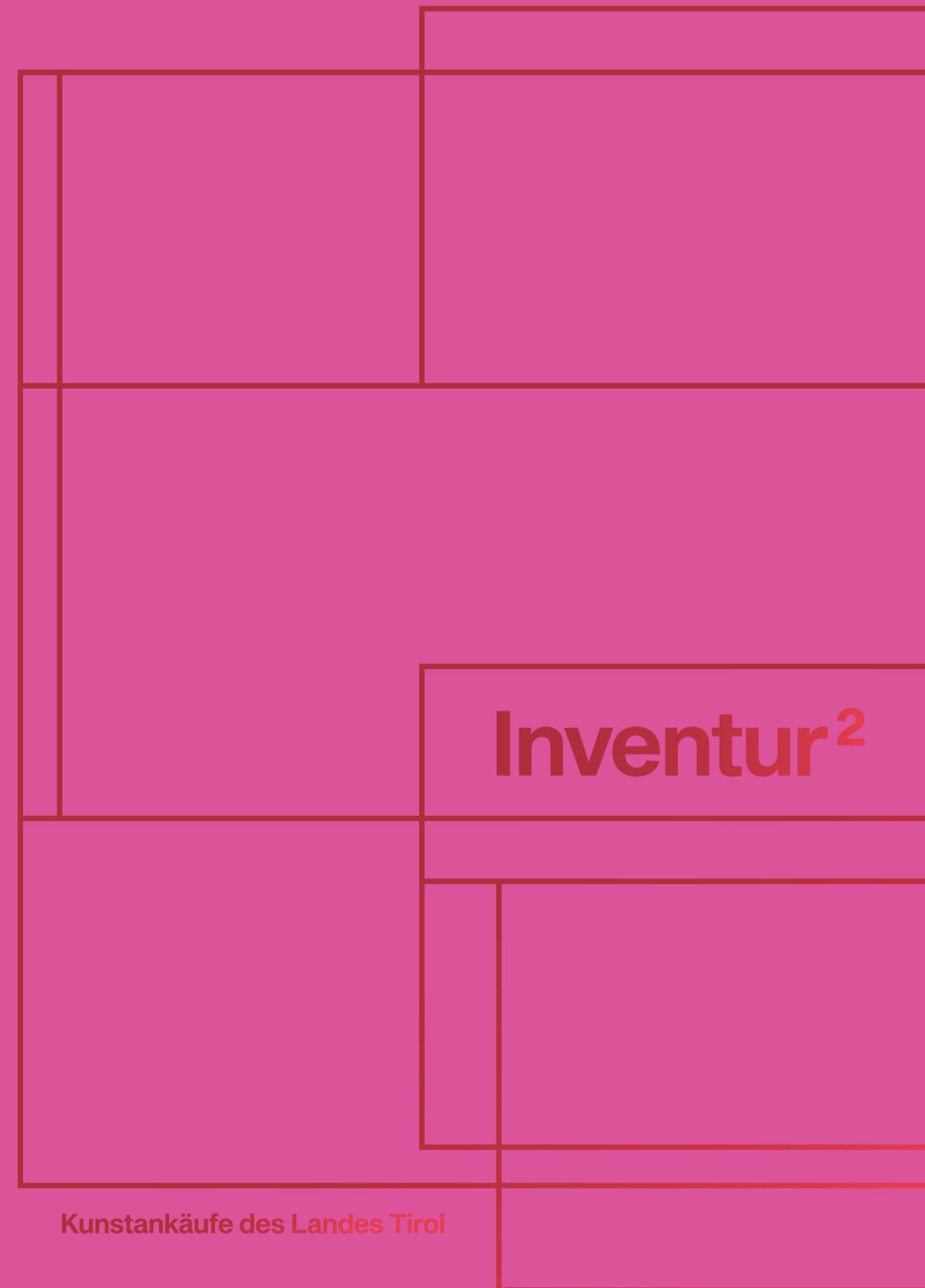


Ilisa Abka-Prandstetter × Klaus Auderer × Birgit Bachmann ×
 Jürgen Bauer × Veronika Beringer × Maximilian Bernhard ×
 Marie Blum × Anna-Maria Bogner × Patrick Bonato × Julia
 Brennacher × Carmen Brucic × Jan David Claßen × Elisabeth
 Daxer × Sarah Decristoforo × Carola Dertnig × Margarethe
 Drexel × Alfons Egger × EXPERIMENTAL SETUP (Kata
 Hinterlechner/Bosko Gastager) × Werner Feiersinger × Karin
 Ferrari × Thomas Feuerstein × Robert Fleischanderl × Claudia
 Fritz × Dieter Fuchs × Ursula Groser × Lois Hechenblaikner ×
 Bernhard Hetzenauer × Herbert Hinteregger × Christoph
 Hinterhuber × HNRX × Heidi Holleis × Heidrun Holzfeind ×
 Daniel Hölzl × Stefan Klampfer × Judith Klemenc × Jan
 Koemas × Vanja Krajnc × Annja Krautgasser × Angelika
 Krinzinger × Fabian Lanzmaier × Raphael Larch × Thomas
 Laubenberger-Pletzer × Andrea Lüth × Sophia Mairer ×
 Anja Manfredi × Helena Lea Manhartsberger × Christian
 Martinelli × Thomas Medicus × Peter Niedertscheider ×
 Lucas Norer × Zita Oberwalder × Simona Obholzer × Bernd
 Oppl × Helmut P. Ortner × Maria Peters × Ben Pointeker ×
 Lukas Posch × Christine S. Prantauer × Ilona Rainer-Pranter ×
 Fritz Rupprechter × Gregor Sailer × Wally Salner × Peter
 Sandbichler × Lukas Schaller × Nikolaus Schletterer × Martin
 Schlögl × Katarina Schmidl × Elisabeth Schmirrl × Gilbert
 Schneider × Nora Schöpfer × Nikolina Schuh Netz (N. Žunec) ×
 Annelies Senfter × Charlotte Simon × David Steinbacher ×
 Stephanie Stern × Christian Stock × Michael Strasser ×
 Kathrin Stumreich × Beatrix Sunkovsky × Ernst Trawöger ×
 Addie Wagenknecht × Maria Walcher × Janine Weger ×
 Daphna Weinstein × Herwig Weiser × Nicole Weniger × Micha
 Wille × Wolfgang Wirth × Michael Wolf × Benjamin Zanon ×
 Hannes Zebedin × Michael Ziegler

