Humanitas", vol. 7, (n'a peut-être pas paru?);

E. Zuccarini, L. Pensa, Cantiello: Una pagina dell'Anarchismo Italiano (1880-87), ib, n° 8 (n'a peut-être pas paru?);
La Nuova religione ("Biblioteca Humanitas" n° 3, Naples, 1887, 55 pp., in-16), réimpr. dans "Biblioteca del Gruppo 1° Maggio" (Naples, 1890, 28 pp.);
Alleanza anarchica internazionale ("Bibl. Humanitas", n° 2, Naples, 1887, 29 pp., in-16°.

Francesco Saverio Merlino: Socialismo o Monopolismo? Saggio critico del sistema economico rigente. Dati scientifici del socialismo. Schizzo d'un ordinamento comunistico-anarchico. Confutazione delle obiezioni in voga contra il socialismo (Napoli-Londra, 1887, 288 pp., in-8°); — extrait: Obiezioni en voga contro il socialismo anarchico ("Biblioteca di Propaganda del Circulo Studi sociali", Ancona, 1892, 43 pp., in-8°);
Manueletto di scienza economica (Florence, 1888, 128 pp., in-8°);

Patrick Roman Scherer

Geburtsjahr
1988

Geburtsort
Kufstein

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Ohne Titel /
Wasserspender
2017

Technik—Maße
Bleistift auf Papier
230 × 150 cm

Ankaufsjahr
2017

Patrick Roman Scherer hat von 2011 bis 2017 an der Akademie der bildenden Künste Wien in der Klasse Gunter Damisch studiert. Seither arbeitet er ausschließlich als Zeichner. Scherer erzählt über das Zeichnen an sich genauso wie über die Wahrnehmung der Welt – und diese Weltwahrnehmung ist eine andere geworden: Die digitale Bildproduktion, ihre massenhafte Erscheinung und uneingeschränkte Verfügbarkeit auf unseren Bildschirmen, hat die Möglichkeiten der Erfahrbarkeit von Wirklichkeit entschieden erweitert und vor der heutigen Personalisierung des Netzes durch Social Media zunächst einmal demokratisiert. In den Zeichnungen Scherers ist deshalb alles bildwürdig und gleichberechtigt: persische Teppiche und Palmen, Wolken und Pizzaschachteln, Schottenkaro und mittelalterliche Architekturen, Hula-Hoop-Reifen, Grabsteine und Bierdosen, also Ornamente wie Dinge. Es geht um Gleichzeitigkeit und die Auflösung jedes hierarchischen Ordnungssystems. Scherer selbst spricht von seinen Bildern als »Antiordnungssysteme«, als anarchistische, soziale wie ästhetische Denkfigur, als uneingeschränkter Freiraum in der Welt des Zeichners.

Mit dem *Wasserspender* schuf Scherer eine großformatige Zeichnung, in der er sich als kompletter Zeichner zeigt. Er kennt die Härtegrade der Bleistifte von 9B bis 9H und deren tiefes, sattes Schwarz ebenso wie das silberne, zarte Grau und alle Nuancen und Farbmodellierungen, die dazwischenliegen. Trotz radikalen Verzichts auf jede Farbe, ohne ein Kokettieren mit Farbeffekten, erreicht er darin so etwas wie eine stille Farbigkeit. Scherer sucht auch die Abwechslung im Zeichnen selbst. Das gestisch Freie lässt er zu wie eine realistische Detailtreue, die klare Umrisslinie wie die wolkige Schraffur. Diese zeichnerischen Haltungen wie Handlungen wechseln sich ab und bedingen einander im Blatt. Das ermöglicht dem Zeichner akribische, fast manische Genauigkeit ebenso wie skizzenhafte Denknotizen, ein Arbeiten zwischen Intensität und Andeutung und ein unverkrampftes, spielerisches Switchen zwischen den Bildwelten.

Günther Moschig

www.patrickromanscherer.com

Michael W. Schneider

Geburtsjahr
1967

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Tokio

Titel—Jahr
Iconographics Multiplication – Variation – Combination
2014

Technik—Maße
Holzdruck
je 60 × 45 cm

Ankaufsjahr
2014

EA Sie sind assoziierter Professor an der Tokyo University of the Arts für Holzschnitt – als erster Nicht-Japaner seit dem Bestehen dieser Universität. Wie kam es dazu?

MS Ich ging nach Japan, um den Holzschnitt, der mich von allen Drucktechniken am meisten faszinierte, von Grund auf zu erlernen. Dort ist die Diskussion hinsichtlich einer Öffnung nach außen und einer Internationalisierung im Gange. Dies ist, denke ich, einer der Gründe, warum ich den Ruf erhielt.

EA Sie haben im Holzschnitt einen völlig neuen Weg beschritten. Statt der feinen Messer verwenden Sie Steine, um das Holz zu bearbeiten. Welche technischen und inhaltlichen Änderungen ergeben sich daraus und warum verwenden Sie in Zeiten der Digitalisierung diese uralte analoge Technik?

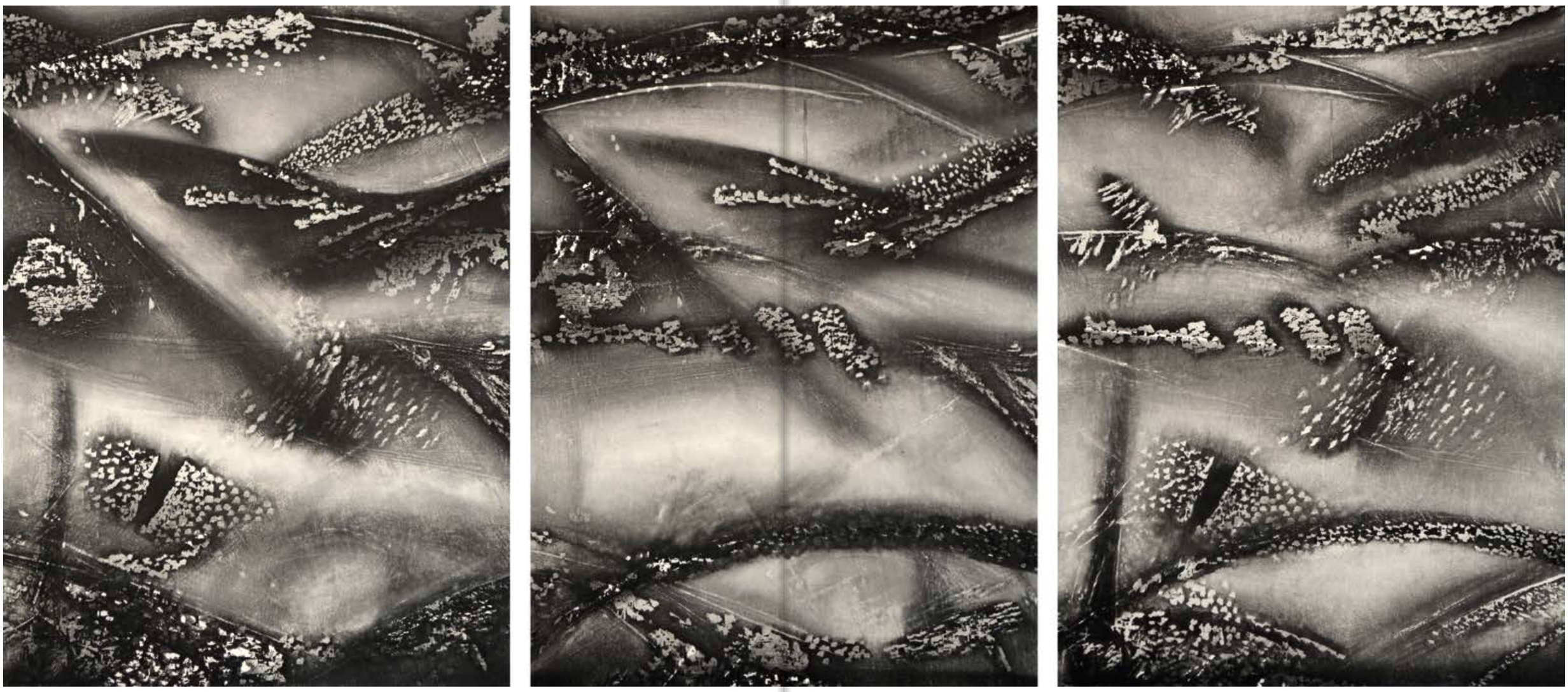
MS Das grobe Werkzeug lässt es nicht zu, dass ich mich in Details verliere. Ich sehe Bilder und Zeichen im Holz erscheinen und wieder verschwinden, es zeigen sich unterschiedliche Schichten von Bildern. Das mit Steinen geschlagene Holz kann nicht nach der üblichen Methode gedruckt werden. In meiner Arbeit ist der Holzschnitt etwas ganz anderes geworden, als er es in den Jahrhunderten zuvor gewesen war. Ich nutze ihn zur Produktion von Bildern, nicht zu deren Reproduktion.

EA Was bedeutet *Iconographics Multiplication – Variation – Combination*?

MS Zum einen wird es immer wichtiger, zu publizieren und zu vervielfältigen. Kunstgeschichte ist die Geschichte der vervielfältigten Kunst, und der Austausch darüber erfolgt über Abbildungen, nicht über Originale. Künstlerinnen und Künstler wissen, dass die Reproduzierbarkeit ihrer Werke notwendig ist, damit die Arbeiten in anderen Medien öffentlich gemacht werden und es zu einem Gesamtdiskurs kommt.
Zum anderen besteht ein Defizit, die Botschaften auch lesen zu können. Unsere Kommunikationsmuster sind durch die Druckgrafik entstanden. Wir kommunizieren über gemeinsame Bilder, durch die unsere visuelle und Wissenskultur geprägt ist und die sich in den heutigen Medien wie Instagram und Pinterest fortsetzen. Aber niemand lehrt uns, diese Bilder zu lesen. Meist ist es nicht oder nur sehr schwer zu durchblicken, wie und warum Bilder entstehen, sich in der Perzeption verändern oder neu zusammengesetzt werden. Dies entzieht sich mehr und mehr unserem Verstand.
Mich interessiert das Dainterliegende, die Frage, was mit den Bildern in unserer Gesellschaft passiert. Dieses Phänomen spielt die Druckgrafik durch, und die alte Technik des Holzschnitts macht diese Prozesse sichtbar.

EA Elisabeth Aufheimer — MS Michael W. Schneider

www.michael-schneider.info



Nora Schöpfer

Geburtsjahr
1962

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsorte
Innsbruck
Wien

Titel—Jahr
gap-permanent now
(venice beach)
2013

Technik—Maße
Acryl auf Leinen
75 × 130 cm

Ankaufsjahr
2013

Nora Schöpfer hat an der Hochschule für angewandte Kunst bei Oswald Oberhuber und Ernst Caramelle in Wien studiert und ist zunächst als reine Malerin hervorgetreten. Mit Fotografie und Installationen hat sie ihr Tätigkeitsfeld in der Folge konsequent erweitert; 2018 wurde sie mit dem Landespreis für zeitgenössische Kunst in Tirol ausgezeichnet. Aber auch wenn Schöpfer in Reaktion auf eine gegenwärtige Bilderflut digitale Fotografien am Computer nachbearbeitet und daraus neue Bilder generiert, ist sie dabei Malerin geblieben.

Fotografische Vorgaben setzt Schöpfer malerisch in Leinwandbildern um. Die Unschärfen der Fotografie finden sich dann im Acrylbild als Verwischung wieder. Die Grenzen zwischen Fotografie und Malerei scheinen sich damit aufzulösen, die Frage nach Malerei und/oder Fotografie stellt sich nicht. Es ist die Flüchtigkeit des Augenblicks, verbunden mit Fragen der Wahrnehmung von Zeit, deren Darstellung Schöpfer in ihren letzten Serien interessiert: Denn Zeit wird in den Bildern Schöpfers als Augenblick verstanden, als der Moment, in dem sich das Erlebte gerade schon wieder aufzulösen beginnt und zur Vergangenheit wird. Dass Schöpfer über Bilder argumentiert, hat mit ihrer visuellen Kompetenz als Malerin zu tun, aber auch mit einer Alltagserfahrung aus den Bilderspeichern des Internets unserer aktuellen Mediengesellschaft, die das Bild zum zentralen Informationsmedium werden ließ. Was in den Kulturwissenschaften als Iconic Turn eine vermehrte Bildaufmerksamkeit gegenüber der Sprache meint, wird bei Schöpfer ein Denken mithilfe von Bildern. Nachgedacht wird über einen objektiven wie subjektiven Zeitbegriff.

Nora Schöpfer sieht den Augenblick der Auflösung einer zuvor verdichteten Existenz, den sie dann im Bild einfriert. In *gap-permanent now (venice beach)* von 2013 ist dies eine Strandszene in Venedig. Schöpfer ortet hier im ästhetischen Produkt des Bildes das Geheimnis der menschlichen Existenz in den Momenten und Zwischenräumen von Verdichtung und Auflösung und setzt da an, wo sich die Formen wieder zu verändern beginnen. Wenn sie von »der Qualität des nicht greifbaren Momentes« spricht, mag das auch darauf hinweisen, dass sich der Augenblick gerade in seiner plötzlichen Verflüchtigung mit dem Erlebnis von Glück trifft.

Günther Moschig

www.noraschoepfer.com

Albin Schutting

Geburtsjahr
1972

Geburtsort
Amstetten

Aufenthaltsort
Thaur

Titel—Jahr
1 Traumsequenz 1
2012
2 Traumsequenz 2
2012

Technik—Maße
1 Video (loop)
720 × 576 px, 10:01 min
2 Video (loop)
720 × 576 px, 10:10 min

Ankaufsjahr
2013

Im Traum gefangen, mäandrierend zwischen bewusst und unbewusst. Auf diese omnipräsente Erfahrung spielen die Arbeiten des in Thaur lebenden Künstlers Albin Schutting an. Die Videoarbeiten mit den Titeln *Traumsequenz 1* und *Traumsequenz 2* sind Teile einer Serie, in der Schutting sich mit dem Vorgang des Einschlafens beschäftigt. Die Grafiken der Serie zeigen verblasste Körper in betont scharfen Konturlinien. Sie wurden freigestellt und auf einem weißen Blatt platziert, womit auf das Verblassen der eigenen Umgebung während des Schlafes angespielt wird. Assoziationen zum vernebelten Übergleiten vom Bewusstsein in den Traum werden dadurch geweckt.

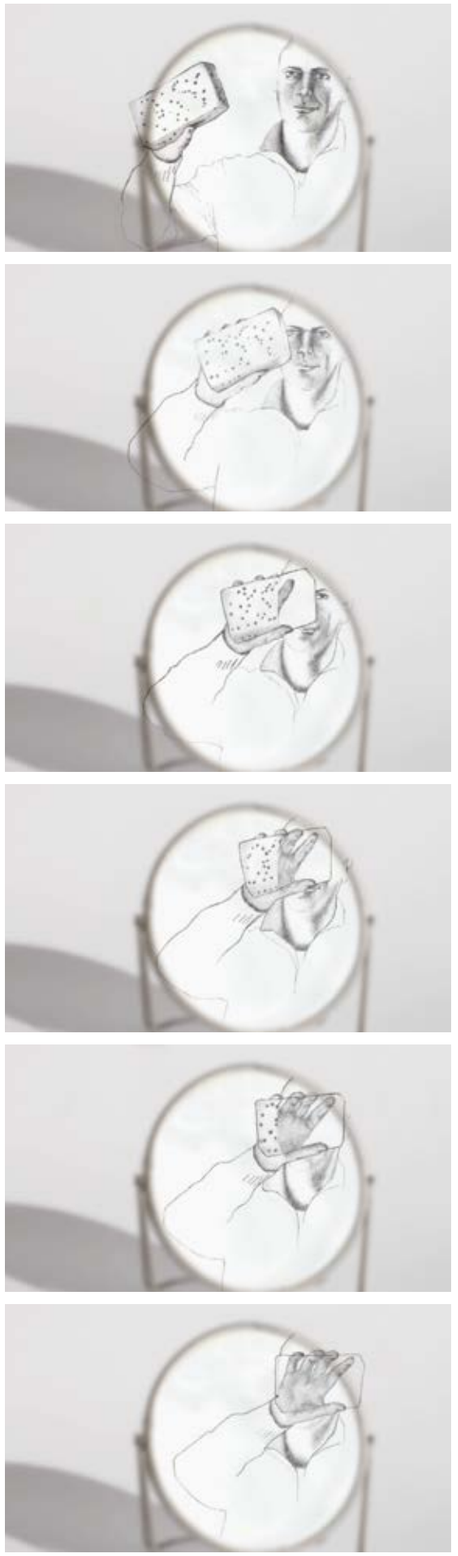
Ähnlich verhält es sich auch in den beiden Videoarbeiten aus der Serie, die Schutting als Stop-Motion-Film mithilfe animierter Zeichnungen erstellt hat. Durch die Überlagerung von Videoaufnahmen eines real existierenden Spiegels und von animierten Zeichnungen zweier Männer, die mit einem Schwamm oder einem Fensterwischer den Blick auf die Realität freigeben, wird der oszillierende Zustand zwischen wach und schlafend betont und erfährt eine Potenzierung.

Lena Ganahl

www.albinschutting.at

1

2



Elisabeth Schutting

Geburtsjahr
1973

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsorte
Innsbruck
Thaur

Titel—Jahr
Arbeitskräfte
2012

Technik—Maße
Mischtechnik auf
Büttenpapier
110 × 170 cm

Ankaufsjahr
2013

Dinge des alltäglichen Lebens, die meist nur unbewusst wahrgenommen werden, stehen im Zentrum der Arbeiten von Elisabeth Schutting. Als die gebürtige Innsbruckerin vor etwa zehn Jahren nach Thaur zog, lernte sie dörfliche Strukturen kennen und stieß auf andere Wertigkeiten. Ein Thema, welches ihr bei Spaziergängen und Radtouren besonders ins Auge stach, waren die Leiharbeiterinnen und -arbeiter in den umliegenden Feldern. Im Zuge dieser Touren entstand auch die Fotografie, die ihrem Werk *Arbeitskräfte* zugrunde liegt. Dabei war es Elisabeth Schutting besonders wichtig, die BetrachterInnenperspektive einzunehmen und die Distanz zu wahren, um die Personen bewusst zu »verunschärfen«. Die technische Umsetzung potenziert die Wirkung dieser Vorgangsweise: Auf einem handelsüblichen DIN-A4-Drucker werden die Puzzleteile der Fotografie ausgedruckt und anschließend mit Wasser auf Aquarellpapier abgeklatscht, wodurch die Abbildung an Unschärfe gewinnt. Mithilfe von Tusche werden einige farbige Stellen anschließend noch intensiviert und auf einer Leinwand kaschiert. Gezeigt wurden die Arbeiten im Rahmen der Ausstellung *Unmerklich reiht sich Tag an Tag* in der Theologischen Fakultät der Universität Innsbruck, wo die Leinwände durch in Gips gegossene Arbeiterhosen und Erdhäufen mit Brennnesseln ergänzt wurden. Als eine Inspirationsquelle nennt Elisabeth Schutting die russische Literatin Anna Akhmatova (1889–1966), da diese immer wieder über die Brennnessel schrieb.

Lena Ganahl

www.elisabethschutting.com

Verena Schweiger

Geburtsjahr
1981

Geburtsort
Rum

Aufenthaltsort
Linz

Titel—Jahr
The Art of Concepting
2006–07

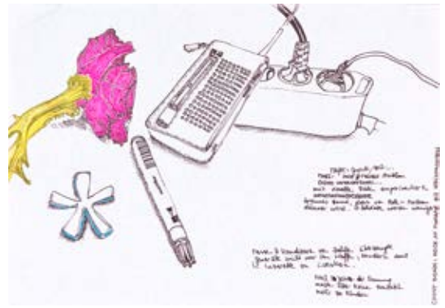
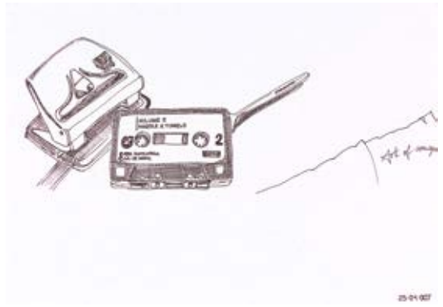
Technik—Maße
Fineliner,
Buntstifte auf
Papier
je 21 × 29.7 cm

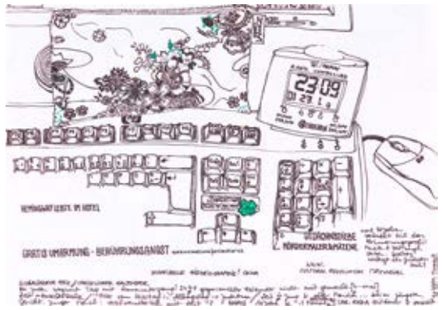
Ankaufsjahr
2013

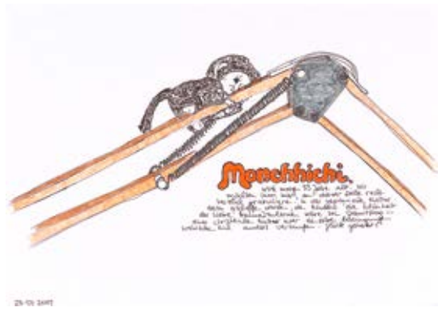
Die meisten kennen es: man sitzt am Tisch und telefoniert, hat einen Stift in der Hand und beginnt, auf einem Stück Papier herumzukritzeln. Der in Rum geborenen Künstlerin Verena Schweiger ging es ähnlich, als sie 2006 damit begann, ihre Hörumgebung aufs Papier zu bringen, während Ö1-Sendungen übertragen wurden. Es war der Anfang eines experimentellen Projekts, bestehend aus 27 Zeichnungen; die Künstlerin war damals im letzten Semester ihres Studiums an der Kunstuniversität Linz. Ihrer Ausgangsfrage »Was sehe ich?« folgte eine weit kontroversere Frage: »Und ist das, was ich sehe, gute Kunst?« Indem sie Gegenstände auswählt, die es aus ihrer Sicht wert sind, gezeichnet zu werden, trennt sie sprichwörtlich den Spreu vom Weizen. Zugleich werden Alltagsgegenstände auf eine Metaebene erhoben. Die Zeichnungen, die mit Fineliner auf DIN-A4-Druckerpapier entstanden, sind durch kurze Textpassagen ergänzt, die in manchen Fällen zu den Objekten zu passen scheinen und in anderen nicht. Die Grenze zwischen Intention und Zufall verschwimmt. Schweiger hinterfragt, ob die von der Künstlerin, dem Künstler beabsichtigte Botschaft bei den Betrachtenden ankommt oder ob diese verborgen bleibt – und bei der Rezeption ein eigenes Konzept erstellt wird, das nicht bewusst im Werk angelegt wurde. Custom-made steht der Massenproduktion gegenüber.

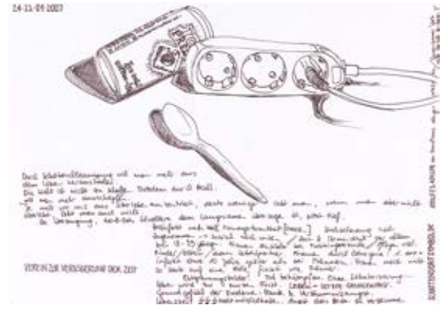
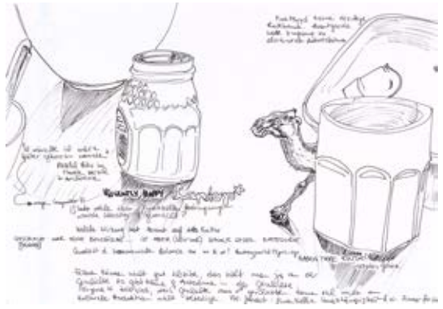
Lena Ganahl

www.kuenstlerschaft.at/member/schweiger-verena





Annelies Senfter

Geburtsjahr
1980

Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsort
Salzburg

Titel—Jahr
Aus der Serie *Narben*
2013–15

Technik—Maße
Archiv Pigmentprint
60 × 90 cm

Ankaufsjahr
2016

Mit großer Achtsamkeit für das Unscheinbare betrachtet Annelies Senfter die Welt. Dabei spielt die Auseinandersetzung mit Geschichte und Erinnerung eine wesentliche Rolle. In ihrer 2015 realisierten Werkreihe *Narben* nähert sie sich – 100 Jahre nach Ausbruch der erbitterten Kämpfe zwischen Italien und Österreich-Ungarn – dem Trauma der Dolomitenfront im Ersten Weltkrieg. Nie zuvor oder danach standen sich zwei Armeen in einem derart breit angelegten und langwierigen Stellungskrieg im Gebirge gegenüber wie in den Jahren 1915 bis 1918.

Wer die Landschaft zu interpretieren vermag, erkennt auch heute noch die Spuren dieses Krieges. Es sind diese Spuren, die Annelies Senfter am Karnischen Kamm in Osttirol aufspürt. In den Sommermonaten 2013 und 2014 erwandert sie mit ihrer Fotokamera die Gegend um den Karnischen Höhenweg und sucht nach den Wunden der Vergangenheit. Als Inspirationsquelle dient ihr der Roman *Tobys Zimmer* der britischen Autorin Pat Barker, der sich mit den Nachwirkungen dieser Kriegsereignisse beschäftigt.

Annelies Senfters scheinbar beiläufige Landschaftsaufnahmen fordern uns auf, unseren Blick zu fokussieren, genauer hinzusehen, um die nicht auf Anhieb erkennbaren Überreste ehemaliger Stellungsbauten und Schützengräben sowie die Spuren einstiger Bomben- oder Granatenexplosionen vom natürlichen Profil zu unterscheiden. Nicht die Kriegshandlungen an sich stehen im Vordergrund, sondern die Narben der Natur, die sich als Mahnmal in das alpine Gebiet eingebrannt haben.

Silvia Höller

www.anneliessenfter.at

Charlotte Simon

Geburtsjahr
1968

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
HIN 1
2014

Technik—Maße
Kaffee, Graphit, Acryl, Ölpastellkreide, Kohle, Ölstift auf Papier
125 × 150 cm

Ankaufsjahr
2018

Charlotte Simon in einem künstlerischen Fach festzumachen, ist unmöglich – ist die ausgebildete Schauspielerin mit einem abgeschlossenen Studium an der Akademie für Malerei in Berlin doch auch Doktorin der Kunsttheorie. So changieren ihre Werke zwischen zweidimensionalen Arbeiten, Skulptur und Performance. Inspiration findet sie in der Natur, zum Beispiel im Kühtai, wo es sie immer wieder hinzieht, und in Fotografien von Theater- oder Operninszenierungen.

Hat die Künstlerin sich bis vor einigen Jahren auf gemalte Porträts einzelner Figuren und Tiere oder auch Wesen, die zwischen Mensch und Tier anzusiedeln sind, sowie auf Momentaufnahmen konzentriert, arbeitet sie nun verstärkt mit dem Medium Zeichnung und narrativen Elementen – wobei die Erzählung in verschiedenen Szenen auf einem Blatt nebeneinander dargestellt wird, wie mehrere Akte eines Bühnenstücks oder Einstellungen einer Filmaufnahme.

Das großformatige Bild *HIN 1* ist das erste einer 2014 begonnenen siebenteiligen Serie, bei der, wie der Titel schon vermuten lässt, die Darstellung von Bewegung im Vordergrund steht. Dickes Papier hat Charlotte Simon mit Kaffee grundiert, womit sie einen durchscheinenden Hintergrund in einem speziellen Braunton erzeugt. Darauf zeichnet sie mit Aquarell- und Acrylfarben, Tusche, Buntstiften, Bleistift und Kohle. Gezeigt wird eine der Betrachterin, dem Betrachter abgewandte weibliche Figur, die sich scheinbar aus dem Bild bewegt. Als Vorlage für die Körperhaltung verwendete die Künstlerin Fotos von eigenen Bewegungsstudien, als ein Leitmotiv benennt sie den Satz »Ich setzte den Fuß in die Luft, / und sie trug« aus Hilde Domins Buch *Nur eine Rose als Stütze*. Auch in *HIN 1* lässt sich die Figur zwischen den in Erdfarben gehaltenen, scheinbar durch die Luft wirbelnden Formen nur schwer verorten. Die Farben Rot und Orange werden nur punktuell eingesetzt. Der erste Aufzug eines Aktes oder doch eine Traumsequenz in poetischen Atmosphären?

»Angesichts Simons Bilderkosmos ist man an Ovids Metamorphosen erinnert, wo sich ständig alles wandelt, auf wunderbare Weise ineinander übergeht und keine Erscheinung ihre Gestalt behält, sondern Menschen und Götter zu Tieren oder Pflanzen werden können, Zeit und Raum nicht stillstehen und die Wirklichkeit neu erschaffen wird.« (*Verwandlungen*, Beate Ermacora, 2013)

Cornelia Reinisch-Hofmann

www.charlottesimon.at

David Steinbacher

Geburtsjahr
1966

Geburtsort
Kufstein

Aufenthaltsort
Wörgl

Titel—Jahr
1 Lärche
2014
2 Linde
2014

Technik—Maße
1 Fotografie, C-Print
auf Alu-Dibond
150 × 150 cm
2 Fotografie, C-Print
auf Alu-Dibond
150 × 150 cm

Ankaufsjahr
2015

David Steinbachers konzeptuelle Fotografie zeichnet sich durch ihre unaufgeregte, klare analytische Ästhetik aus. Seine Einzelwerke oder Serien sind – ganz gleich, ob er sie im Studio oder im Außenraum aufgenommen hat – äußerst präzise komponiert und strahlen oft eine fast meditative Ruhe aus. Im Zentrum seines fotografischen Blicks stehen ausgewählte Räume, Landschaften oder einzelne Objekte. Ein Beispiel dafür ist das Projekt eines fotografischen Vergleichs von Plenarsälen, den er über zwei Jahre in Österreich und den angrenzenden mitteleuropäischen Regionen in Form sphärischer Panoramaaufnahmen erarbeitet hat. Ein anderes Beispiel sind seine Untersuchungen von Bildkompositionen, die sich aus bestimmten Blickwinkeln auf Landschaften ergeben – aus dem Blick auf den Horizont eines Meers oder eines Gebirgszugs, auf den Fluchtpunkt einer Straße. Die Eindeutigkeit und Klarheit der Perspektive tritt in den Bildern in Dialog mit einem differenzierten Gewebe von Raumwahrnehmungen, Größenverhältnissen, Farbtönen, Kontrasten und ähnlichen Faktoren. Die visuellen Eigenschaften der Räume, Landschaften und Objekte sind dabei ebenso wichtig wie die sozialen und emotionalen Ebenen, die mit diesen assoziiert werden.