Kunstankäufe des
 Landes Tirol
 2019–23

Inventur²



Kunstankäufe des Landes Tirol

2019–23

Inventur²

Inventur²

Kunstankäufe des Landes Tirol
2019–23

| | | | | |
|--|--|---|---|---|
| 8 Ilsa Abka-Prandstetter Günther Dankl | 78 Ursula Groser Nadja Ayoub | 144 Peter Niedertscheider Karin Pernegger | 224 Charlotte Simon Karin Pernegger | 286 Ankaufskommission Richtlinien – Mitglieder |
| 10 Klaus Auderer Günther Moschig | 80 Lois Hechenblaikner Anna Fliri | 148 Lucas Norer Anna Fliri | 226 David Steinbacher Jürgen Tabor | 286 Autor:innen Kurzbiografien |
| 12 Birgit Bachmann Silvia Höller | 82 Bernhard Hetzenauer Silvia Höller | 150 Zita Oberwalder Günther Moschig | 228 Stephanie Stern Jürgen Tabor | 288 Impressum |
| 14 Jürgen Bauer Anna Fliri | 88 Herbert Hinteregger Günther Moschig | 154 Simona Obholzer Günther Dankl | 230 Christian Stock Günther Moschig | |
| 16 Veronika Beringer Lena Ganahl | 90 Christoph Hinterhuber Günther Moschig | 156 Bernd Oppl Rosanna Dematté | 232 Michael Strasser Anna Fliri | |
| 18 Maximilian Bernhard Günther Moschig | 92 HNRX Anna Fliri | 160 Helmut P. Ortner Silvia Höller | 234 Kathrin Stumreich Günther Dankl | |
| 20 Marie Blum Nadja Ayoub | 94 Heidi Holleis Lena Ganahl | 164 Maria Peters Anna Fliri | 236 Beatrix Sunkovskiy Günther Dankl | |
| 26 Anna-Maria Bogner Rosanna Dematté | 96 Heidrun Holzfeind Jürgen Tabor | 170 Ben Pointeker Karin Pernegger | 240 Ernst Trawöger Florian Waldvogel | |
| 30 Patrick Bonato Nadja Ayoub | 98 Daniel Hölzl Florian Waldvogel | 174 Lukas Posch Nadja Ayoub | 244 Addie Wagenknecht Lena Ganahl | |
| 32 Julia Brennacher Günther Moschig | 102 Stefan Klampfer Günther Moschig | 176 Christine S. Prantauer Günther Moschig | 246 Maria Walcher Lena Ganahl | |
| 34 Carmen Brucic Rosanna Dematté | 104 Judith Klemenc Silvia Höller | 178 Ilona Rainer-Pranter Silvia Höller | 250 Janine Weger Lena Ganahl | |
| 36 Jan David Claßen Florian Waldvogel | 108 Jan Koemas Florian Waldvogel | 182 Fritz Ruprecht Günther Moschig | 252 Daphna Weinstein Silvia Höller | |
| 40 Elisabeth Daxer Günther Dankl | 110 Vanja Krajnc Karin Pernegger | 186 Gregor Sailer Lena Ganahl | 258 Herwig Weiser Anna Fliri | |
| 46 Sarah Decristoforo Günther Moschig | 112 Annja Krautgasser Jürgen Tabor | 190 Wally Salner Anna Fliri | 262 Nicole Weniger Lena Ganahl | |
| 50 Carola Dertnig Günther Dankl | 118 Angelika Krinzinger Günther Dankl | 192 Peter Sandbichler Günther Moschig | 268 Micha Wille Anna Fliri | |
| 52 Margarethe Drexel Lena Ganahl | 120 Fabian Lanzmaier Florian Waldvogel | 196 Lukas Schaller Lena Ganahl | 270 Wolfgang Wirth Günther Dankl | |
| 56 Alfons Egger Günther Dankl | 122 Raphael Larch Karin Pernegger | 198 Nikolaus Schletterer Günther Moschig | 272 Michael Wolf Günther Moschig | |
| 58 EXPERIMENTAL SETUP Karin Pernegger | 124 Thomas Laubenberger-Pletzer Günther Moschig | 202 Martin Schlögl Florian Waldvogel | 274 Benjamin Zanon Günther Dankl | |
| 60 Werner Feiersinger Günther Moschig | 126 Andrea Lüth Günther Moschig | 206 Katarina Schmidl Silvia Höller | 278 Hannes Zebedin Silvia Höller | |
| 62 Karin Ferrari Rosanna Dematté | 128 Sophia Mairer Nadja Ayoub | 210 Elisabeth Schmirl Silvia Höller | 280 Michael Ziegler Günther Moschig | |
| 68 Thomas Feuerstein Günther Moschig | 132 Anja Manfredi Anna Fliri | 212 Gilbert Schneider Karin Pernegger | | |
| 72 Robert Fleischanderl Günther Moschig | 136 Helena Lea Manhartsberger Lena Ganahl | 214 Nora Schöpfer Rosanna Dematté | | |
| 74 Claudia Fritz Lena Ganahl | 140 Christian Martinelli Silvia Höller | 216 Nikolina Schuh Netz (N. Žunec) Karin Pernegger | | |
| 76 Dieter Fuchs Karin Pernegger | 142 Thomas Medicus Karin Pernegger | 218 Annelies Senfter Jürgen Tabor | | |

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“

Paul Klee, 1897–1940

Kunst schafft Raum für Kreativität und Individualität, fördert den Diskurs über relevante Fragestellungen unserer Zeit und eröffnet neue Perspektiven. Sie bildet die Grundlage für Reflexion und Freiheit, Träume und Utopien. Künstlerinnen und Künstler erheben ihre Stimme gegen Gleichgültigkeit und Ignoranz, mit ihren Arbeiten reflektieren sie die Gegenwart, denken in die Zukunft und spielen damit eine zentrale Rolle für die Entwicklung unserer Gesellschaft.

Um der besonderen Bedeutung der Kunst für unser Zusammenleben Rechnung zu tragen und das zeitgenössische Kunstschaffen stärker in den Fokus zu rücken, stellen die Ankäufe von Werken lebender Künstlerinnen und Künstler ein wichtiges Element der Kunstförderung des Landes dar. Im Lauf der Jahre konnte eine repräsentative Kunstsammlung aufgebaut werden, die laufend erweitert und von den Tiroler Landesmuseen verwaltet wird. Die Auswahl treffen Fachleute, die mit den regionalen und internationalen Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst bestens vertraut sind und ein sehr gutes Gespür für relevante Positionen aufweisen.

Ergänzend zu den Ankäufen der Jury wurde im Jahr 2010 in der Kulturabteilung des Landes eine Kunstankaufskommission eingerichtet, die über die laufenden Bewerbungen um Kunstankäufe entscheidet. Bewerben können sich bildende Künstlerinnen und Künstler, die in Tirol geboren sind oder aktuell ihren Lebensmittelpunkt in Tirol haben. Ziel der von der Kommission vorgeschlagenen Ankäufe ist die Dokumentation des zeitgenössischen Kunstschaffens und seiner Entwicklung in Tirol in repräsentativen Einzelwerken. Die vorliegende Publikation beinhaltet die von der Kunstankaufskommission getätigten Ankäufe im Zeitraum 2019 bis 2023. Während der Covid-Pandemie gab es eine besonders hohe Zahl an Bewerbungen, da es für Künstlerinnen und Künstler in dieser Zeit kaum Ausstellungs- und Einnahmemöglichkeiten gab. Umso wichtiger war es, die Künstlerschaft mit Ankäufen der öffentlichen Hand in dieser schwierigen Phase zu unterstützen, weshalb das Ankaufsbudget temporär angehoben wurde.

Die in der Publikation präsentierten 93 Positionen spiegeln die Vielfalt und Qualität des zeitgenössischen Kunstschaffens wider und umfassen eine Bandbreite an Medien – von der Malerei, Zeichnung und Skulptur, über die Fotografie und Videoarbeit bis hin zur Installation. Die angekauften Werke stellen eine stimmige Ergänzung der Landessammlung dar und machen den hohen Stellenwert der Kunst in unserer Gesellschaft sichtbar. Ziel ist es, die Werke einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen, indem die Werke in den Gängen und Büros der Landesverwaltung und anderen öffentlichen Einrichtungen sowie im musealen Kontext präsentiert werden.

Mein Dank gilt den Mitgliedern der Kunstankaufskommission, die über große Fachexpertise und Sensibilität für spannende Positionen verfügen und eine hervorragende Auswahl getroffen haben. Danken möchte ich selbstverständlich allen Künstlerinnen und Künstlern, deren Werke in der vorliegenden Publikation präsentiert werden, für ihre qualitätsvolle Arbeit! Möge die Publikation Inventur Band 2 interessante Einblicke in das zeitgenössische Kunstschaffen in Tirol geben und das Bewusstsein für den Wert der Kunstförderung des Landes und die Potentiale von Kunst und Kultur für die Weiterentwicklung unserer Gesellschaft schärfen!