Steinbachers Fotografien von Bonsais sind Porträts einer jahrhundertealten, ausgefeilten Kulturtechnik der Zähmung und Miniaturisierung von Natur. Steinbacher geht es dabei nicht um das Prozessuale dieser Kunstform, sondern um das, was uns der Bonsai als skulpturales Objekt vermittelt: seine Modellhaftigkeit, seine Simulation einer größeren Wirklichkeit. Er setzt den Bonsai gewissermaßen als Spiegel der Fotografie ein und stellt die Frage nach deren Verhältnis zur Realität. In den Fotografien sind die Bonsais von jeglichem räumlichen Kontext freigestellt, sie befinden sich in einer dimensionslosen weißen Sphäre, zugleich weisen die Bäume selbst eine ausgeprägte skulpturale Tiefe auf, und da sie aus einer leichten Untersicht fotografiert sind, ist es zunächst gar nicht so klar, dass es sich um Zwergbäume handelt. Ohne den Anhaltspunkt eines Maßstabs könnte man fast meinen, natürlich groß gewachsene Bäume zu sehen – wäre da nicht ihre allzu harmonische, feine Gestaltung, die sie mehr als eine Interpretation von Natur denn als eine frei lebende erscheinen lässt. Wie die Fotografie selbst besitzt aber auch der Bonsai mit seiner realitätsnahen Modellhaftigkeit und seinem Verweis auf das Große, das sich hier im Kleinen verbirgt, etwas Faszinierendes.

Jürgen Tabor

www.davidsteinbacher.com

1

Pia Steixner

Geburtsjahr
1962

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Stand der Dinge
2018

Technik—Maße
Sperrholz, Werbebroschüren, Tageszeitungen, Comics
280 × 20 × 20 cm

Ankaufsjahr
2018

Pia Steixners künstlerische Praxis ist von der Auseinandersetzung mit dem Material in seinen unterschiedlichen gestalterischen und inhaltlichen Implikationen geprägt. Seit ihrer Beschäftigung mit Kunststein und Stein, insbesondere mit Schiefer, in den 1990er Jahren ist ihre Arbeit auch als Untersuchung der Entwicklung von neuen Raumkonzepten zu betrachten. In den 2000er Jahren beginnt sie, leichtere, alltägliche Werkstoffe wie Sperrholz oder Plexiglas differenziert einzusetzen – bei der Errichtung von skulpturalen Werken, bei denen die Gliederung des Raumes Bestandteil ihrer konzeptuellen Überlegungen bleibt. Die zwischen 2010 und 2014 realisierten raumhohen Stiftskulpturen, die sie 2014 gemeinsam mit Werken der Künstlerin Ulrike Stubenböck bei der Ausstellung *confluence* im Tiroler Kunstpavillon präsentierte, entstanden nach kleineren Prototypen aus Folien von Plastiktüten, die zwischen zwei Plexiglasplatten gepresst wurden. Die Farben der Tragtaschen wurden in Acryl hinter Glas auf die großen Stifte übertragen, ihre Wirkung wurde für die Raumerfahrung ausgelotet. Die Gestalt der Säule behält Steixner in einer weiteren Werkreihe bei, wobei sie in große »Säulenregale« präzise gefaltete Zeitungsausschnitte und Werbebroschüren einschichtet. In der Arbeit *Stand der Dinge* von 2018 wird der Flüchtigkeit und Leichtigkeit der Druckerzeugnisse mit der Quantität und dem tektonischen Charakter der Falten effektiv entgegengesetzt. Die gravierende Masse der Werbeprospekte im Alltag wird durch die Schichtung und die Höhe der Säule versinnbildlicht und ästhetisiert, beinahe gewürdigt. Steixners monumentale Säulenregale entziehen sich den Definitionen der klassischen künstlerischen Gattungen. Sie funktionieren wie modulare Architekturelemente, die nach eigenen Proportionsstudien, ausgehend von industriell vorgefertigten Elementen wie Spanplatten, entworfen werden und doch medienspezifische, gesellschaftliche sowie umweltbezogene Fragen aufwerfen.

Rosanna Dematté

www.kuenstlerschaft.at/member/steixner-pia

Michael Strasser

Geburtsjahr
1977

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
1 Woodworks – Totem
2010
2 Woodworks – Sitzfleisch
2010

Technik—Maße
1 C-Print auf Aluminium
125 × 100 cm
2 C-Print auf Aluminium
125 × 100 cm

Ankaufsjahr
2014

Michael Strasser hat in Wien die Schule für künstlerische Fotografie von Friedl Kubelka besucht und bei Gabriele Rothemann an der Universität für angewandte Kunst Fotografie studiert. Vom Medium der Fotografie ausgehend, hat er sein Spektrum bereits während des Studiums und verstärkt nach seinem Diplom 2006 immer mehr erweitert. Heute rangiert seine Arbeit zwischen Fotografie, Installation, Skulptur und Performance.

Den Ausgangspunkt der 2010 angekauften Fotografien bilden verlassene, teils zum Abriss bestimmte Wohnräume, Häuser und Hotels. Der Künstler verwendet die dort vorgefundenen Fußböden (Parkett, Teppich etc.), um daraus Skulpturen zu bauen. Dabei kommt dem jeweils konkreten Ort eine bedeutende Rolle zu. Zum Teil streng architektonisch aufgebaut, stellen die Skulpturen einen Bezug zum Gebäude, zum Teil auch zu den benachbarten Räumen her oder wirken wie in den Raum gestellte überdimensionale Figuren. Auch nimmt der Künstler auf bereits vorhandene Gegebenheiten Bezug. So ummauert er in der Arbeit *Sitzfleisch* einen vor Ort aufgefundenen Stuhl mit dem Bodenbelag, wobei die sich dabei ergebenden Einblicke und herauswachsenden Elemente des Möbels nur vage auf dessen ursprüngliche Form schließen lassen.

Wenngleich Michael Strasser in seinem Schaffen vorwiegend mit Vorhandenem, Vorgefundenem arbeitet, sind das eigentliche Ergebnis die Fotografien. Der Künstler bestimmt dabei den Kamerastandort, den Blickwinkel und den Lichteinfall. Die Skulpturen werden auf diese Vorgaben hin gebaut. Damit bleibt Strasser seiner künstlerischen Ausbildung treu und erweitert diese zugleich um performative und skulpturale Elemente.

Günther Dankl

www.michaelstrasser.net

1

Esther Strauß

Geburtsjahr
1986

Geburtsort
Zams

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
dreams (yet to dream)
2015

Technik—Maße
Performancefotografien
100 × 66.5 cm
130 × 86.8 cm
Performanceobjekt
(Puppe)
80 × 25 cm

Ankaufsjahr
2016

SH Als Performancekünstlerin arbeiten Sie mit dem eigenen Körper und setzen sich auch inhaltlich mit sehr persönlichen Themen auseinander. Können Sie Ihren Zugang kurz skizzieren?

ES Kunst ist für mich per se etwas Persönliches. Jedem Kunstwerk geht seine Abwesenheit voraus – es braucht einen Menschen, der sich nach ihm sehnt. 2007 habe ich einen 15-minütigen Hand-in-Hand-Spaziergang entlang der Donau in Linz verschenkt. 2016 habe ich das Grab meines Großvaters mit den Händen ausgehoben und eine Nacht lang in seiner Erde geschlafen. 2017 habe ich an einem geheimen Ort in Tirol ein Versteck eingerichtet und alle, die es finden, eingeladen, sich in ihm zu verbergen. Viele meiner Performances finden ohne Publikum statt, so auch *Die Heimsuchung*. Am Tag nach dem Begräbnis meiner Großmutter ging ich zum Friseur, ließ mir die Frisur meiner Großmutter schneiden, die Haare grau färben und verbrachte eine Nacht und einen Tag lang alleine in ihrer leeren Wohnung. Man könnte sagen, dass ich es genieße, für mich und für andere Geheimnisse herzustellen. Was meine Arbeiten verbergen, ist ebenso wichtig wie das, was sie preisgeben.

SH Die für die Sammlung des Landes Tirol erworbenen Fotografien sowie das Objekt beziehen sich auf die Performance *dreams (yet to dream)*, die 2015 im Freud Museum in London stattfand. Dabei schliefen und träumten Sie eine Nacht lang vor Publikum auf dem Sofa von Anna Freud. Was war Ihre Intention?

ES Der Schlaf ist ein Raum, in den wir einander nicht folgen können – das reizt mich. Ich wollte herausfinden, was ich auf dem Sofa von Anna Freud träumen würde. Für die Performance bastelte ich eine Puppe, die wie ich aussieht – ich schenkte ihr sogar die Hälfte meiner Haare. Viel später schrieb ich ein Manifest, in dem ich vom Kunstwerk als *die Nachtsaat* sprach. Tatsächlich glaube ich, dass meine Ideen und meine Träume vom selben Ort kommen.

SH Die Auseinandersetzung mit Sprache ist ein weiterer wichtiger Aspekt in Ihrem Schaffen. Seit zwei Jahren verbinden Sie Ihre Performances mit kurzen poetischen Texten und einer Ziffernfolge. Wie hat sich dies ergeben und was hat es mit den Zahlen auf sich?

ES Im White Cube von einer Performance mithilfe von Text zu erzählen, ohne dieser Erzählung sofort Bilder und Objekte beizustellen, erlaubt es ihr, in den Köpfen der Galeriebesucherinnen und -besucher immer wieder neu und immer wieder anders zur Aufführung zu kommen. Die Faszination für diese Form der Lebendigkeit teile ich mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern – mit dem Unterschied, dass diese nicht notwendigerweise jede Handlung, von der sie in ihren Texten erzählen, selbst in die Tat umsetzen müssen. Die Ziffernfolgen, die meine Performancetexte begleiten, sind die Summen meiner Lebenstage bis zum Tag der jeweiligen Performance. Sie sind eine Art persönlicher Kalender, der daran erinnert, dass sich jede meiner Performances – wie auch jedes andere Ereignis eines Lebens – nur ein einziges Mal zuträgt.

www.estherstrauss.info

Christian Streng

Geburtsjahr
1962

Geburtsort
Zams

Aufenthaltsort
Piller

Titel—Jahr
1 ataraxia#48
2014–15
2 ataraxia#49
2014–15

Technik—Maße
1 Kugelschreiber, Faserstifte, Pigmenttinte
33.3 × 33.3 cm
2 Kugelschreiber, Faserstifte, Pigmenttinte
33.3 × 33.3 cm

Ankaufsjahr
2016

EA *Ataraxie* ist die Bezeichnung der Epikureer und Pyrrhoneer für das Ideal der Seelenruhe. Was bedeutet das für Sie?

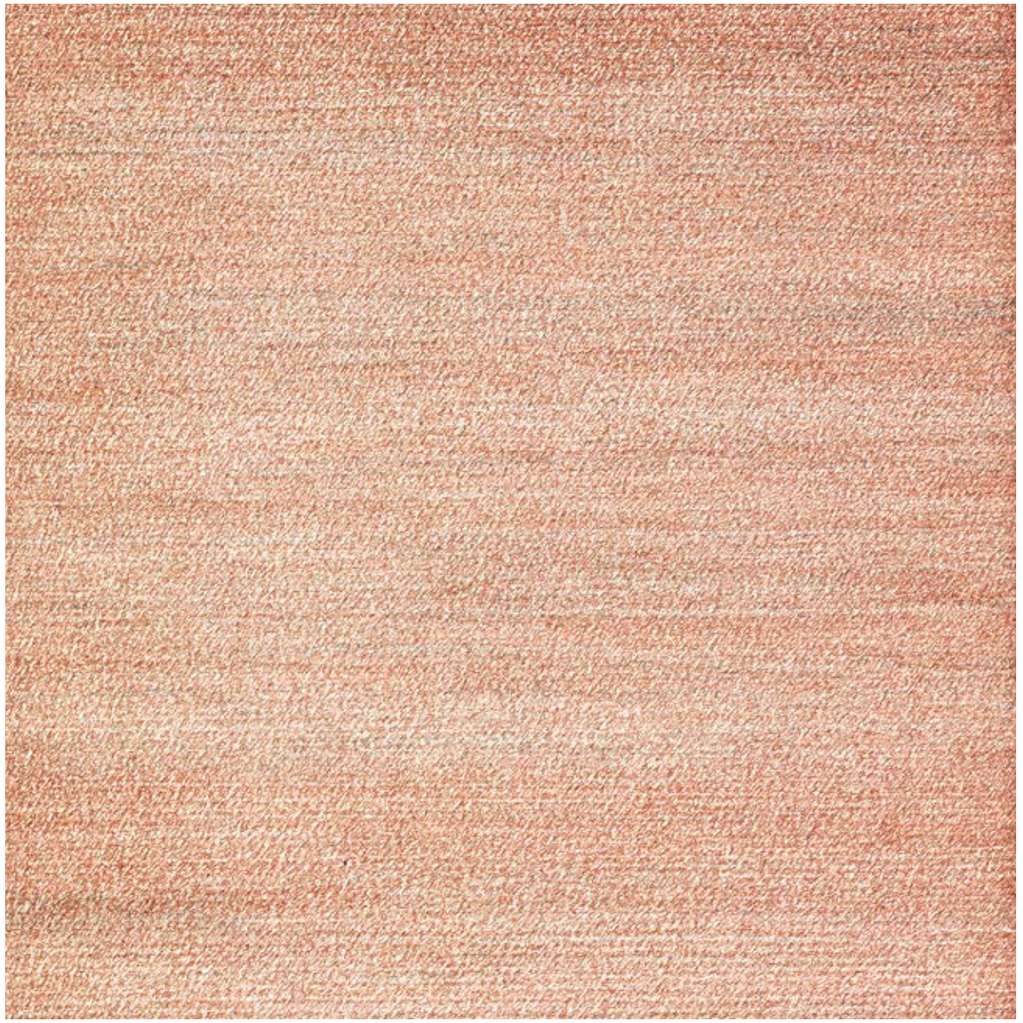
CS Für mich ist das Schreiben der Prozess, mit dieser Welt fertigzuwerden, mit dem Wunderbaren und mit dem Unaushaltbaren.

EA *ataraxia#48* und *ataraxia#49* sind Bild gewordene Schrift. Mit Kugelschreiber, Faserstiften und Pigmenttinte haben Sie in Blockbuchstaben Geschriebenes immer wieder bis zur Unleserlichkeit überschrieben. Was haben Sie da festgehalten?