Anton Mattle

Landeshauptmann

Ilse Abka-Prandstetter

| | | | |
|----------------|-----------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1939 | Titel—Jahr | warten auf Sonne 2021 |
| Geburtsort | Wien | Technik—Maße | Mischtechnik auf Leinwand gecrasht 178 × 110 cm |
| Aufenthaltsort | Innsbruck | Ankaufsjahr | 2022 |

Wenngleich Ilse Abka-Prandstetter nach dem Abschluss ihres Studiums an der Akademie der bildenden Künste in Wien ihre künstlerische Karriere mit der Herstellung von Wandteppichen begann, fand sie bereits vor Jahrzehnten in der Malerei ihr eigentliches und bis heute ungebrochen geschätztes Metier. Bereits in den späten 1980er-Jahren trat sie neben den Wandteppichen mit ihren Bildern an die Öffentlichkeit. Die Malerei, so formulierte dies 2015 die Künstlerin in einem Gespräch mit der Kunstkritikerin Edith Schlocker, ermögliche es ihr, sich „aus der Zwangsjacke des Technischen“ zu befreien, und gebe ihr die Freiheit, in Serien zu arbeiten. *Liegende, Zeit, Traumfänger, Liebesbriefe, Schatten-springer* oder *innere Landschaft* lauten die Titel der seither geschaffenen Zyklen, die sie in zahlreichen Ausstellungen in Tirol, Südtirol und Wien präsentierte.

Im Bestreben, die gewohnten Bahnen der Malerei zu verlassen, verzichtete die Künstlerin ab 2016 erstmals auf den Keilrahmen und befestigte die bemalten Leinwände, wie in der Serie der *inneren Landschaften*, direkt an der Wand. In der Folge ging sie noch einen Schritt weiter und begann in der 2018–19 geschaffenen Serie *Verlassenes Gewand* damit, die grundierte Leinwand selbst zu bearbeiten, indem sie diese in noch feuchtem Zustand in einem langwierigen Prozess knetete und formte, um ihr dadurch ein dreidimensionales Aussehen zu verleihen. Zu reliefartigen Faltungen und Formen verdichtet, erinnern die so entstandenen Werke an reale, von Tälern, Schluchten, Erhebungen und Vertiefungen durchzogene Landschaften und innere Strukturen.

Das 2022 angekaufte Werk *warten auf Sonne* aus dem Jahr 2021 knüpft an diesen radikalen Schritt im Schaffen der Künstlerin an. Im Gegensatz zu den fast ausschließlich in Schwarz-Weiß gehaltenen Arbeiten von 2018–19, die damit an chinesische Tuschemalereien oder expressive Holzschnitte erinnern, zeichnen sich die ab 2020–21 entstandenen Werke wiederum durch eine intensive Farbigkeit aus. Wie in all ihren Arbeiten steht auch hier in erster Linie das Sichtbarmachen von Emotionen und inneren Zuständen im Vordergrund. Dabei sind vor allem ihre Bilder in Farbe und Form übersetzte Psycho-gramme seelischer Prozesse, die uns die Künstlerin vor Augen führt. Persönliche Erfahrungen wie auch Ereignisse der Zeitgeschichte werden dabei zum Anlass, allgemein Gültiges zu ergründen.



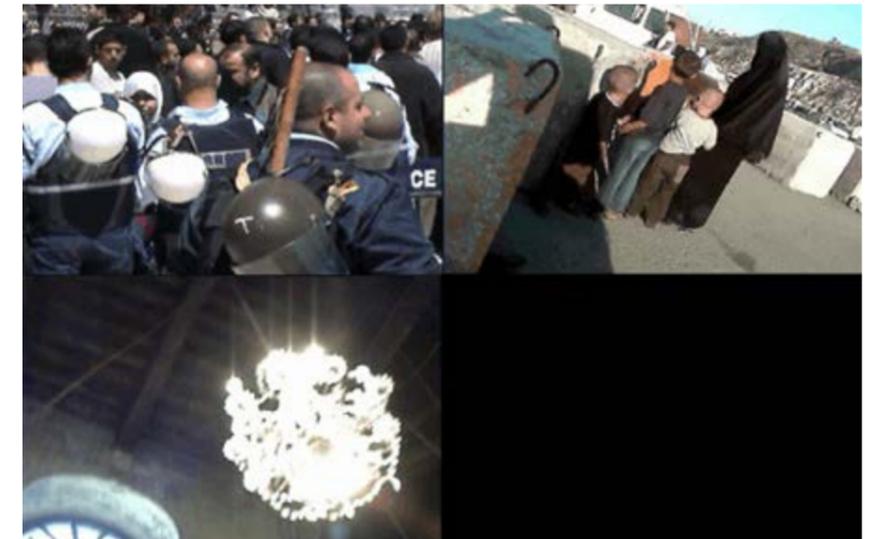
| | | | |
|----------------|-----------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1968 | Titel—Jahr | Westbankmovie 2005–06 |
| Geburtsort | Ehenbichl | Technik—Maße | Videoinstallation mit Flagge, 19:46 min., 3-kanal 195 × 140 × 50 cm |
| Aufenthaltsort | Vils | Ankaufsjahr | 2023 |



Westbank, auch Westjordanland, ist wie der Gazastreifen palästinensisches Autonomiegebiet an der Grenze zu Israel und seit dem Angriff der Hamas auf Israel am 7. Oktober 2023 ein Ort des wieder akut aufflammenden Nahost-Konflikts.

Klaus Auderer beschäftigt sich in seiner Kunst seit Jahren mit diesem politischen Krisenherd. Als Künstler arbeitet er interdisziplinär mit Zeichnung, Malerei, Video und Fotografie. Nach seinem Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München absolvierte Auderer in Tel Aviv 2002–03 das Masterprogramm der Bezalel Academy of Arts and Design und reiste dann über mehrere Jahre regelmäßig in den Nahen Osten. Die politisch-religiösen Konflikte, die er dort erlebte, aber auch die Kulturen des Nahen Ostens rückten immer mehr ins Zentrum seiner künstlerischen Arbeit. Auderer weiß auch, dass diesem Konflikt in seiner historischen Dimension jede Eindeutigkeit fehlt und dass beide Seiten das Recht haben, in dieser Region zu leben.

Die Arbeit *Westbankmovie* ist zwischen 2005 und 2006 als Installation entstanden und besteht aus einem Video und einem mit den Symbolen der Weltreligionen des Judentums, des Christentums und des Islam bezeichneten Zelt. Das ist die Idee einer Weltgesellschaft, in der die Menschen ohne Missbrauch nationaler und kultureller Identitäten friedlich zusammenleben.

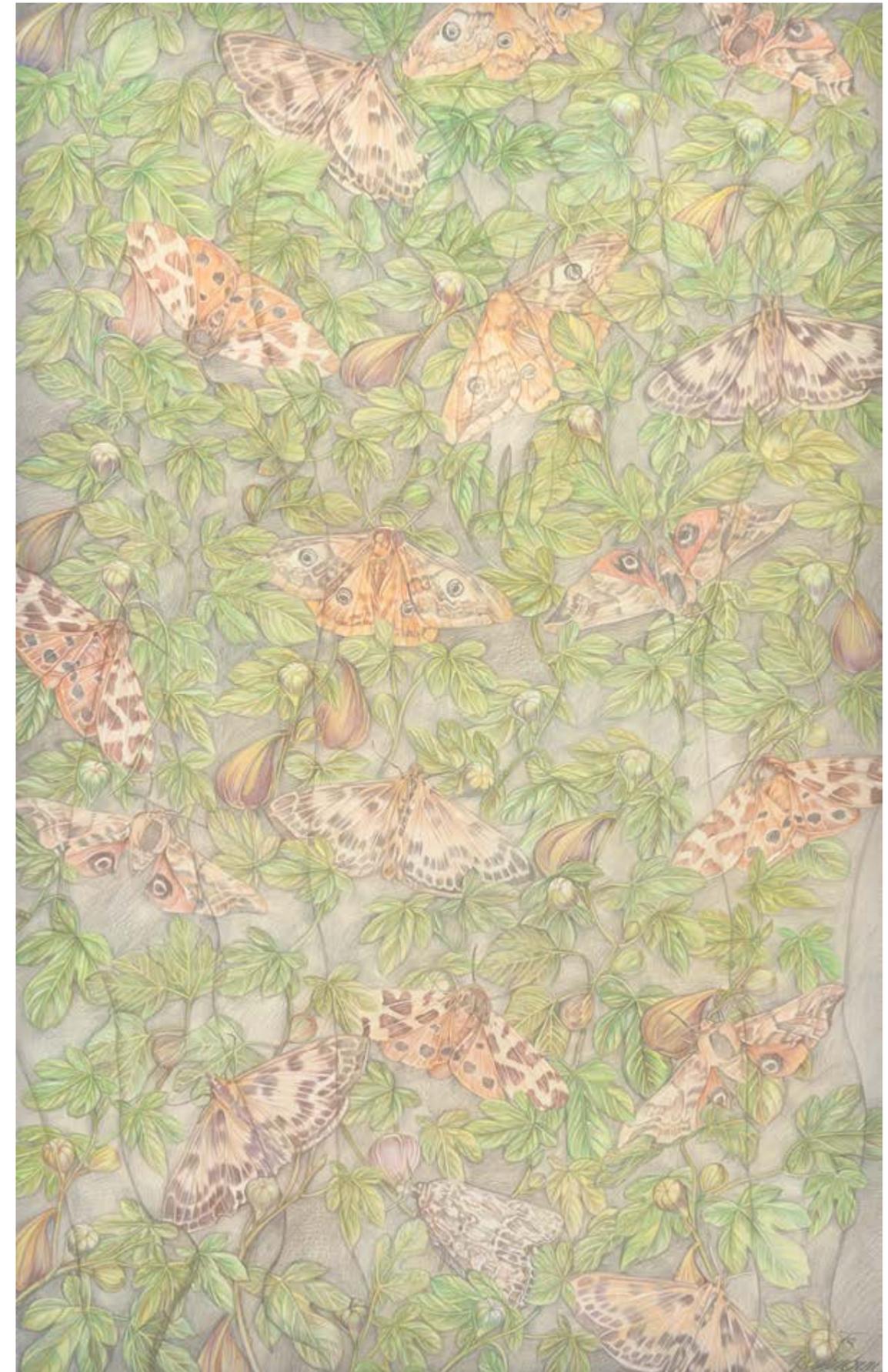


Birgit Bachmann

| | | | |
|----------------|---------------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1966 | Titel—Jahr | Eva & Eva 2019 |
| Geburtsort | Lienz | Technik—Maße | Buntstift, Bleistift auf Transparentpapier 140 × 90 cm |
| Aufenthaltsort | Gmünd/Kärnten | Ankaufsjahr | 2019 |

Birgit Bachmanns Nachdenken über die Welt erfolgt vorwiegend mit Buntstiften auf Transparentpapier. Mit großer Präzision und Detailliebe widmet sie sich auf den ersten Blick realistischen Naturstücken, doch hinter dem schönen Schein einer bestechenden Ästhetik öffnen sich subtil gesellschaftspolitische Schattenseiten. Auf diese Spur führen uns vor allem die Werktitel. So auch *Waterboarding* (2018), eine Zeichnung mit Rotfeuerfischen dicht an dicht, am Meeresgrund die Silhouette einer menschlichen Figur – ein Verweis auf die Foltermethode des simulierten Ertränkens ebenso wie auf die tausenden auf der Flucht über das Mittelmeer ertrunkenen Menschen.

Relevanten Themen unserer Zeit nähert sich Bachmann feinsinnig und behutsam in einer umfangreichen Werkreihe, die verschiedene Tiergruppen auf luzidem Trägermaterial in den Vordergrund rückt. Auch die großformatige Zeichnung *Eva & Eva* (2019) stammt aus dieser Serie und kann als Plädoyer für Diversität, gleichgeschlechtliche Partnerschaften und Sinnlichkeit gelesen werden. Sind es zunächst offensichtlich unterschiedliche Nachtfalter, Feigen und Feigenblätter, die ornamenthaft ineinanderfließen, lassen sich bei genauerer Betrachtung die Umrisse zweier Personen ausmachen: Eva und Eva, nach Dürers Vorbild *Adam und Eva*. Die Künstlerin scheint eine Einladung auszusprechen, in eine Welt voller Sinnbilder und Symbolik einzutauchen. Steht das Feigenblatt in der bildenden Kunst für Intimität und Zurückhaltung, so gilt die Feige als Zeichen der Verführung und Fruchtbarkeit. Und verhüllt die Dunkelheit der Nacht die Welt, so fliegt der Nachtfalter in einer Atmosphäre des Versprechens als Metapher für geheime Wünsche und Sehnsüchte, geprägt von Fragilität und der Vergänglichkeit des Seins.



Jürgen Bauer

| | | | |
|----------------|--------|--------------|------------------------------------|
| Geburtsjahr | 1969 | Titel—Jahr | House displaced red 2020 |
| Geburtsort | Schwaz | Technik—Maße | Acryl auf Leinwand 195 × 138 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2022 |

In der geometrischen Abstraktion modellieren die bildnerischen Grundkräfte Farbe und Form in ihrer Wechselwirkung den Bildkörper. Einer klaren Struktur folgend werden Konzepte ins künstlerische Verfahren eingeführt, die versuchen, den Aufbau unserer Welt nach einem sinnlichen wie auch rationalen Schema zu erfassen. Die Formeln dieser entitären Prinzipien beforcht Jürgen Bauer in seinen Bildern. Basierend auf der Darstellung geometrischer Figuren sind seine Arbeiten konstruktiv wie abstrakt, exakt wie intuitiv. Die Methode des Künstlers ist eine de/konstruierende, die in ihrer Anwendung die Grenzen des Bild-Raums absteckt oder überwindet und ihn folglich zum phänomenologischen Laboratorium erweitert. Das Fundament hierfür legt die Farbe. Im Sinne der substanziellen Beschaffenheit wie auch einer psychophysischen Wahrnehmung ist sie das wesentliche Material für Bauer. Mit der Farbe bildet er Flächen. Diese formen sich zu Ebenen, welche durch ihre Teilmengen schließlich Gebiete konstituieren. Diese Farbkonfigurationen bauen Spannung auf, erzeugen perspektivische Verschiebungen, Raumillusionen und loten die Tiefe der Oberfläche aus.

Seit geraumer Zeit beschäftigt sich Bauer mit dem konkreten Motiv des sattelbedachten Hauses. Ähnlich einem Piktogramm reduziert es der Künstler auf seine minimale Grunderscheinung. Unweigerlich drängt sich die Frage auf: Ist es ein Haus, das wir sehen, oder dessen Vision? Die Deutungsmöglichkeiten der Hauskontur als Sujet sind mannigfaltig, doch seinem Wesen ist stets ein territorialer Charakter immanent. In letzter Konsequenz bedeutet es immer die Inbesitznahme von Fläche und ist ein Symbol für Gebietsanspruch. Bauers Werke reagieren somit innerhalb eines Bezugssystems, in dem die Wirkungsmacht der Geometrie als universales Element unseres Seins analysiert wird. Durch Konstruktion, Zerlegung und Neuordnung schafft Jürgen Bauer Entwürfe zwischen Evidenz und Fiktion.