CS Das Überschreiben sollte die Texte verdichten. Mir geht es um Vieldeutigkeit statt Eindeutigkeit. Die Realität erkennt man nur, wenn man alles Mögliche parallel wahrnimmt. Die beiden Arbeiten sind Teil meines Buchprojektes *Auf Abruf*, das in der Zeit zwischen zwei Lungentransplantationen entstand. In dieser von nicht vorstellbaren Erlebnissen, Phantasien, Ängsten, aber auch sehr positiven Ereignissen und Begegnungen geprägten Zeit versuchte ich festzuschreiben, was mich bewegte. Das Schreiben war für mich damals überlebensnotwendig; es war für mich immer schon – und ist es auch weiterhin – existenziell. Ich schreibe jeden Tag stundenlang: Persönliches, Philosophisches, Politisches. Wenn ich schreibe, bin ich bei mir. Heute wird meist über irgendwelche Abenteuer geschrieben, aber das wahre Abenteuer ist das Schreiben selbst:
»Schreiben ist wie Atmen, ich atme ein, ich atme aus – nicht, weil ich will, sondern weil ich muss.
In konkreten Blockbuchstaben schreibe ich, was mir widerfährt und sich mit meiner Erinnerung verwebt – händisch, da mein Schreiben dem ganzen Körper entspringt und ein ganzes System von Impulsen übermittelt.
Ich reihe konkrete Zeichen an Zeichen, es entstehen semantisch sinnvolle Aussagen. Beim Überschreiben der Texte werden diese Zeichen von ihrer Funktionalität losgelöst, die Sinnlichkeit und das grafisch-visuelle Erscheinungsbild der Schrift rücken in den Blick.
Mein Erleben von Wirklichkeit entzieht sich einer unmittelbaren Übersetzung in das abstrakte System Sprache. Der beharrliche Versuch, meine Erfahrung der Welt zu ordnen, erfordert ein hybrides, beinahe textiles Geflecht der Durchdringung und Verdichtung von Zeichen, Zeit und Raum. Im täglichen Prozess des Schreibens, Überschreibens und Widerschreibens von Empfindungen, Erträumtem, Erinnertem und theoretisch Reflexivem entwickelt sich das Schreiben selbst zum performativen Akt, der im dynamischen Ineinandergreifen von Bild und Text den Gedanken als Ereignis hervorzubringen vermag.«

www.christian-streng.com

1



2

Gabriele Sturm

Geburtsjahr
keine Angabe

Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
1 »wie weit ist weit? der maßstab des eigenen erlebens« 2007
2 TOMATEN aus nächster Nähe TOMATEN Tirol 2006–15

Technik
1 Fotoessay der Transportstrecke Südtürkei – Wien Inzersdorf
2 Installation (Tomatenkisten, grafische Entwürfe von eigenen Produktlabels für Kleinstbetriebe)

Ankaufsjahr
2015

Gabriele Sturm untersucht in ihren Arbeiten das komplexe Gebilde *Konsum* anhand der Produktion von Waren, ihrer Handelswege und ihres Verkaufs. Konkret geschieht dies in dem von 2006 bis 2015 durchgeführten Projekt *Tom*, in dem sie sich mit dem formalen, kulturellen, ökonomischen und politischen Hintergrund der Tomate beschäftigte. Dabei erforschte sie die globalen Zusammenhänge und unsichtbaren Netze, die sich von ihren privaten Räumen aus bis zu den anonymen globalen Playern des Marktes zurückverfolgen lassen. Die Ergebnisse dieser künstlerischen Recherchearbeit flossen in Ausstellungen wie *UN/FAIR TRADE* (Neue Galerie Graz, 2007) oder *Welten im Widerspruch – Zonen der Globalisierung* (Galerie im Taxispalais, 2015) ein.

Die Beschäftigung mit dem alltäglichen Nahrungsmittel der Tomate setzte bereits Mitte der 1990er Jahre ein, als die Künstlerin damit begann, Tomatenkisten aus dem Supermarkt mit nach Hause zu nehmen und anhand derer die Herkunft der angebotenen Tomaten zu ermitteln. Während der erwähnten Ausstellung in der Neuen Galerie Graz fuhr Gabriele Sturm in einem Lkw den Transportweg einer der gesammelten Kisten mit und kommunizierte die Strecke vom 3000 Kilometer entfernten Herkunftsort bis zum Verkaufsort mittels SMS an die Homepage des Ausstellungsortes. Dabei brachte sie nicht nur den Maßstab des eigenen Erlebens mit der Entfernung und dem subjektiven Zeiterlebnis in Verbindung, sondern machte darüber hinaus auch den Prozess der Anlieferung und die Arbeitsbedingungen beim Lkw-Fahren transparent. Die Fahrt dauerte sechs Tage.

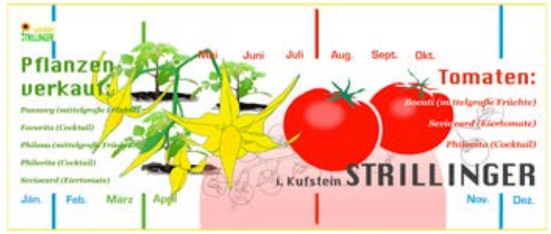
Zu den vom Land Tirol angekauften Arbeiten gehören Fotos, die auf dieser Fahrt entstanden, ebenso wie ein Teil der gesammelten Tomatenkisten und A2-Druckbögen mit Labels für Tomatenkisten von verschiedenen Bauern und Kleinbetrieben in Tirol. Sturm belässt die Fotografien, Tomatenkisten und Drückbögen in ihrem Originalkontext und setzt sie zugleich zu einem neuen, künstlerischen Ganzen zusammen.

Günther Dankl

www.gabrielesturm.net

1

Ausstellungsansicht *Welten im Widerspruch – Zonen der Globalisierung*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2015



Johanna Tinzl

Geburtsjahr
1976

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Zurück in Wien –
Körperadaptierungen
2016

Technik—Maße
Serie von 9 C-Prints
auf Fine Art Baryta
60 × 40 cm

Ankaufsjahr
2017

Johanna Tinzls Arbeiten basieren auf einer sensiblen, oft partizipativen Auseinandersetzung mit der Geschichte bestimmter Menschen, Communities und Orte, die gegenwärtige politische und gesellschaftliche Entwicklungen und Fragestellungen beispielhaft charakterisieren. Die Fotoserie *Zurück in Wien – Körperadaptierungen* entstand in enger Zusammenarbeit mit Helga Pollak-Kinsky, einer österreichischen Zeitzeugin der Schoah. 1930 als Kind jüdischer Eltern in Wien geboren, überlebte Pollak-Kinsky die nationalsozialistische Verfolgung. 1938 musste sie das Land verlassen, erst 1957 kehrte sie mit ihrem Mann und zwei Kindern nach Wien zurück. Dieser Prozess der Rückkehr und des Ankommens dauert für sie bis heute an: Wie kann man einer Stadt und einem Land wiederbegegnen, in denen man am eigenen Leib Verfolgung und Vertreibung erfahren hat? Johanna Tinzls Fotografien zeigen Helga Pollak-Kinsky, wie sie sich bestimmten Orten in Wien annähert – in einer Übertragung der Strategie, die die österreichische Medien- und Performancekünstlerin Valie EXPORT in ihrer Serie der *Körperkonfigurationen* (1972–1982) verfolgte. In Pollak-Kinskys Körpersprache und ihrer Suche nach einer Beziehung zu den für sie bedeutungsvollen Plätzen und Gebäuden drücken sich Komplexe von Erinnerungen, Emotionen und Haltungen aus. Auch die Titel der Fotografien wurden von Tinzl und Pollak-Kinsky gemeinsam erarbeitet, sie begleiten die Bilder wie Statements.

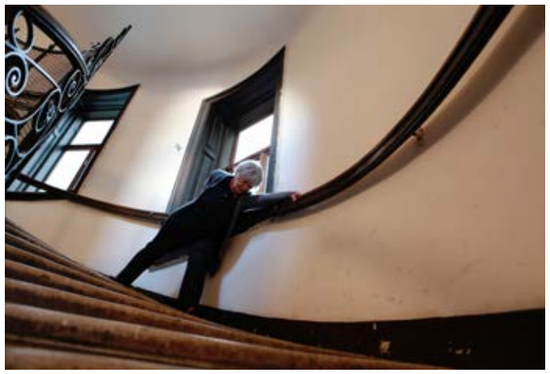
Jürgen Tabor

www.johannatinzl.net

»Zwei Jahre lang, zweimal die Woche: Warten.«
Horeischygasse, 1130 Wien

»Wenn Du dableiben willst, musst Du Deutsch sprechen.«

Roter Berg, 1130 Wien



»Sie war meine Freundin, aber politisch gab es auch eine Entfremdung.«

Schleifmühlgasse, 1040 Wien

»Die Schule hätte die Kinder integriert, aber die Eltern haben protestiert.«

Waldschule in Speising, 1130 Wien

»Da hieß es eher: Red nicht darüber.«

Schlosspark Schönbrunn, 1130 Wien

»Meine Lehrerin war keine Nazi.«

Friesgasse, 1150 Wien

»Angekommen. Wir wurden gute Freunde und Freundinnen.«

Zuckerkandlgasse, 1190 Wien

»Bei meinem Vater war genug Platz für uns alle.«

Äußere Mariahilfer Strasse, 1150 Wien

»Ich habe heute keine Angst mehr.«

Schenkenstrasse, 1010 Wien

Martina Tscherni

Geburtsjahr
1963

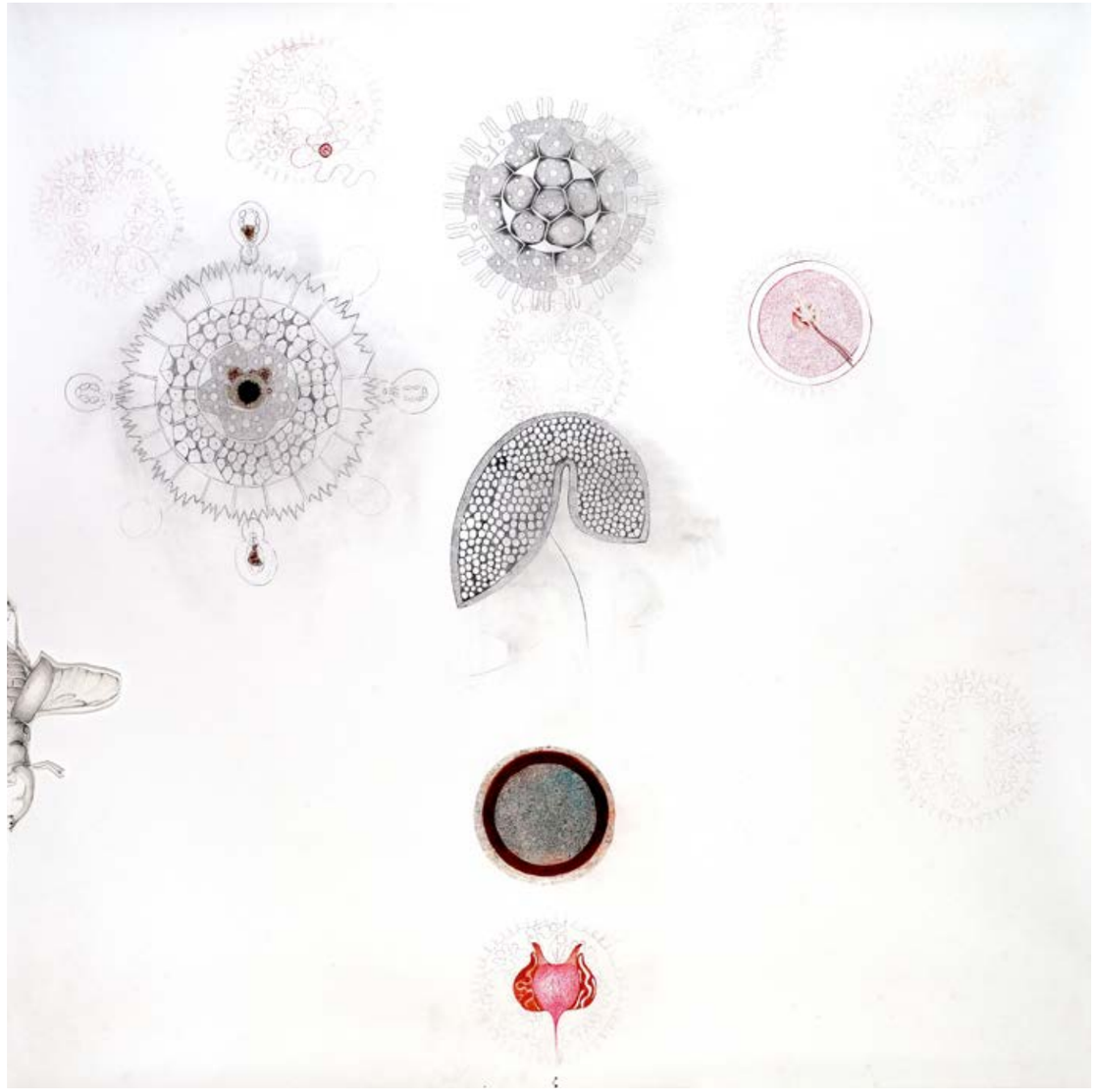
Geburtsort
Hall in Tirol

Aufenthaltsorte
Hall in Tirol
Wien

Titel—Jahr
rot
2016

Technik—Maße
Graphit, Buntstift,
Collage auf Papier
150 × 150 cm

Ankaufsjahr
2016



Die Betrachtung von Kleinstlebewesen und Mikroorganismen eröffnet einen ganz eigenen visuellen Kosmos. Aus den Arbeiten von Martina Tscherni spricht die besondere Faszination der Erscheinung dieser Lebensformen. Ihre Zeichnungen, Collagen und Animationsfilme sind gleichsam eine Reise durch die Welt auf einer anderen Wahrnehmungsebene. Auf feingliedrige, akribische Art und Weise fokussieren sie die formalen Strukturen von Organismen, wie Hirschkäfer und Blüten, wie Algen, Ciliaten und Bärtierchen.

Die Werke erinnern an botanische und zoologische Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, als die Zeichnung eine zentrale naturwissenschaftliche Untersuchungsmethode, ein Instrument der detaillierten Beobachtung und Analyse war. Zugleich unterscheiden sie sich vom Ansatz der Naturwissenschaften, denn obwohl die Darstellungen anatomisch präzise umgesetzt sind, verfolgen sie nicht das Ziel einer instruktiven Vermittlung biologischer Kontexte. Die Zeichnungen heben vielmehr den oft erstaunlich ornamentalen, teils symbolhaft anmutenden Charakter der biomorphen Struktur der Organismen hervor. Es ist insbesondere die natürliche Symmetrie der Insekten und Blüten, der Gewebe- und Zellstrukturen, die dies bewirkt – eine Ordnung, die innerhalb des Rahmens der Symmetrien eine Vielzahl von Abweichungen, Verschiebungen und individuellen Ausformungen beherbergt.

Das Element der Farbe setzt Tscherni in ihren Zeichnungen nur sparsam und gezielt ein. In der Zeichnung *rot* werden durch einzelne Farbakzente, aber auch durch die Intensität der Umrisse und Flächen bestimmte Strukturen und Bereiche hervorgehoben, während sich andere im Hintergrund aufzulösen beginnen. Die Zeichnung vereint verschiedene Ebenen von Sichtbarkeit und Klarheit und erinnert darin an den Prozess des Fokussierens eines Mikroskops, bei dem durch minimale Änderungen neue Organismen und Formen auftauchen, während andere verschwinden. Es sind der Blick und das Sehen selbst, die in Tschernis Zeichnungen und ihrer Auseinandersetzung mit der mikroskopischen Welt immer auch mit angesprochen werden.

Jürgen Tabor

www.martina-tscherni.com

Maria Vill

Geburtsjahr
1956

Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Ohne Titel
2011

Technik—Maße
Glasrelief
35 × 35 cm

Ankaufsjahr
2017

Maria Vill arbeitet im Feld der konkreten Kunst und hat sich darin die Reduktion auf die Form des A selbst auferlegt. Basis ist dafür die konkrete Form des Buchstabens, aber auch die Auseinandersetzung mit der monochromen, analytischen Malerei Robert Rymans oder Brice Mardens. Denn nicht nur am Formalen ist Vill interessiert, sondern auch an malerischen Materialqualitäten und der Reduktion auf die Farbe Weiß.

Der Buchstabe als Element der schriftlichen Sprache ist dann in ihren Bildern nicht semantisch zu lesen, sondern wird ausschließlich, und das macht ihre Arbeit so radikal, als konkretes Zeichen verstanden: das A als Kombination von drei Linien. Was aber dennoch mitschwingt – und das erweitert Vills Arbeit in ein poetisch-musikalisches Feld –, ist eine klangliche Dimension. Die Betrachterin, der Betrachter wird in der Wahrnehmung hinters Licht geführt, sie hören auch das dekonstruierte A als solches.

Indem sie es in das quadratische Bildformat einbindet, setzt Vill ihre analytische Befragung der Form des A über die Malerei und Zeichnung hinausgehend auch in Objekten fort. Das Glasrelief aus dem Jahr 2011 erweitert ihre ohnehin schon weit geführten Varianten auf eine andere Materialebene und reduziert das A auf seine pyramidale Form. Vill folgt also auch in der Wahl der Medien ihrem Prinzip der Variation. Diese treibt sie hier so weit voran, bis sich das A mit dem transparenten Material des Glases auflöst, nur mehr in seiner Grundstruktur zu erkennen ist.

Günther Moschig

www.mariavill.at

Peter Warum

Geburtsjahr
1954

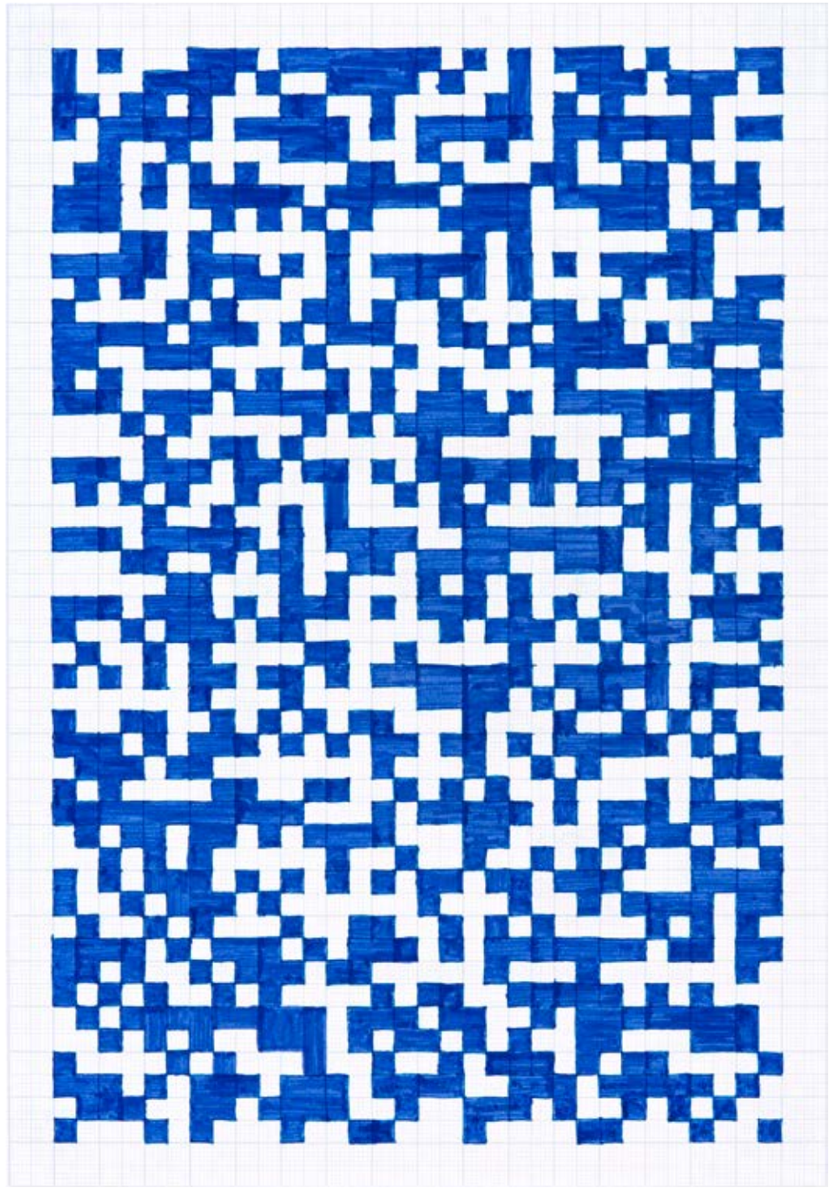
Geburtsort
Tux

Aufenthaltsorte
Rum
Innsbruck

Titel—Jahr
TODESFUGE
2013

Technik—Maße
Filzstift auf Papier, 7-teilig
je 24 × 16 cm

Ankaufsjahr
2016



Die Arbeit *TODESFUGE* von Peter Warum beruht auf dem gleichnamigen Gedicht von Paul Celan, das den Mord an den europäischen Juden durch die Nationalsozialisten thematisiert. Zwischen 1944 und 1945 entstanden, ist es das bekannteste Gedicht des 1920 in Czernowitz geborenen und 1970 in Paris verstorbenen deutschsprachigen Lyrikers. Als das »Guernica der europäischen Nachkriegsliteratur« (John Felstiner) bezeichnet, begründete es den Ruhm des jungen Dichters. Nachdem es zunächst 1947 in rumänischer Übersetzung erschienen ist, wurde die deutsche Originalfassung 1948 in Celans erster Gedichtsammlung *Der Sand aus den Urnen* veröffentlicht.

Peter Warums *TODESFUGE* ist eine Transkription des Gedichtes auf Basis der Blindenschrift von Louis Braille (1809–1852). Der Künstler verwendet diese, um Worte, Zitate, Gedichte und Texte, aber auch Zahlen sowie mathematische Zahlenkolonnen in grafischen Arbeiten in einen eigens von Warum dafür erdachten Code umzustellen. Zunächst per Hand mit einem Fineliner vorgezeichnet oder geschrieben, hat Warum die so entstandenen Blätter mittels Filzstift in »Königsblau« ausgemalt.

Mit seiner Umgestaltung des Gedichtes reiht sich Peter Warum in die Liste jener Künstler ein, die sich bildnerisch mit der Lyrik Celans – und besonders mit der *Todesfuge* – auseinandergesetzt haben. Er bringt diese in ein rein optisches System, das dazu angelegt ist, das Gedicht »sehend« erscheinen zu lassen und damit in eine neue bildnerische Interpretation überzuführen.

Günther Dankl

www.peter-warum.net

Herwig Weiser

Geburtsjahr
1969

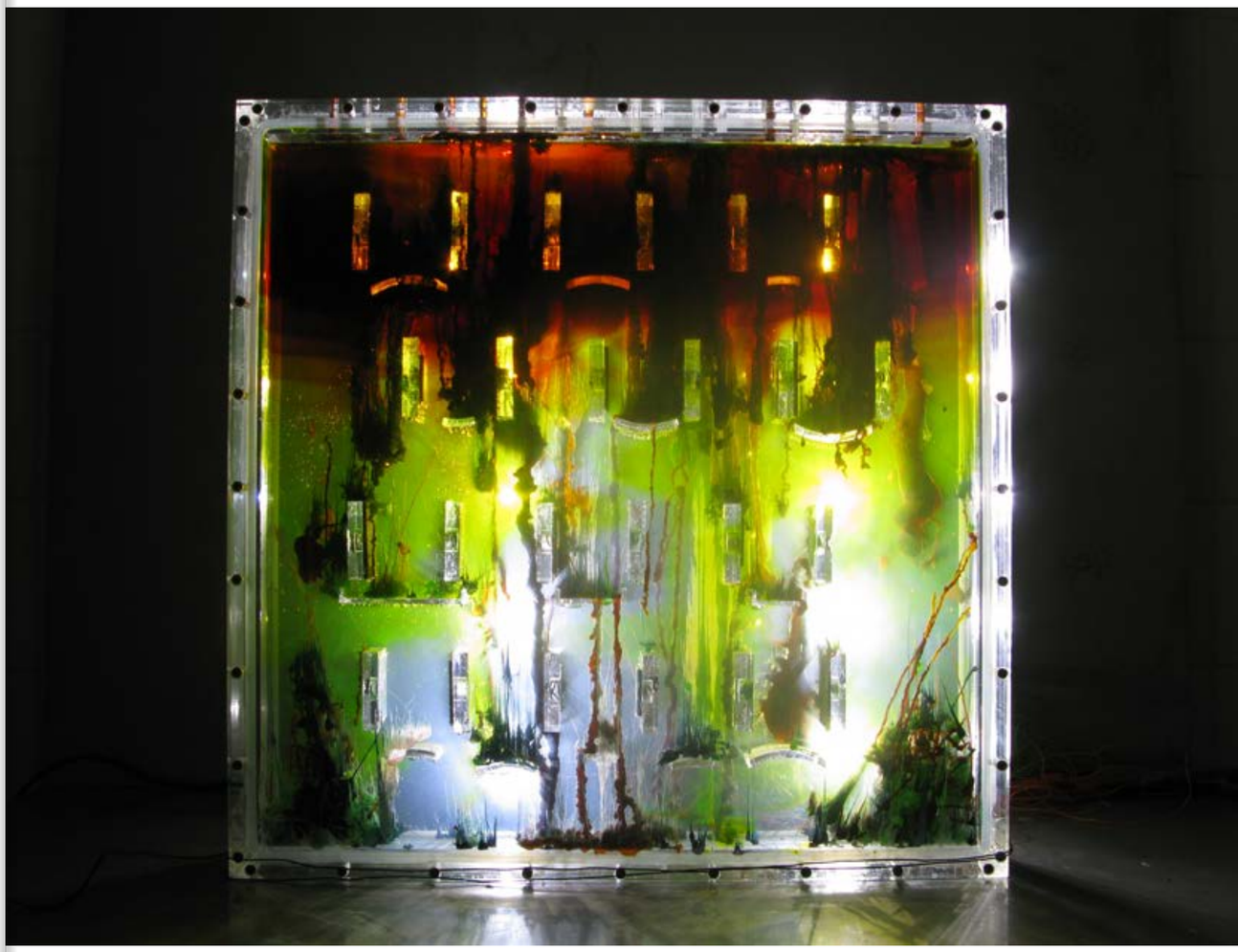
Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Lucid Phantom Messenger
2005–11

Technik—Maße
HD-Video
3:36 min

Ankaufsjahr
2013



Installation, variable Dimensions, various prototypes, 1998–2003

silicon based carrier liquids with different tensions, materials such as modified metal complexes and various liquefied materials. mixed liquid crystals, polymers and dyes, glassfibers, electrodes-anodes, acrylic glass, PLC, programmable controllers

www.herwigweiser.net

Nicole Weniger

Geburtsjahr
1987

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsorte
Wien
Innsbruck

Titel—Jahr
Guess what I wear under my Burka
2012

Technik—Maße
Fotografien, 3-teilig
je 150 × 100 cm

Ankaufsjahr
2014

JT Deine Arbeit umfasst eine Reihe von Medien: Performances, Multimedia- und Rauminstallationen, Objekte, Fotografien und Zeichnungen – das Zentrum deiner künstlerischen Praxis bildet jedoch das Performative. Diese performative, prozessuale, oft körperbezogene Auseinandersetzung hat in deiner Arbeit zumeist eine gesellschaftspolitische oder psychologisch-existenzielle Orientierung. Was ist die thematische Ausrichtung von *Guess what I wear under my Burka* – eine Serie fast körpergroßer Fotografien einer Person in einer rätselhaft deformierten schwarzen Burka beziehungsweise mit einem Niqab?

NW Die Arbeit entstand 2011 bis 2012, als ich für eine Artist Residency in Istanbul lebte. Ich fand es spannend zu sehen, was Frauen unter ihren Burkas trugen. Oft waren dies unerwartete Kleidungstücke, wie High Heels oder teure Markenkleidung. Das machte mich neugierig und in meiner Fantasie malte ich mir alles Mögliche aus. Zeitgleich wurde in Europa bereits über ein Verbot von Burkas im öffentlichen Raum debattiert. Ein oft genanntes Argument für das Verbot war die Sicherheit: Weder könne man erkennen, welche Person sich unter der Burka befindet, noch, welche Gegenstände diese bei sich trägt. Die in diesen Diskussionen spürbare Tendenz der Abstempelung aller Musliminnen und Muslime zu potenziellen Terroristinnen und Terroristen und die Skepsis gegenüber dem Islam werden in *Guess what I wear under my Burka* aufgezeigt und zugleich persifliert.

JT Wie spiegelt sich in deiner Auseinandersetzung mit der Burka deine eigene Perspektive wider?

NW Für mich ist die Wahrnehmung der Burka sehr diskrepant, denn je mehr sich die muslimische Frau verhüllt, desto sichtbarer wird sie für das westliche Auge. Mich interessiert an der Burka, dass sie für ihre Trägerinnen ein Ausdruck ihrer kulturellen Identität sein kann, diese aber zugleich durch die Verhüllung von allen Nicht-Burka-Trägerinnen abgrenzt. Obwohl ich eine Zeit lang im islamischen Raum lebte und recherchierte, hinterfrage ich Kultur und Tradition von einer Warte aus, die meine eigene kulturelle Identität widerspiegelt. So prallen in der Werkgruppe zur Burka westliche Stilmittel wie Ironie oder Übertreibung auf dieses meist ernst aufgefasste Thema. Absurdität ist für mich ein wichtiges Stilmittel. Ein anderes ist das Performative. Ich beschäftige mich viel mit Mythen und Fiktionen. Das Performative ist dafür oft der Ausgangspunkt. Am Ende des Prozesses steht zumeist eine Fotografie, die dieses Performative – sei es eine Handlung oder einen Moment – festhält.

JT Jürgen Tabor — NW Nicole Weniger

www.nicoleweniger.com

Margret Wibmer

Geburtsjahr
1959

Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsort
Amsterdam

Titel—Jahr
1 movement no. 1
2016
2 movement no. 3
2016

Technik—Maße
1 Fotografischer Druck
auf Fine Art Barrit Papier
50 × 53 cm
2 Fotografischer Druck
auf Fine Art Barrit Papier
50 × 53 cm

Ankaufsjahr
2016

Margret Wibmer studierte an der Universität für angewandte Kunst in Wien und zog 1983 nach New York, wo sie unter anderem im Studio Sol LeWitt mitarbeitete und bei Merce Cunningham Tanzunterricht nahm. Ihre erste Ausstellung findet in der Fashion Moda Gallery/South Bronx in New York statt. Seit 1990 in den Niederlanden, arbeitet Wibmer am Verhältnis des weiblichen Körpers zu einer technoiden Außenwelt. Der Kleidung als zweite Haut kommt darin eine besondere Bedeutung zu. Immer wieder an der Schnittstelle von Kunst und Mode, entwirft sie seit 2001 auch unter dem Label *IMOTO* projektspezifische Kleidung für Installationen und Performances.