Veronika Beringer

Geburtsjahr
1990

Geburtsort
Götzens

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Where will I go
2018

Technik—Maße
Öl, Transfer-Print,
Grundierweiß und
Papier auf Leinwand
130 × 80 cm

Ankaufsjahr
2019

Nach einem persönlichen Schicksalsschlag begann Veronika Beringer eine tiefgründige Auseinandersetzung mit den Themen Verlust, Loslassen, Veränderung und individuelle Identität. Beringer fand in der Collage ein passendes Ausdrucksmittel für ihre künstlerische Praxis. Insbesondere interessierte sich die Künstlerin zu jener Zeit für die malerische Übertragung der Collage auf Leinwand.

In Beringers künstlerischem Prozess erfahren alle Elemente eine Fragmentierung, werden teilweise bis zur Unkenntlichkeit zerschnitten. Die gewählten Bilder und Bildausschnitte transformieren sich durch diese Schnitte, symbolisieren die ständige Veränderung, die nicht nur das Bild, sondern auch das Leben selbst beeinflusst – geprägt von Transformation und Anpassung an neue Umstände.

Ein zentrales Motiv in Beringers Werken ist das Element Wasser, das als Sinnbild für den fortwährenden Fluss des Lebens steht. *Panta rhei* – alles fließt. Die konstante Bewegung des Wassers spiegelt die Dynamik unserer Gesellschaft wider, die sich fortlaufend verändert. In einer Ära der Pluralisierung stellen Menschen auch ihre eigene Identität immer öfter infrage und streben infolgedessen verstärkt nach Sicherheit. Das Wasser, ständig in Bewegung und dennoch eine Umgebung, die viele Menschen als angenehm und beruhigend empfinden, wird zur Metapher für diese Ambivalenz.

Where will I go ist eine frühe Arbeit von Veronika Beringer, entstanden während ihres Studiums an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Der Titel der Arbeit bezieht sich auf das Album *Where will we go* von Nick Hakim, welches die Künstlerin in dieser Phase besonders intensiv begleitete. Es verschmelzen die persönliche Reise der Künstlerin und die künstlerische Reflexion über Veränderung und Identität in einer gemalten Collage auf Leinwand.



Maximilian Bernhard

Geburtsjahr
1990

Geburtsort
Kitzbühel

Aufenthaltsorte
Kitzbühel
Karlsruhe

Titel—Jahr
Seppl im Unterholz
2022

Technik—Maße
Keramik, Metall
105 x 35 x 48 cm

Ankaufsjahr
2022

Die postmoderne Verräumlichung der Wahrnehmung rückt seit Ende der 1980er-Jahre den Raum als Erfahrungskategorie verstärkt ins Zentrum. Das brachte in der Folge eine dynamische Entwicklung und Erweiterung des Skulpturenbegriffes mit sich. Denn eine weitreichende räumliche Perspektive verändert auch den Blick auf Materialität, auf Handeln, auf Veränderung und Werden. Es geht um Material- und Raumerweiterung, um das Aufweichen der Grenzen zwischen den künstlerischen Medien und letztlich eben um einen neuen, erweiterten Skulpturenbegriff.

Maximilian Bernhard, ausgebildet an der Kunstfachschole für Holzbildhauerei in Elbigenalp und nach einer Tischlerlehre bei Harald Klingelhöller an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe, gehört einer jungen Künstler:innengeneration an, der die sinnlich-haptische Erfahrung von Kunst wieder wichtig wird. Er verbindet in seiner bildhauerischen Arbeit die Flachheit des Holzschnittes mit dem raumgreifenden Volumen der Skulptur. Seine fließenden, organisch wuchernden Objekte aus Gips, Ton und jüngst in glasierter Keramik mit rätselhaften, archaisch anmutenden Zeichen erinnern zum einen an die informelle Skulptur aus den 1950er-Jahren, zum anderen führt er sie aber weiter, wenn er nach einer Verbindung von Skulptur und Zeichnung, von Raum und Fläche sucht und damit das Verhältnis zwischen Zwei- und Dreidimensionalität und damit den plastischen Formbildungsprozess neu befragt.



Marie Blum

| | | | |
|----------------|------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1986 | Titel—Jahr | Esther Strauß 2020–21 |
| Geburtsort | Zams | Technik—Maße | Zwei performative Objekte 29.7 x 21 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | | Edition 2/10 + 2 AP |
| | | Ankaufsjahr | 2021 |



Esther Strauß ist Performance- und Sprachkünstlerin. Sie beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit existenziellen Themen wie Liebe, Tod, Verlust und Geheimnis sowie mit der Beschaffenheit von Erinnerung und untersucht die Möglichkeiten des poetischen Handelns im öffentlichen und privaten Raum.

Ausgehend von einem Gedicht des Romani-Schriftstellers Rajko Djurić mit dem Titel *Geboren in Auschwitz, gestorben in Auschwitz*, beginnt Esther Strauß mit der Recherche nach der Geschichte von Neugeborenen, die in Konzentrationslagern geboren und getötet worden sind. Djurić listet in seinem Gedicht die Namen sowie die Geburts- und Todesdaten von sechs Mädchen und fünf Buben auf, die im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau am Tag ihrer Geburt oder wenige Tage später ermordet wurden. Marie Blum ist eines dieser Kinder. Sie wurde am 5. September 1943 im Sektor B11e, einem Lagerbereich, in dem Romnja, Roma, Sintize, Sinti und andere als „Zigeuner“ erfasste Menschen interniert waren, geboren und an ihrem dritten Lebenstag ermordet.

In Erinnerung an Marie Blum legt Esther Strauß für ein Jahr ihren eigenen Namen ab, um in dieser Zeit den Namen von Marie Blum zu tragen. Im Oktober 2019 beantragt sie die rechtskräftige Änderung ihres Vor- und Nachnamens im Namensänderungsreferat der MA 63 in Wien. Nach viereinhalb Monaten Wartezeit wird diese rechtskräftig – zufällig am 27. Jänner 2020, dem 75. Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau, der gleichzeitig der Internationale Holocaust-Gedenktag ist.

Die Namensänderung spielt nicht nur in zahlreichen öffentlichen Dokumenten, wie zum Beispiel bei der Änderung ihres Reisepasses, eine Rolle, sondern greift auch in den privaten Raum der Künstlerin ein: Am 8. März 2020 bringt Strauß ihre Tochter zur Welt – in ihrer Geburtsurkunde ist der Name der Mutter mit Marie Blum eingetragen.

Das performative Denkmal stellt unter anderem die Frage nach der Verantwortung von Künstler:innen gegenüber den Namen von Denkmälern, widmet sich der eigenen Täter:innen-Geschichte der Familie von Esther Strauß und beschäftigt sich darüber hinaus kritisch mit der Inschutznahme von Täter:innen in Österreich. Strauß' Denkmal ermöglicht neue Denkweisen und Formen von Erinnerung und Gedenken. Es bleibt dynamisch und offen, doch was vielleicht am wichtigsten ist: Es tritt in Beziehung mit uns. Am 27. Jänner 2021 beantragt Marie Blum die Namensumänderung in Esther Strauß.



Marie Blum
Robert-Hamerling-Gasse 5/5
1150 Wien

Magistrat der Stadt Wien
Referat für Namensänderungen
Karl-Borromäus-Platz 3,
1030 Wien
Telefon +43 1 4000 03596
Fax +43 1 4000 99 03580
sta-landstrasse@ma63.wien.gv.at
standesamt.wien.gv.at

MA 63 – 210729-2021
Familiennamensänderung

Wien, 17.05.2021

BESCHEID

Gemäß §§ 1, 2 Abs. 1 Z 5 des Bundesgesetzes vom 22. März 1988, BGBl. Nr. 195/1998, über die Änderung von Familiennamen und Vornamen (Namensänderungsgesetz – NÄG) in der geltenden Fassung wird

Marie Blum
geboren am 13.06.1986 in Zams,
wohnhaft in Wien, die

Änderung des Familiennamens in

Strauß

bewilligt.

BEGRÜNDUNG

Eine Begründung entfällt gemäß § 58 Abs. 2 Allgemeines Verwaltungsverfahrensgesetz 1991 – AVG, BGBl. Nr. 51/1991 in der geltenden Fassung.

RECHTSMITTELBELEHRUNG

Sie haben das Recht, gegen diesen Bescheid Beschwerde an das Verwaltungsgericht zu erheben.

Die Beschwerde ist innerhalb von vier Wochen nach Zustellung dieses Bescheides schriftlich bei der den Bescheid erlassenden Behörde einzubringen. Sie hat den Bescheid, gegen den sie sich richtet, und die Behörde, die den Bescheid erlassen hat, zu bezeichnen. Weiters hat die Beschwerde die Gründe, auf die sich die Behauptung der Rechtswidrigkeit stützt, das Begehren und die Angaben, die erforderlich sind, um zu beurteilen, ob die Beschwerde rechtzeitig eingebracht ist, zu enthalten.

Wenn Sie die Durchführung einer mündlichen Verhandlung vor dem Verwaltungsgericht wünschen, müssen Sie diese gleichzeitig mit der Erhebung der Beschwerde beantragen.

Die Beschwerde kann in jeder technisch möglichen Form übermittelt werden. Bitte beachten Sie, dass die Absenderin bzw. der Absender die mit jeder Übermittlungsart verbundenen Risiken (z.B. Übertragungsverlust, Verlust des Schriftstückes) trägt.

Die Pauschalgebühr für die Beschwerde beträgt EUR 30,-. Dieser Betrag ist auf das Konto des Finanzamtes Österreich, Dienststelle Sonderzuständigkeiten (IBAN: AT83 0100 0000 0550 4109, BIC: BUNDATWW) zu entrichten, wobei als Verwendungszweck auf beleghaften Zahlungsanweisungen das betreffende Beschwerdeverfahren (Geschäftszahl des Bescheides) und der Betrag anzugeben ist.

Bei elektronischer Überweisung der Beschwerdegebühr mit der „Finanzamtzahlung“ ist als Empfänger das Finanzamt Österreich, Dienststelle Sonderzuständigkeiten (IBAN wie zuvor) anzugeben oder auszuwählen. Weiters sind die Steuernummer/Abgabenkontonummer 109999102, die Abgabenart „EEE – Beschwerdegebühr“, das Datum des Bescheides als Zeitraum/Periode und der Betrag anzugeben. Der Beschwerde ist als Nachweis der Entrichtung der Gebühr der Zahlungsbeleg oder ein Ausdruck über die erfolgte Erteilung einer Zahlungsanweisung anzuschließen.

Für den Referenten
Vock
(elektronisch gefertigt)



Marie Blum
Robert-Hamerling-Gasse 5/5
1150 Wien

Magistrat der Stadt Wien
Referat für Namensänderungen
Karl-Borromäus-Platz 3,
1030 Wien
Telefon +43 1 4000 03596
Fax +43 1 4000 99 03580
sta-landstrasse@ma63.wien.gv.at
standesamt.wien.gv.at

MA 63 – 210688-2021
Vor Namensänderung

Wien, 17.05.2021

BESCHIED

Gemäß §§ 1, 2 Abs. 1 Z 5 des Bundesgesetzes vom 22. März 1988, BGBl. Nr. 195/1998, über die Änderung von Familiennamen und Vornamen (Namensänderungsgesetz – NÄG) in der geltenden Fassung wird

Marie Blum
geboren am 13.06.1986 in Zams,
wohnhaft in Wien, die

Änderung des Vornamens in

Esther

bewilligt.

BEGRÜNDUNG

Eine Begründung entfällt gemäß § 58 Abs. 2 Allgemeines Verwaltungsverfahrensgesetz 1991 – AVG, BGBl. Nr. 51/1991 in der geltenden Fassung.

RECHTSMITTELBELEHRUNG

Sie haben das Recht, gegen diesen Bescheid Beschwerde an das Verwaltungsgericht zu erheben.

Die Beschwerde ist innerhalb von vier Wochen nach Zustellung dieses Bescheides schriftlich bei der den Bescheid erlassenden Behörde einzubringen. Sie hat den Bescheid, gegen den sie sich richtet, und die Behörde, die den Bescheid erlassen hat, zu bezeichnen. Weiters hat die Beschwerde die Gründe, auf die sich die Behauptung der Rechtswidrigkeit stützt, das Begehren und die Angaben, die erforderlich sind, um zu beurteilen, ob die Beschwerde rechtzeitig eingebracht ist, zu enthalten.

Wenn Sie die Durchführung einer mündlichen Verhandlung vor dem Verwaltungsgericht wünschen, müssen Sie diese gleichzeitig mit der Erhebung der Beschwerde beantragen.

Die Beschwerde kann in jeder technisch möglichen Form übermittelt werden. Bitte beachten Sie, dass die Absenderin bzw. der Absender die mit jeder Übermittlungsart verbundenen Risiken (z.B. Übertragungsverlust, Verlust des Schriftstückes) trägt.

Die Pauschalgebühr für die Beschwerde beträgt EUR 30,-. Dieser Betrag ist auf das Konto des Finanzamtes Österreich, Dienststelle Sonderzuständigkeiten (IBAN: AT83 0100 0000 0550 4109, BIC: BUNDATWW) zu entrichten, wobei als Verwendungszweck auf beleghaften Zahlungsanweisungen das betreffende Beschwerdeverfahren (Geschäftszahl des Bescheides) und der Betrag anzugeben ist.

Bei elektronischer Überweisung der Beschwerdegebühr mit der „Finanzamtzahlung“ ist als Empfänger das Finanzamt Österreich, Dienststelle Sonderzuständigkeiten (IBAN wie zuvor) anzugeben oder auszuwählen. Weiters sind die Steuernummer/Abgabenkontonummer 109999102, die Abgabenart „EEE – Beschwerdegebühr“, das Datum des Bescheides als Zeitraum/Periode und der Betrag anzugeben. Der Beschwerde ist als Nachweis der Entrichtung der Gebühr der Zahlungsbeleg oder ein Ausdruck über die erfolgte Erteilung einer Zahlungsanweisung anzuschließen.

Für den Referenten
Vock
(elektronisch gefertigt)

Anna-Maria Bogner

| | | | |
|----------------|------------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1984 | Titel—Jahr | 1 untitled 2023 |
| Geburtsort | Schwaz | 2 untitled | 2018 |
| Aufenthaltsort | Düsseldorf | Technik—Maße | 1 S/w-Fotografie vom Negativ auf Barytpapier, Silbergelatineabzug, händisch bearbeitet, Unikat 70 × 100 cm 2 Bleistift, Zeichenstift auf Papier 40 × 110 cm |
| | | Ankaufsjahre | 1 2023 2 2020 |