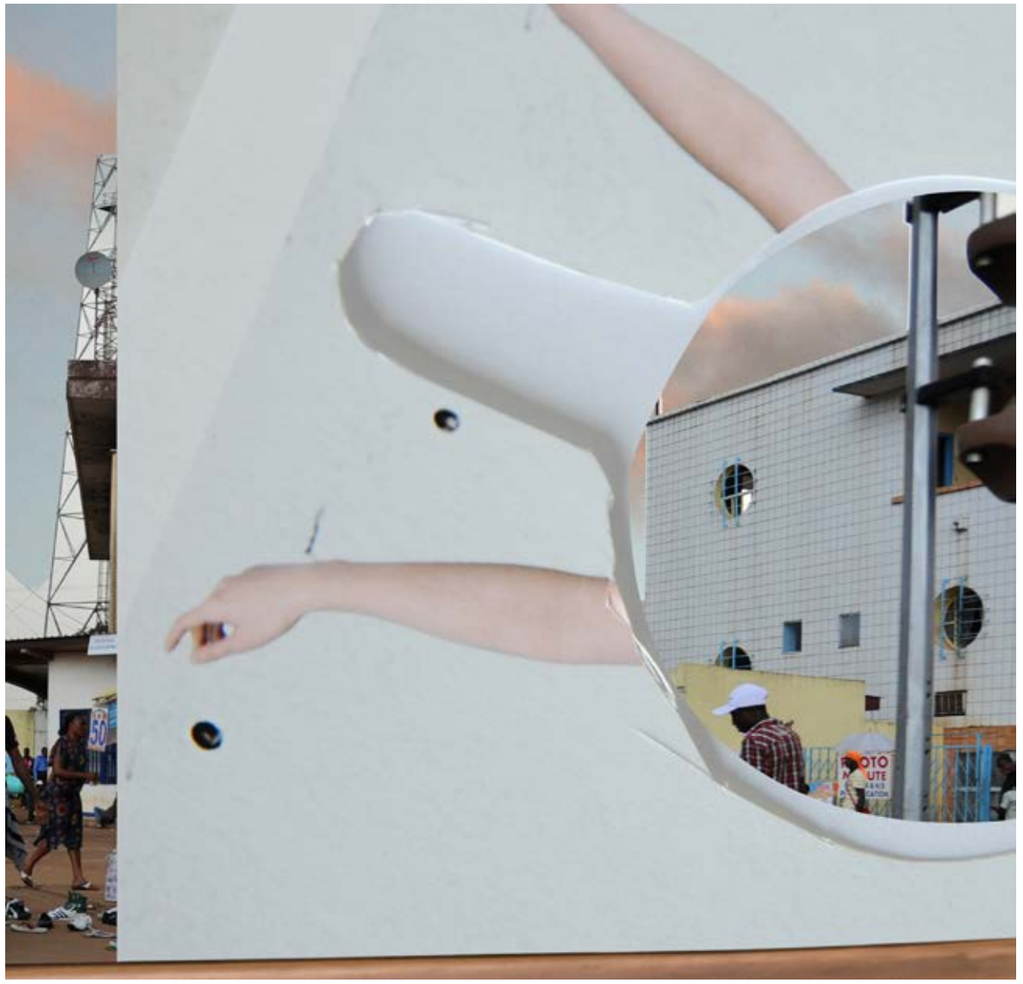
Das Motiv von *THE GIRL AND HER OBJECT* – Mädchen posieren mit technischen Geräten verschiedenster Art: Trockenhauben, Fotovergrößerern, Staubsaugern und anderen, nicht immer sofort erkennbaren, teils rätselhaften Apparaten – ist in den letzten Jahren zu einer Konstante ihrer Arbeit geworden. Ihrer Funktion enthoben, sind diese Dinge nicht Objekte eines zweckdienlichen Handelns, sondern dienen zum Posieren wie in Franz Wests *Passstücken*. Dabei wird auf einer ästhetisch-performativen Ebene die Beziehung von technischen Geräten zum weiblichen Körper überprüft. Das Posieren ist wiederum den Präsentationsformaten der Mode entnommen.

Auch in *movement no. 3* verbindet Wibmer den kommunikationstechnischen Raum von Antennen und Satelliten mit dem weiblichen Körper und konstruiert so eine »neue Welt«. Damit verweist sie auf die Unterschiedlichkeit kultureller Systeme, aber auch auf eine globalisierte Kommunikation; sie bringt sich ein in eine postkoloniale Debatte, indem sie eurozentrische Wissensordnungen und Repräsentationssysteme hinterfragt.

Günther Moschig

www.margretwibmer.eu

1



2

Heidrun Widmoser

Geburtsjahr
1960

Geburtsort
Meran

Aufenthaltsorte
Wien
Innsbruck
Meran

Titel—Jahr
Ohne Titel
2016–17

Technik—Maße
Eitempera auf
Leinwand
90 × 130 cm

Ankaufsjahr
2017

Dass sich die Malerei nach der Selbstanalyse der 1990er Jahre spätestens seit den 2000er Jahren wieder dem Realen und der Figur zuwendet, ist in einer breiten und jungen Malereiszene der westlichen Hemisphäre klar zu beobachten. Auf eine – wie es Peter Weibel genannt hatte – mediatisierte Visualität folgt wieder das Abbild alltäglicher Erfahrung. Tendenzen der Pop-Art bis hin zu solchen eines bunten Fotorealismus werden aufgegriffen und mit der Bilderfahrung einer zunehmend digitalisierten Alltagskultur zusammengeführt. Heidrun Widmoser verfolgt seit Beendigung ihrer Studien an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei Oswald Oberhuber und Ernst Caramelle eine poetisch gestimmte realistische Malerei – eine realistische Malerei, die aber immer wieder die Grenzen zur Abstraktion auslotet.

In den letzten Jahren beschäftigt sich Widmoser zum einen mit der Landschaft und damit verbundenen Fragen nach deren visueller Wahrnehmung, zum anderen aber auch mit fragmentarischen Blicken auf die Großstadt; zuletzt mit immer wieder überklebten Plakatwänden. »Wenn etwas im Verborgenen bleibt, keine Bedeutung erfährt, dann fällt mir das auf und ich mache es durch meine Malerei sichtbar«, erklärt Widmoser ihr Herangehen an neue Bilder und ihren Blick auf das Unspektakuläre.

An den Plakatwänden interessieren sie deren abstrakte Strukturen, das Ausschnitthafte. Wenn der italienische Künstler Mimmo Rotella in den 1950 Jahren in Reaktion auf die amerikanische Pop-Art-Plakate direkt auf die Leinwand übertragen und so seine Décollagen geschaffen hat, so nützt Widmoser die Möglichkeiten der digitalen Fotografie. Im Stadtraum fotografiert, werden die Motive dann im Atelier in Eitemperamalerei auf Leinwand zwischen Lesbarkeit und abstrakten Malspuren umgesetzt.

Günther Moschig

www.heidrunwidmoser.blogspot.com

Wolfgang Wirth

Geburtsjahr
1966

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
1 Watzespitze
2015
2 Zuckerhütl
2015

Technik—Maße
1 Acryl auf historischer Landkarte
63 × 52 cm
2 Acryl auf historischer Landkarte
63 × 52 cm

Ankaufsjahr
2016

Wie bei fast allen zwischen 2014 und 2016 entstandenen Serien von Wolfgang Wirth dienen ihm auch bei den 2016 angekauften Werken aus der Serie *Maps III* (2015) historische Landkarten als Ausgang und Bildträger. Im vorliegenden Fall sind es Karten von alpinen Grenzgebieten zwischen Österreich, Italien und der Schweiz des 19. Jahrhunderts, in die er eingreift und die er sich somit malerisch aneignet. Es sind eigenwillige Erkundungen der malerischen Möglichkeiten und des Umgangs mit Raum – und damit Landschaftsbilder im klassischen Sinn.

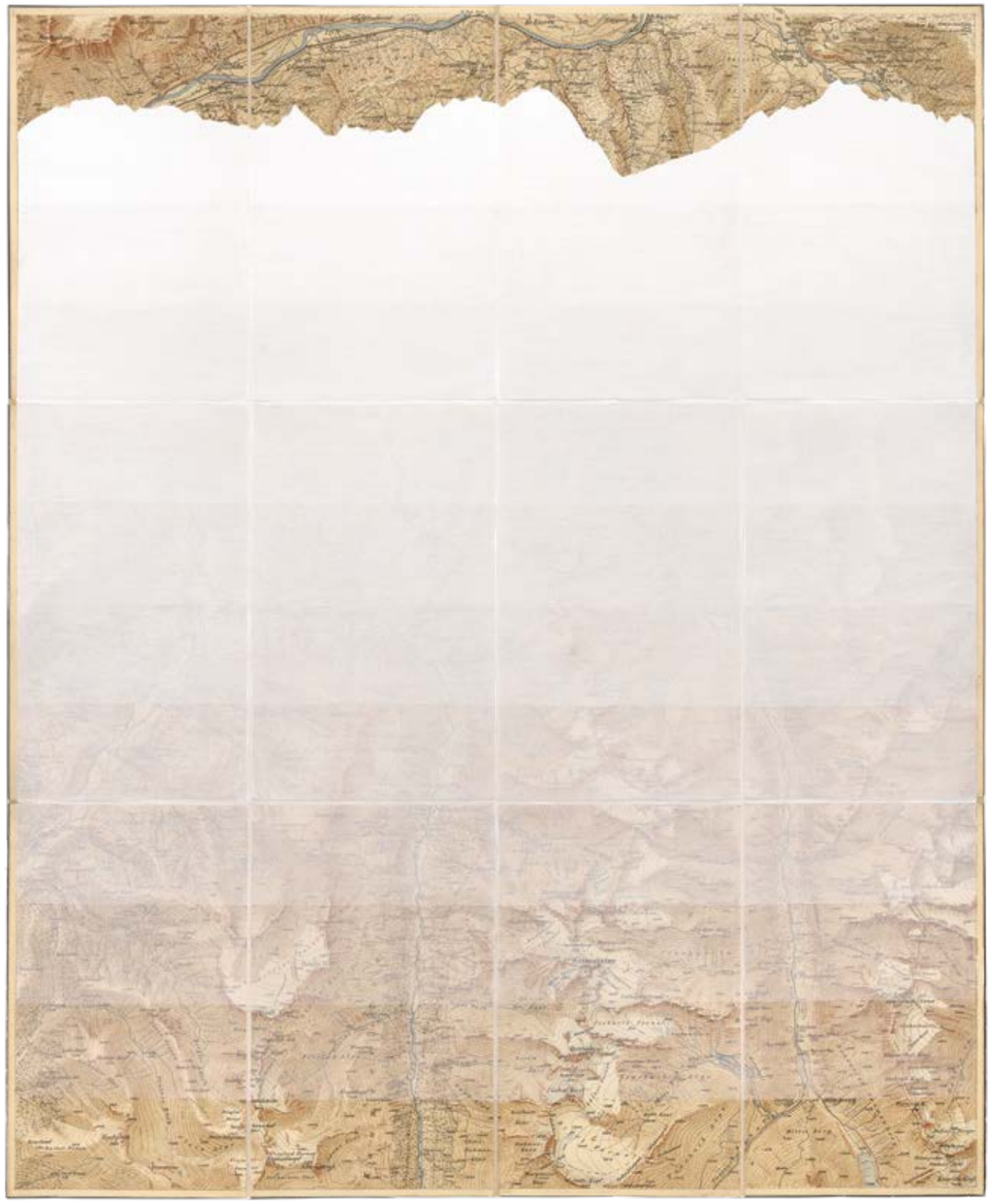
In beiden Werken treten uns die namensgebenden Berge in mehrfacher Erscheinung entgegen: zum einen als gedruckter Name im dichten Verweisgeflecht der übermalten Alpenvereinskarte, zum anderen als aufgemalte weiße Silhouette des Gebirgsprofils, das die ganze Breite der Karte einnimmt und diese zugleich teilweise verdeckt. Dabei nimmt die so verursachte Unleserlichkeit von unten nach oben graduell zu. Sie erreicht in den gezackten Bergprofilen ihren markanten Höhepunkt, während der noch sichtbare obere Kartenhintergrund zum Negativbild der Gebirgskette und zum Himmelsausschnitt zugleich mutiert. Ein formaler Eingriff, mit dem der Künstler bewusst operiert.

Das Ergebnis ist ein »Plateau des Sehens« (Gabriele Mackert), in welchem der Künstler die Möglichkeiten der Malerei auslotet und diese mit aktuellen gesellschaftspolitischen Fragen in Beziehung bringt. Es geht um Fragen von Territorien und deren Verortung ebenso wie um Fragen des Sehens, Wahrnehmens und Sichtbarmachens von Realität. Nicht von ungefähr akzentuiert Wirth deshalb auch den sich durch die Faltung der Karte ergebenden Raster, der in der Malerei seit jeher als Gitternetz zur Übertragung von Motiven gedient hat – und dessen Funktion als Sucher sich Generationen von Landschaftsmalern bei der Wahl eines passenden Motivs bedient haben.