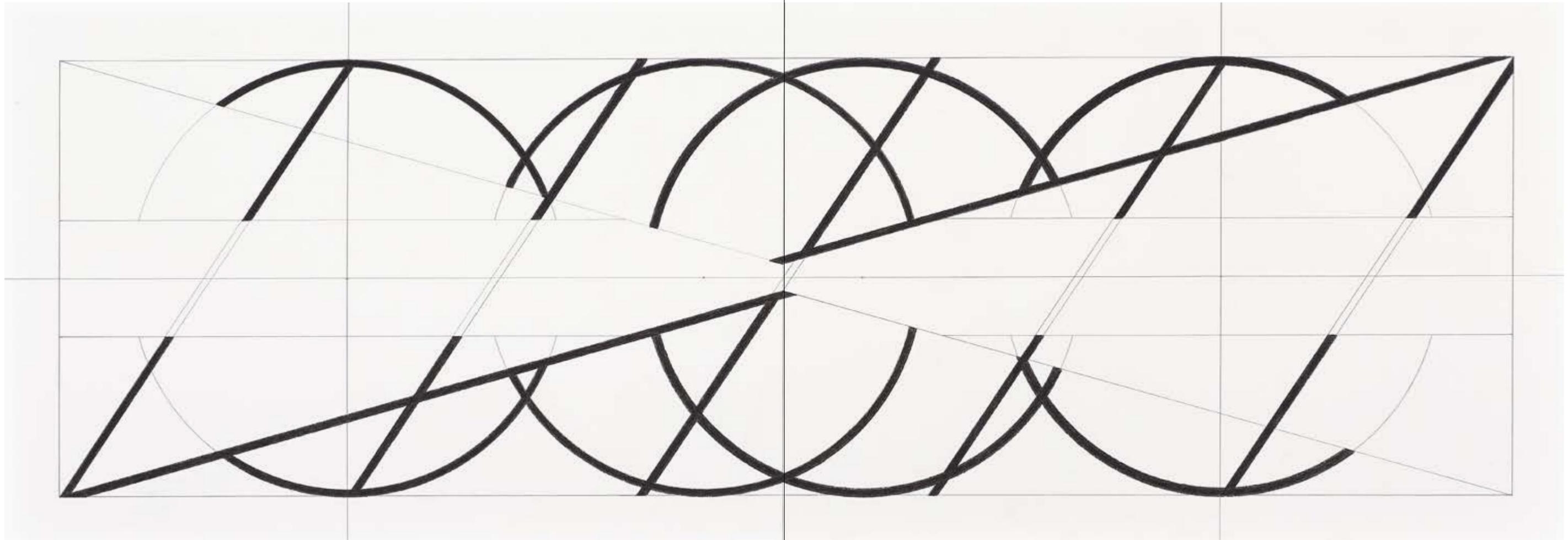
Anna-Maria Bogner setzt sich in ihrer Arbeit mit den Grundlagen der Raumwahrnehmung auseinander. Sie fokussiert auf die Tatsache, dass der Mensch aus rationalen Gründen den an sich unendlichen Raum anhand von kulturell gewachsenen Bedingungen eingrenzt. Erfolgreiche Raumbilder wie der zentralperspektivische Raum, der seit der Renaissance allgegenwärtig ist, prägen die westlichen Raumvorstellungen. Dabei spielt die Linie als Mittel der Ein- und Ausgrenzung von Räumen und Raumvorstellungen eine wesentliche Rolle, welche von der Künstlerin in mehreren Medien wie Rauminstallationen, Zeichnungen, Objekten oder Fotografien untersucht wird.

Die Zeichnung *untitled* aus dem Jahr 2018 zeigt die Auseinandersetzung mit dem geometrischen Aufbau eines Raumes. Die Künstlerin überspitzt ihn, zieht den perspektivischen Unterbau in die Breite und betont die Funktion der Linien, welche die übliche westliche Auffassung von Raum als Container oder Box prägen und ordnen. Die künstlerische Arbeit macht ein System von „abstrakten“ Grenzlinien in unserer Raumwahrnehmung sichtbar und somit ihre Auflösung plausibel. Damit wird auch das „Ich“ als Einzelbetrachter:in einer universell gültigen Außenwelt infrage gestellt. Die künstlerische Arbeit von Anna-Maria Bogner formuliert vielmehr die These, dass das „Ich“ nie allein ist und dass jeder Mensch die eigenen Räume mitnimmt und mit anderen Menschen gemeinsame Räume bildet. In diesem Zusammenhang sind sowohl physische als auch psychische Räume als soziale Phänomene zu verstehen.

In ihren Fotografien zeigt Anna-Maria Bogner Berglandschaften, also reale Räume der Natur, die sie durch präzise diagonale Linien durchschneidet. Unsere verinnerlichten Bilder – die Vorstellung der Landschaft schlechthin bzw. die Quintessenz einer Naturlandschaft – werden dadurch zerrissen und ihre Allgemeingültigkeit wird ins Wanken gebracht. Auch diese sehr verbreitete Panoramaperspektive auf den Raum, die kulturell geprägt und eine unter vielen anderen ist, gilt es zu brechen, zu hinterfragen und zu erneuern.

1





Patrick Bonato

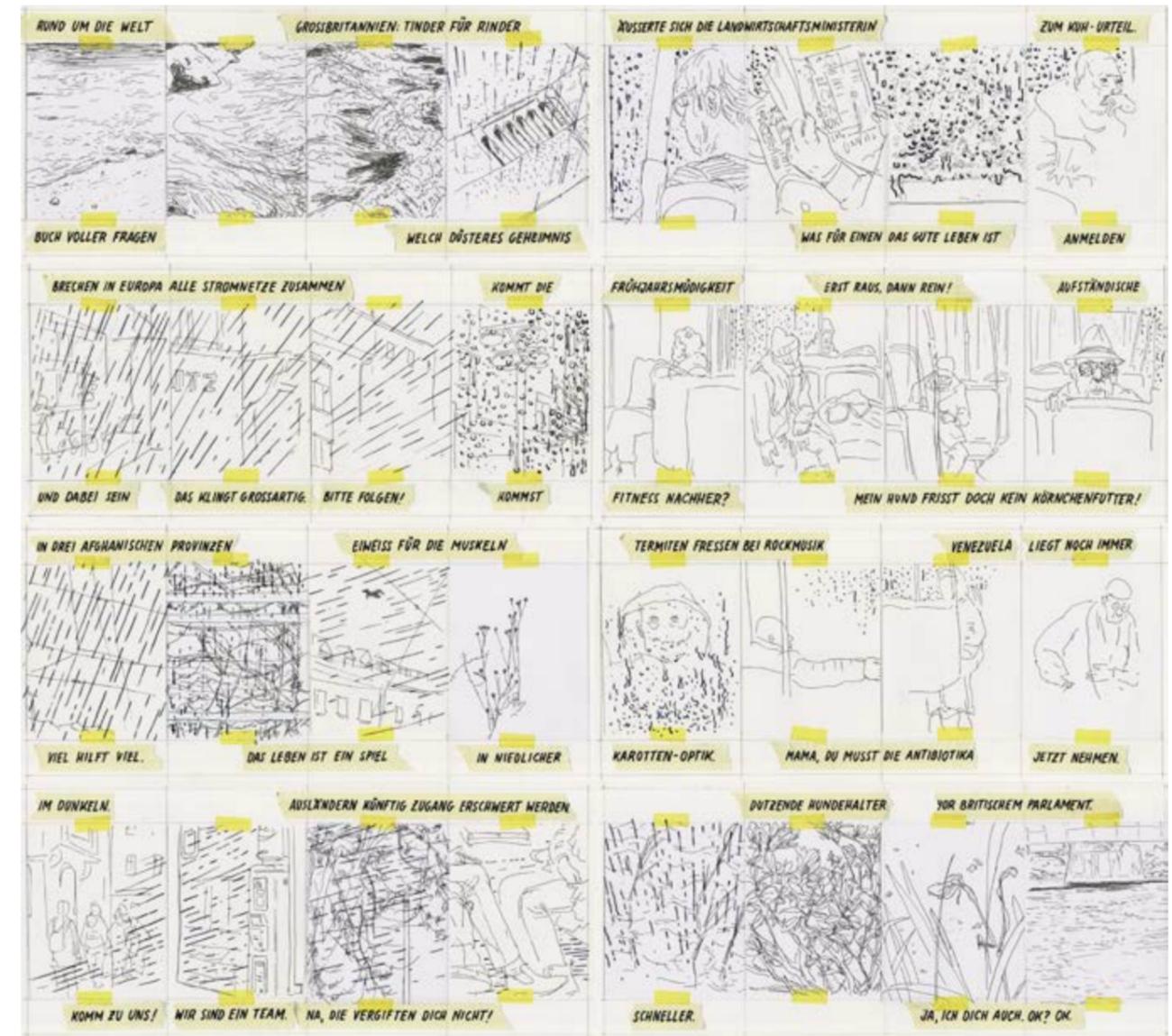
Geburtsjahr
 1983
 Geburtsort
 Rum in Tirol
 Aufenthaltsort
 Innsbruck
 Titel—Jahr
 Rund um die Welt
 2019
 Technik—Maße
 Sakura-Roller,
 Marker, Klebeband
 auf Transparentpapier
 und Papier
 82 x 82 cm
 Ankaufsjahr
 2021