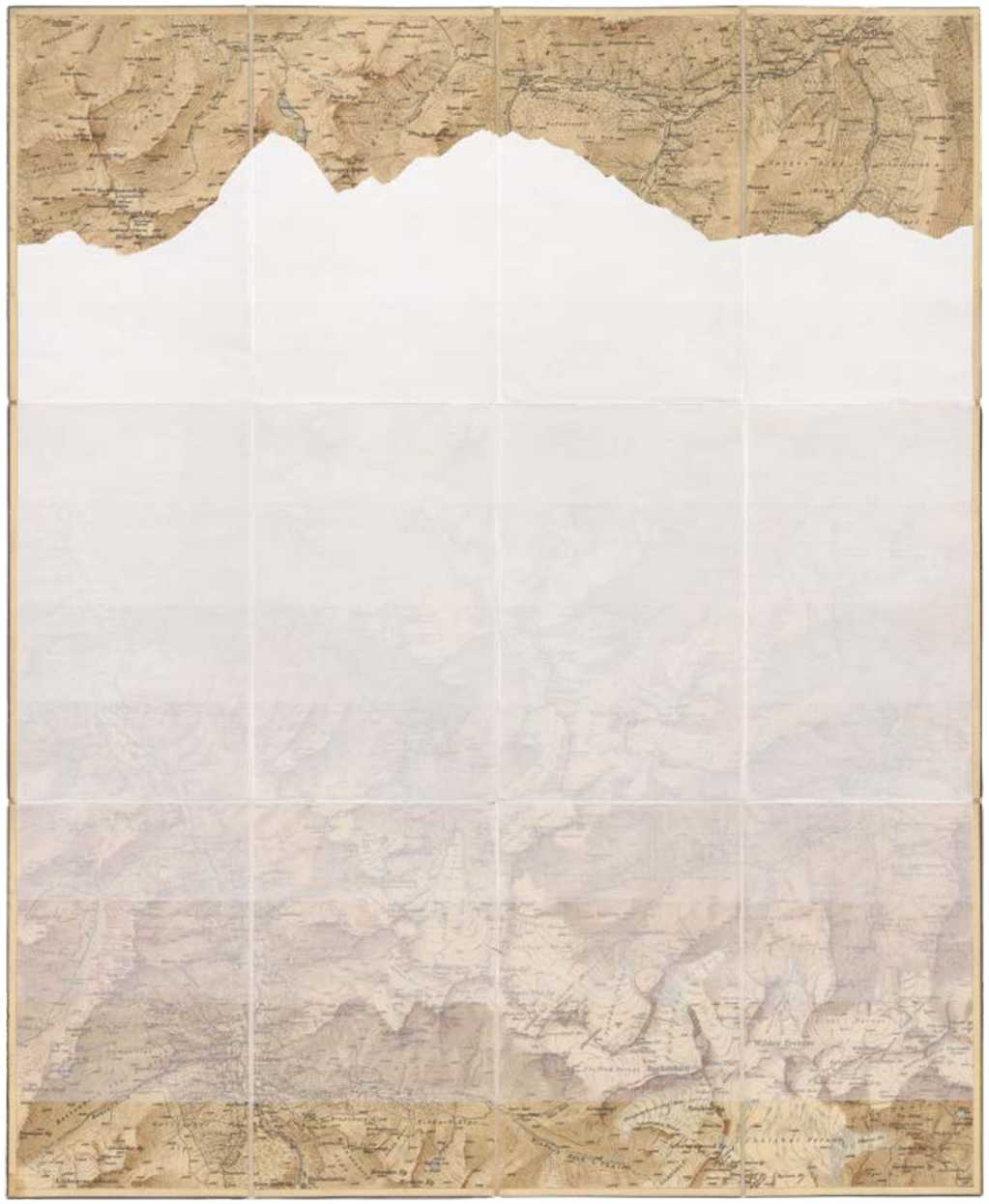
Günther Dankl

www.wolfgangwirth.at

1



2



Benjamin Zanon

Geburtsjahr
1981

Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
1 7s3 (steigen)
2017
2 7s4 (kümmern)
2017

Technik—Maße
1 Tusche-Multiliner
auf Papier
72 × 102 cm
2 Tusche-Multiliner
auf Papier
72 × 102 cm

Ankaufsjahr
2018

Der 1981 in Osttirol geborene Künstler Benjamin Zanon studierte in Wien Architektur und Philosophie und schloss 2015 sein Studium als Meisterschüler von Richard Deacon an der Kunstakademie in Düsseldorf ab. 2017 erhielt er den Förderpreis des Landes Tirol für zeitgenössische Kunst. Zanons Sprache manifestiert sich hauptsächlich in schwarzem Tuschestift auf weißem Papier, aber er experimentiert auch mit anderen Medien wie Collage, Film, Ton und Performance. Ein großer Werkblock entstand 2017 für das *Quart – Heft für Kultur Tirol*. Auf den linken Seiten der Ausgabe Nr. 29 (insgesamt 40 Seiten) analysierte und übersetzte er Schrift und Textstruktur in ein verdichtetes Zeichensystem, das er mit Tuschestift auf Papier übertrug.

Ausgangspunkt von Zanons Zeichnungen ist der Umriss: In einem akribischen Prozess unterwirft er sich seinem eigenen System der nicht durchgehenden Linien. Bewusst gesetzte Brüche, Auslassungen, Leerstellen kennzeichnen seine im Zweidimensionalen verorteten Texturen. Meistens entstehen diese ohne Skizze, vermeintliche »Fehler« werden akzeptiert. Auch wenn die Lebensrealität und verschiedene Orte die Arbeiten beeinflussen, werden vordergründig keine visuellen Eindrücke verarbeitet. Vielmehr werden Erinnerungen, Wahrnehmungen und Empfindungen in scheinbar fragile mentale Landschaften übertragen.

So auch in der Serie *7s (I)* – mit den Titeln *7s1 (fiebern)*, *7s2 (glätten)*, *7s3 (steigen)*, *7s4 (kümmern)*, *7s5 (ahnen)*, *7s6 (scheinen)* und *7s7 (schleichen)* (s steht für Serie) –, als deren Motiv die Erinnerungen an die Familie gesehen werden können. Die Zeichnung *7s4 (kümmern)* ist ein Beispiel dafür, dass der Künstler sehr punktuell auch farbige Tuschestifte verwendet. Die siebenteilige Serie großformatiger Zeichnungen ist 2017 für seine Einzelausstellung *o. UT.* im Kunstraum Innsbruck entstanden.

Auch wenn Zanons individuelle zeichnerische Sprache auf den ersten Blick als abstrakte Struktur ohne jegliche Narration erscheint, eröffnet sie bei näherer Betrachtung viel Spielraum für Interpretationen.

Cornelia Reinisch-Hofmann

www.benjamin-zanon.at

1

Hannes Zebedin

Geburtsjahr
1976

Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsorte
Wien
Vipava
(Slowenien)

Titel—Jahr
Ohne Titel
2015

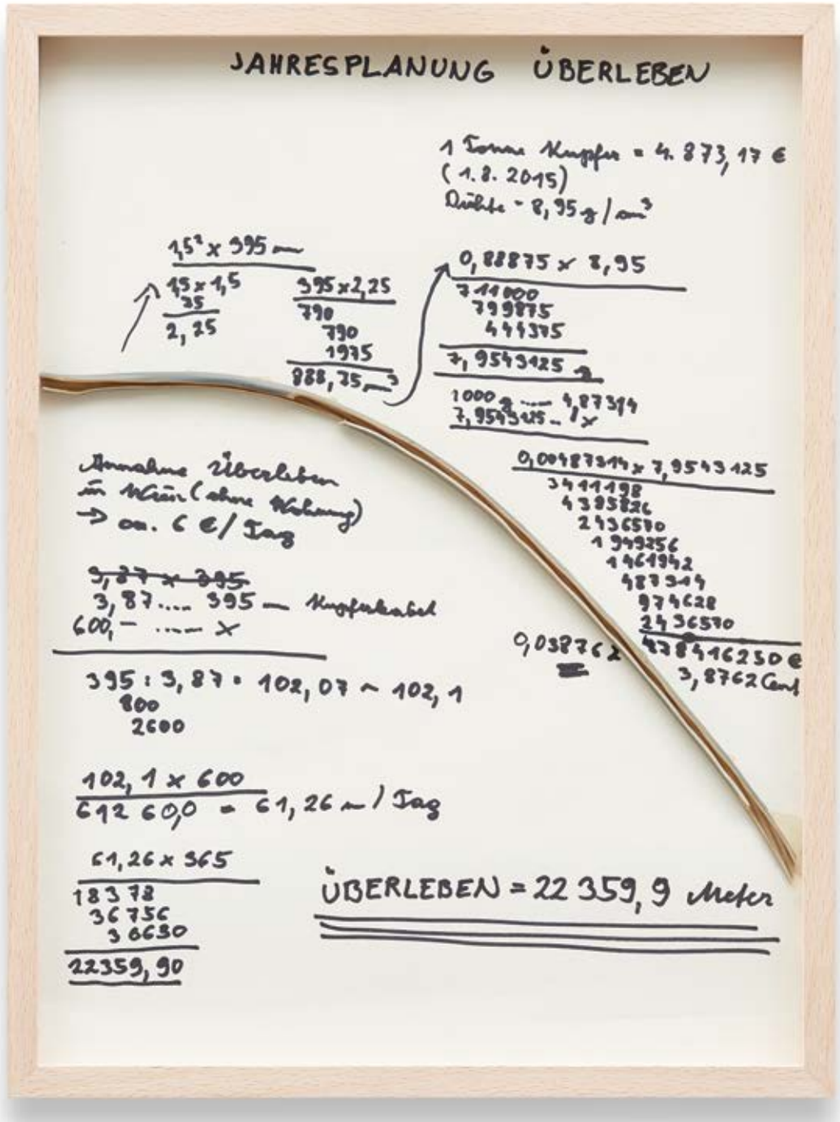
Technik—Maße
Kabelmäntel und Sockel
12 × 40 × 40 cm
4 Collagen
je 30 × 20 cm

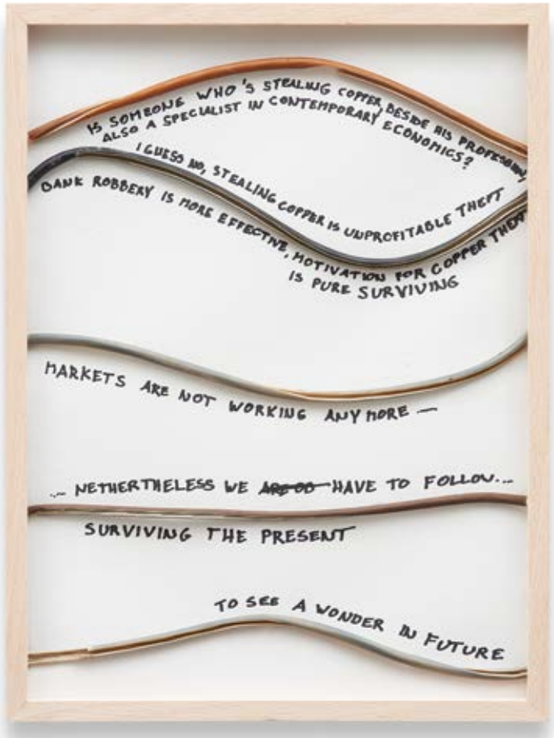
Ankaufsjahr
2016

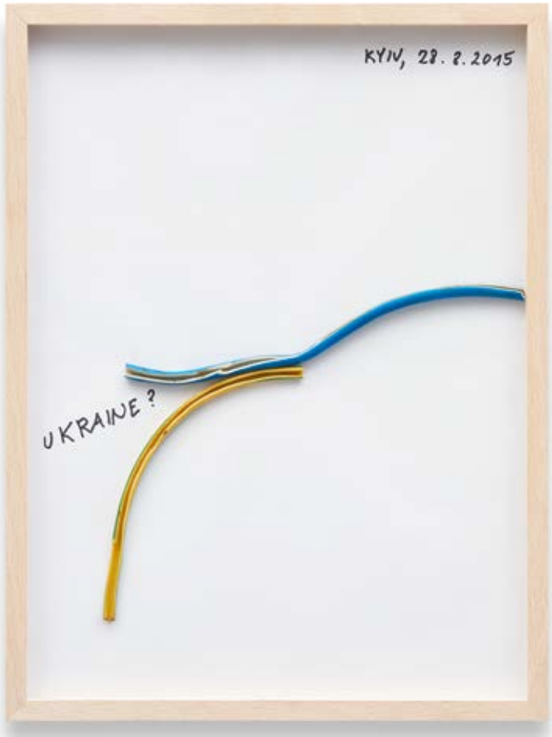
Hannes Zebedins Arbeiten zeugen von einem politischen Bewusstsein, das eng mit der Lebensrealität der Menschen verbunden ist. Seine ungekünstelten Objekte, Installationen, Interventionen und Performances basieren auf Materialien und gesellschaftlichen Praktiken, die oft unmittelbar über die Auswirkungen ökonomischer, politischer, gesellschaftlicher und kultureller Ungleichheit sprechen. Zugleich erforscht Zebedin individuelle und kollektive Handlungsformen, die sich mit bestehenden prekären Situationen auseinandersetzen und je nach Kontext Möglichkeiten zwischen bloßem Überleben und zivilgesellschaftlichen Gegenbewegungen ausloten.

In einer Reihe von Skulpturen und Collagen beschäftigt sich Zebedin mit leeren Mänteln von Stromkabeln. Er bezieht sich damit auf den Kupferdiebstahl als eine verzweifelte Methode, in Zeiten der Krise von Tag zu Tag zu überleben: Die »Diebe« haben den Kabeln das Kupfer entnommen, um damit an etwas Geld zu kommen. Das nicht mehr verwertbare Restmaterial, das Zebedin über Jahre in verschiedenen Städten sammelte, ist ein der Realität entstammendes Zeichen einer breiten gesellschaftlichen Produktion von Armut und Ausbeutung. Die Kabelmäntel sind aber auch ein Verweis auf Aus- und Seitenwege in krisenhaften ökonomischen Situationen. Die Collagen zeigen Berechnungen und Reflexionen des Künstlers zu dieser prekären Praxis des Überlebens. Die Skulptur, die im Rahmen einer Ausstellung in Belgrad entstand, nimmt auf manifeste Art und Weise darauf Bezug: Zebedin sammelte vor Ort leere Kabelmäntel und berechnete den Wert des entnommenen Kupfers, um mit dem Betrag Holzbretter für einen Sockel zu kaufen, auf dem die gefundenen Hüllen aufgetürmt wurden.

Jürgen Tabor




IS SOMEONE WHO'S STEALING COPPER BESIDE HIS PROFESSION ALSO A SPECIALIST IN CONTEMPORARY ECONOMICS?
I GUESS NO, STEALING COPPER IS UNPROFITABLE THEFT
BANK ROBBERY IS MORE EFFECTIVE, MOTIVATION FOR COPPER THEFT IS PURE SURVIVING
MARKETS ARE NOT WORKING ANYMORE —
... NETHERTHELESS WE ~~ARE GO~~ HAVE TO FOLLOW...
SURVIVING THE PRESENT
TO SEE A WONDER IN FUTURE


KYIV, 28. 8. 2015
UKRAINE?

NOVA GORICA, 2.12.2015
MIGRATION ROUTE

Michael Ziegler

Geburtsjahr
1960

Geburtsort
Wels

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr

1 Stillleben mit erloschener Kerze 2000
2 Granatapfel 2009
3 Friedlander 2010
4 Valloton 2007
5 Zimmer im Freien 2011
6 aufgebockt 2011
7 Ohne Titel 2010
8 Strommasten vor Wolken 2012

Technik—Maße

1 Öl auf Leinwand 32 × 38 cm
2 C-Print 11.4 × 7.6 cm
3 C-Print 7.6 × 11.4 cm
4 C-Print 11.4 × 7.6 cm
5 C-Print 7.6 × 11.4 cm
6 C-Print 11.4 × 7.6 cm
7 C-Print 7.6 × 11.4 cm
8 C-Print 11.4 × 7.6 cm

Ankaufsjahr
2013

Michael Ziegler ist Maler, Zeichner und Fotograf. In jedem der entsprechenden Medien forciert er deren ureigenste Qualitäten. Das ist in der Malerei die Wechselwirkung von Farbe, in der Zeichnung die Reduktion auf die Linie und in der Fotografie das Festhalten des unspektakulären Augenblicks. Bevorzugt im kleinen Format ausgeführt, entstehen so korrespondierend drei Werkkomplexe, die eines verbindet: Das Thema in der Kunst Zieglers ist immer das Sehen an sich und das Festhalten des »Wesen«-tlichen. Und es sind Orte, Dinge und Figuren, die ihn interessieren.

Wenn Ziegler in der Zeichnung das Direkte schätzt und es für ihn das durchlässigste Medium ist – sie gilt ja seit Giorgio Vasari als die spontanste und ursprünglichste Ausdrucksform in den bildenden Künsten –, so ist ihm die Fotografie ein intimes Tagebuch. Mit durch die Malerei und Zeichnung geschultem Blick sind diese Fotos ein Festhalten von täglich Wahrgenommenem und darin poetische Momentaufnahmen. Ziegler selbst versteht seine Fotografien als Haikus, als präzise gedachte Verdichtung des achtsam Erlebten.

Was nun in Zeichnung und Fotografie sehr direkt umgesetzt wird, findet in Zieglers Malerei in einem längeren Malprozess zur Ruhe. Ziegler kennt die Geschichte der Malerei und deren Anforderungen. Proportion, Komposition und Farbgebung sind in seinen Bildern genau kalkuliert und stimmig zusammengeführt. Als klassische Tafelbilder in Öl auf Leinwand ausgeführt, atmen sie den Geist jahrhundertelanger europäischer Malereitradition.

Günther Moschig

www.galerie-rhomberg.at
www.galerieheikecurtze.com

1

2

3

4

5

6

7

8

Flora Zimmeter

Geburtsjahr
1964

Geburtsort
St. Johann
in Tirol

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Role Models
2013–14

Technik—Maße
Analoge Farbfotografie,
C-Print, kaschiert
auf Aluminium
45 × 30 cm
33 × 44 cm
30 × 45 cm
45 × 38 cm
34 × 30 cm
33 × 64.5 cm
33 × 43 cm
30 × 30 cm
30 × 45 cm
43.5 × 30 cm

Ankaufsjahr
2015

»Das ewig Weibliche zieht uns hinan«, heißt es in Goethes Faust. Und in der Tat war das Weibliche stets ein großes Thema der Kunst, wobei das Frauenbild bis vor kurzem vorwiegend vom männlichen Blick geprägt war. In ihrer Fotoserie *Role Models* (2013/14) stellt Flora Zimmeter bekannte Frauendarstellungen unterschiedlicher kunsthistorischer Epochen mit kleinen Spielpuppen aus vergangenen Zeiten nach. Sie reduziert das jeweilige Bildsujet aufs Äußerste, etwa auf die Haltung, Kleidung oder die Verwendung von bestimmten Attributen. Als Titel wählt sie Vornamen, die auf die jeweiligen Vorbilder verweisen, auch die Seitenverhältnisse sind diesen angepasst. Eine korrekte Zuordnung der Originale gelingt wohl nur einem Fachpublikum, dennoch erscheinen viele der Darstellungen vertraut. »Bei einigen der bekannten und oft reproduzierten Bilder ist nur wenig nötig, um sie wiedererkennbar zu machen. Haltungen und Gesten kehren immer wieder, sind Vorbilder für weitere Bildfindungen innerhalb der Kunst und beeinflussten/beeinflussen das Bild der Frau bis heute«, so die Künstlerin. Flora Zimmeter, die sich in ihren jüngeren Arbeiten vermehrt geschlechterspezifischen Fragestellungen widmet, spielt in ihrem humorvollen Gemäldememory mit den stereotypen Rollenbildern und Idealvorstellungen von Weiblichkeit in der Kunst und führt uns letztlich vor Augen, wie tief sich die darin verhandelten Klischees im kollektiven Gedächtnis festgesetzt haben.

Zitierte Vorbilder

Griet → Jan Vermeer, Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge, 1665
Maya → Francisco de Goya, Die nackte Maja, 1797–1800
Rosa → Edgar Degas, Tänzerinnen in Rosa, 1884
Sarah → Sarah Lucas, Self Portrait, Pregnant with Fried Eggs, 1996
Kathleen → Lucian Freud, Girl with a White Dog, 1950
Waltraud → Valie EXPORT, Tapp und Tastkino, 1968
Margarita → Diego Velázquez, Infantin Margarita Teresa in weißem Kleid, 1656
Cindy → Cindy Sherman, Untitled 75, 1980
Marilyn → Andy Warhol, Marilyn, 1967
Judith → Lucas Cranach der Ältere, Judith und Holofernes, 1530

Silvia Höller

www.zimmeter.at

Griet

Maya

Rosa

Sarah

Kathleen

Waltraud

Margarita

Cindy

Marilyn

Judith

Richtlinien für die Ankaufskommission 2012–18

Die Ankaufskommission entscheidet nur über Bewerbungen, welche unter Verwendung eines im Internet abrufbaren Formulars eingereicht werden (www.tirol.gv.at/kunst-kultur/abteilung-kultur/kunstankaeufe).

Für alle Ankäufe gilt, dass die entsprechenden KünstlerInnen bereits eine kontinuierliche Ausstellungstätigkeit vorweisen müssen.

Herkunft und/oder Lebensmittelpunkt der BewerberInnen ist das Bundesland Tirol.

Ankäufe werden nur bei den KünstlerInnen direkt getätigt (keine Galerienankäufe).

Abstand zwischen den Ankäufen von mindestens fünf Jahren.

Preislimit bis 5000 Euro.

Zwei Einreichtermine pro Jahr:
31. März | 30. September

Im Bedarfsfall kann die Kommission entscheiden, Atelierbesuche vorzunehmen.

Mitglieder der Ankaufskommission 2012–18

Günther Dankl

Kustos der Grafischen Sammlungen und der Kunstgeschichtlichen Sammlungen (Kunst ab 1900) der Tiroler Landesmuseen

Silvia Höller

freie Kuratorin, Leiterin der RLB Kunstbrücke, Innsbruck

Johann Lechner

ehemals Abteilung Kultur des Landes Tirol

+
die in der Abteilung Kultur für die Kunstankäufe fachlich zuständigen Beamten mit beratender Stimme

Autorinnen und Autoren

Elisabeth Aufheimer

arbeitet aktuell an ihrer Masterarbeit zum Tiroler Künstler Rudolf Kreuzer (Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck). Die pensionierte Juristin der Tiroler Arbeiterkammer war 18 Jahre lang in Frankreich und in Brüssel als Leiterin des Büros der Bundesarbeitskammer und als Nationale Expertin für die Europäische Kommission tätig.

Günther Dankl

Studium der Kunstgeschichte und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck; Kustos der Grafischen Sammlungen und der Kunstgeschichtlichen Sammlungen (Kunst ab 1900) der Tiroler Landesmuseen; zahlreiche Ausstellungen und Publikationen sowie Beiträge zur österreichischen und internationalen Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts.

Rosanna Dematté

Studium der Kunstgeschichte und der Romanistik in Innsbruck; 2005–13 Betreuung der Sammlung des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck; 2011–15 Forschungs- und Ausstellungsprojekte in Österreich, Italien und Deutschland; seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Grafischen Sammlungen und der Modernen Galerie der Tiroler Landesmuseen; seit 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck. Kunstkritische und kunsthistorische Beiträge sowie Übersetzungen erschienen seit 2005 in Katalogen, wissenschaftlichen Publikationen und Periodika.

Lena Ganahl

Studium der Architektur, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Kuratorin, Archivarin und Autorin im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst und Architektur. Tätigkeiten u. a. für die Tiroler Landesmuseen (2008–15), die Galerie im Taxispalais (2015–17), die Galerie Krinzinger (2017–18), die Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (seit 2017) und den Kunstraum Innsbruck (seit 2017).

Silvia Höller

Kunsthistorikerin. 1998–2003 wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Aufbau des Südtiroler Landesmuseums für Kultur- und Landesgeschichte Schloss Tirol. Seit 2003 Leiterin der RLB Kunstbrücke in Innsbruck sowie als freie Kuratorin tätig. 2005–07 Projektleitung beim Aufbau der Domschatzkammer Bozen. 2008–09 Koordinatorin der Südtiroler Landesausstellung *Labyrinth::Freiheit* in der Festung Franzensfeste. Seit 2009 in unterschiedlichen Beiräten, Gremien und Stiftungen in Italien, Österreich und Deutschland vertreten.

Günther Moschig

Kunsthistoriker und Ausstellungskurator. Publikationen, Konzeptionen und Durchführungen von Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst, zur Kunst in Tirol und zu kulturgeschichtlichen Themen. Zuletzt erschienen: Informel in Österreich, Kunst aus Österreich im internationalen Kontext, Löcker Verlag, Wien 2017; Tiroler Moderne?, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2018; Auf der Kippe. Eine Konfliktgeschichte des Tabaks, Tiroler Volkskunstmuseum, Innsbruck 2019. Museologische Beratung und Museumskonzepte, Beratung für Sammlungen zeitgenössischer Kunst.

Markus Neuwirth

A.o. Univ.-Prof. Dr. Univ. Innsbruck seit 2000; Studium Kunstgeschichte, Psychologie und Philosophie IBK, Univ. Ass. ab 1987 am Inst. f. KG d. Univ. Innsbruck, 1990–91 interim. Leiter Abt. Ostasien und Islam am Museum für angew. Kunst Wien, MAK; 1996–97 Instituto Camões Lissabon, 1998 Stipendiat Biblioteca Nacional Lissabon u. Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses; lehrte an der Universität Wien, Univ. Nova de Lisboa u. University of Notre Dame (USA), Koordinator Japanschwerpunkt Tirol 2002; Forschungsjahre 1996–97 u. 2003–04 in Portugal, Gastprof. Leiden (NL) 2007 u. 2017

Cornelia Reinisch-Hofmann

Studium Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck und Wien, Masterstudium Arts Administration an der University of New Orleans, USA. Kuratorin in der Neuen Galerie der Tiroler Künstlerschaft und seit 2006 Fachbereichsautorin für Bildende Kunst der Kulturberichte aus Tirol. Zahlreiche Katalogbeiträge, Ausstellungstexte und Eröffnungsreden im Bereich zeitgenössischer Kunst und zu Kunst im öffentlichen Raum.

Jürgen Tabor

ist freier Kurator, Kunsthistoriker und Autor. Studium der Kunstgeschichte, Anglistik und Amerikanistik, 2006 Promotion. Seit 2017 Kurator, Klocker Stiftung sowie INNSBRUCK INTERNATIONAL. 2006–11 Kurator, 2011–17 stellvertretender Direktor, 2016 interimistischer Direktor, TAXISPALAIS Kunsthalle Tirol. Gastkurator: Kunsthalle West, Lana (2016), Kunsthalle Exnergasse, Wien (2013), Kunstraum Dornbirn (2010). Partner des europäischen Vernetzungsprojekts Curators' Network (2010–14). Lehraufträge, Universität Innsbruck und Universität Graz.

Impressum

Inventur
Kunstankäufe des
Landes Tirol
2012–18

Herausgeber

Land Tirol
Abteilung Kultur
Thomas Juen
Michael-Gaismair-Straße 1
6020 Innsbruck

Gesamtkoordination
und Redaktion

Silvia Höller

Grafisches Konzept
und Umsetzung

Stefan und Johanna
Rasberger
www.labsal.at

Lektorat

Margret Haider
www.textpunkt.eu

Druck

Tiroler Repro Druck

Fotonachweis

Clemens Ascher: S. 123 | Barbara Breitenfellner: S. 23, 24, 25 | Carmen Brucic: S. 27, 29 | Katharina Cibulka: S. 32–33 | Columbosnext: S. 35, 36–37 | Anemona Crisan: S. 39, 41 | Beto de Christo: S. 241 | Sarah Decristoforo: S. 43, 44–45 | Ricarda Denzer: S. 47, 48, 49 | Karin Ferrari: S. 55 | Romana Fiechtner: S. 57, 58, 59 | Robert Fleischanderl: S. 60–61 | Marion Freude: S. 51 | Claudia Fritz: S. 65, 66, 67 | Markus Gradwohl: S. 103, 104, 105 | Ursula Groser: S. 74, 75 (S. 73 Reproduktion: Johannes Plattner) | Harald Gsaller: S. 76–77, 78, 79 | Lois Hechenblaikner: S. 81 (S/W-Fotografie: Armin Kniely), S. 82–83 | Bernhard Hetzenauer: S. 85 | Rainer Iglar: S. 262–263 (Ausstellungsansicht Galerie im Taxispalais, Innsbruck) | joechlTRAGSEILER: S. 97 | Clemens Jud: S. 194–195 | Birgit und Peter Kainz: S. 289, 291 | KairUs: S. 99, 100, 101 | Jakob Kirchmayr: S. 108–109 | Stefan Klampfer: S. 111, 112, 113 | Alexandra Kontriner: S. 117 | Günter Kresser: S. 87, 297, 299 | Angelika Krinzinger: S. 119, 120, 121 | Matthias Krinzinger: S. 125 | Paul Albert Leitner (Reproduktion: Johannes Plattner): S. 127, 128, 129 | Anja Manfredi: S. 135, 137 | Helena Lea Manhartsberger (Reproduktion: Johannes Plattner): S. 139, 140, 141 | Manuela Mark: S. 143, 144, 145 | Christian Martinelli: S. 147, 149 | Helmut Nindl: S. 173 | Lucas Norer: S. 175 | Zita Oberwalder: S. 177, 179 | Simona Obholzer: S 181 | Elisabeth Parth: S. 225, 226–227 | Antonia Petz: S. 189, 190, 191 | Pixelstorm – Kostal und Schindler OG: S. 115, 116 | Johannes Plattner: S. 9, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 63, 69, 70, 71, 89, 91, 93, 94, 95, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 183, 185, 186, 187, 193, 199, 205, 213, 217, 233, 235, 271, 273, 274, 275, 287, 293, 294, 295 | Ben Pointeker: S. 197 | Reinhard Prinz: S. 107 | Thomas Riess: S. 201 | Christian Roeck (Reproduktion: Johannes Plattner): S. 202–203 | Kirstin Rogge: S. 207 | Gregor Sailer: S. 209, 210, 211 | Georg Salner: S. 215 | Heidrun Sandbichler: S. 219, 220, 221 | Bastian Schwind: S. 223 | Nora Schöpfer: S. 228–229 | Albin Schutting: S. 231 | Annelies Senfter: S. 237, 238, 239 | David Steinbacher: S. 243, 245 | Pia Steixner: S. 247 | Michael Strasser: S. 249, 251 | Esther Strauß (Foto: Steven J. Fowler): S. 253, 254–255 | Christian Streng: S. 257, 258–259 | Gabriele Sturm: S. 261, 263 (grafische Entwürfe) | Wolfgang Thaler: S. 171 | Johanna Tinzl: S. 265, 266, 267 | Mirjam Wanner: S. 53 | Gerhard Watzek: S. 269 | Herwig Weiser: S. 277 | Nicole Weniger: S. 279, 280, 281 | WEST. Fotostudio: S. 11, 31, 301 | Margret Wibmer: S. 283 | Stefanie Wurnitsch: S. 131, 132–133 | Hannes Zebedin: S. 295 (Raumansicht) | Michael Ziegler: S. 302, 303 | Flora Zimmeter: S. 305, 306, 307

© Bildrecht Wien 2019
für die Werke von Peter Bär, Matthias Bernhard, Anna-Maria Bogner, Ricarda Denzer, Georg Dienz, Robert Fleischanderl, Robert Freund, Harald Gsaller, Bernhard Hetzenauer, Heidi Holleis, Barbara Huber, joechlTRAGSEILER, Michael Kargl, Jakob Kirchmayr, Stefan Klampfer, Anja Manfredi, Roland Maurmair, Marc Mer, Gerald Nestler, Helmut Nindl, Simona Obholzer, Antonia Petz, Ben Pointeker, Gregor Sailer, Georg Salner, Michael Schneider, Charlotte Simon, Esther Strauß, Gabriele Sturm, Nicole Weniger, Margret Wibmer, Michael Ziegler

© 2019 Land Tirol Abteilung Kultur, KünstlerInnen, AutorInnen und FotografInnen

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung der Texte und Bilder, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Herausgebers urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.