Die Eigenschaften, die sich Reisende aneignen, wenn sie das erste Mal in einem anderen Land unterwegs sind, liegen offenkundig einer natürlichen Neugierde zugrunde. Unmittelbar damit verwoben ist ihr Blick. Alle noch so alltäglich erscheinenden Begegnungen und Erfahrungen werden freudvoll beobachtet und aufgesogen wie ein Schwamm – ein acht-sames Wahrnehmen der Besonderheiten des Banalen hält den Blick fest im Griff.

Patrick Bonato ist Illustrator und Comicautor. Das Zeichnen ermöglicht ihm, sich dem Prozess entschleunigter Wahrnehmung und Beobachtung anzunähern, einen Augenblick zu wählen, der so unscheinbar scheint und zugleich die äußere und innere Beschaffenheit dieses Moments wiederzugeben versucht.

Nach langjährigen Aufenthalten in Wien und Luzern und einer einjährigen Weltreise beginnt Bonato nach der Rückkehr in seine Geburtsstadt Innsbruck, diese in bestimmten zeitlichen wie geografischen Abschnitten einzufangen. Tägliche Skizzen auf dem Weg zur Arbeit mit der Straßenbahnlinie 1 zeigen Menschen – wartend, lesend, sprechend – und Landschaftsausschnitte durch das Straßenbahnfenster. Die Skizzen, welche für sich stehen und keine fortlaufende Erzählung abbilden, werden aneinander-gereiht und mit beiläufig aufgeschnappten Gesprächsfetzen und Sätzen aus Zeitungen und vom Infoscreen der Straßenbahn versehen. Dies führt zu Einblicken in das mediale Tagesgeschehen sowie privaten Smalltalk und angehend tiefgründigen Gesprächen. Die Wortüberbleibsel fügen sich wie Spickzettel, Dinge, die auf einer To-do-Liste stehen, oder ein dadaistisches Gedicht in das Bildgeschehen ein und suggerieren, dessen Inhalte zu bestätigen oder ad absurdum zu führen.

Der Kleidung der Fahrenden und dem Wetter nach zu schließen, findet diese dokumentarische Aufzeichnung vermutlich im November statt. Das Wasser verleiht den einzelnen Bildkompositionen in Form von Tropfen oder Strichen verschiedene Ebenen. Allen gemeinsam ist die Bewegung, das Vorbeiziehen, sei es im Zustand des Fahrens oder auch im Zustand des Wartens an einer Haltestelle. Der Regen rauscht vorbei oder schlängelt sich in kleinen Wasserbahnen die Scheiben entlang. Die täglichen Straßenbahnfahrten strotzen vor Details. Es gelingt Bonato, mit schnellen Strichen zahlreiche Geschichten zu erzählen, deren Inhalt die zurückhaltende Beobachtung eines Ankommenden zu sein scheint, eine Liebe zeigt zum Nicht-Alltäglichen, weil noch Unbekannten, eine Annäherung an das neue, alte Zuhause.



Julia Brennacher

Geburtsjahr
1983

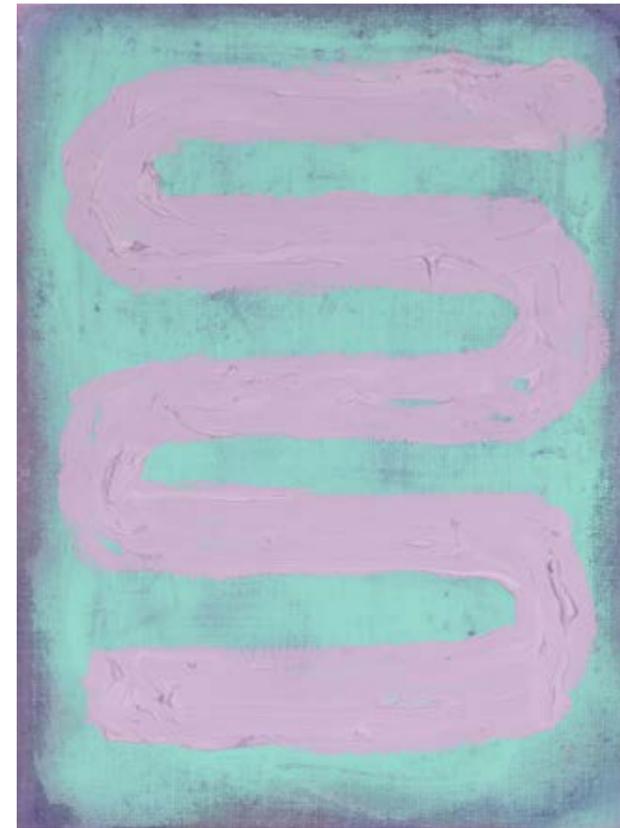
Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltort
Innsbruck

Titel—Jahr
1 Ohne Titel
2020
2 Ohne Titel
2020
3 Ohne Titel
2020
4 Ohne Titel
2020

Technik—Maße
1 Öl, Acryl, Sprayfarbe
auf Leinen
40 × 30 cm
2 Acryl, Sprayfarbe
auf Leinen
40 × 30 cm
3 Öl, Acryl auf Leinen
40 × 30 cm
4 Öl, Acryl auf Leinen
40 × 30 cm

Ankaufsjahr
2020



1



2



3



4

Die ausgebildete Kunsthistorikerin Julia Brennacher studierte bei Herbert Brandl an der Düsseldorfer Kunstakademie Malerei. Diese ist es dann auch, die sie auf ihre medium-immanenten Qualitäten hin untersucht und erweitert. Julia Brennacher kennt die Geschichte der abstrakten Malerei sowie die Grundbedingung des Auftragens von Farbe auf Leinwand, die sich in der analytischen Farbmalerie der 1990er-Jahre auf Basis der Tradition und als Antwort auf die Übermacht der Neuen Medien wieder in den Kunstdiskurs eingebracht hat. Der Materialität der Farbe kommt dabei eine wichtige Bedeutung zu. Brennacher verwendet Öl-, Acryl- und Sprayfarbe, legt sie in einer reduzierten Formensprache in Schichten übereinander und gibt so den als Ensembles gedachten Bilderfolgen eine in den Raum greifende Dimension. Die Farben kommen aus dem Pop, aus Design und Mode, sind atmosphärisch und mitunter schrill und neon.

Die Malerei Brennachers geht aber über das Einzelbild hinaus. Dem malerischen Raum kommt in ihrer Arbeit eine besondere Rolle zu, die Bilder begegnen sich im Raum und werden in Gruppen gehängt zu einem malerischen Gesamterlebnis. Ihr Zusammenwirken ist Teil des malerischen Konzepts. Und diese Bilder sind faktisch. Julia Brennacher geht es um die Wirklichkeit des Bildes ohne motivische oder konstruktive Spekulationen und um die Entwicklung einer neuen Malerei aus sich heraus.

Carmen Brucic

Geburtsjahr
1972

Geburtsort
Hall in Tirol

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
In den leeren
Spiegeln, Bild 1
2020

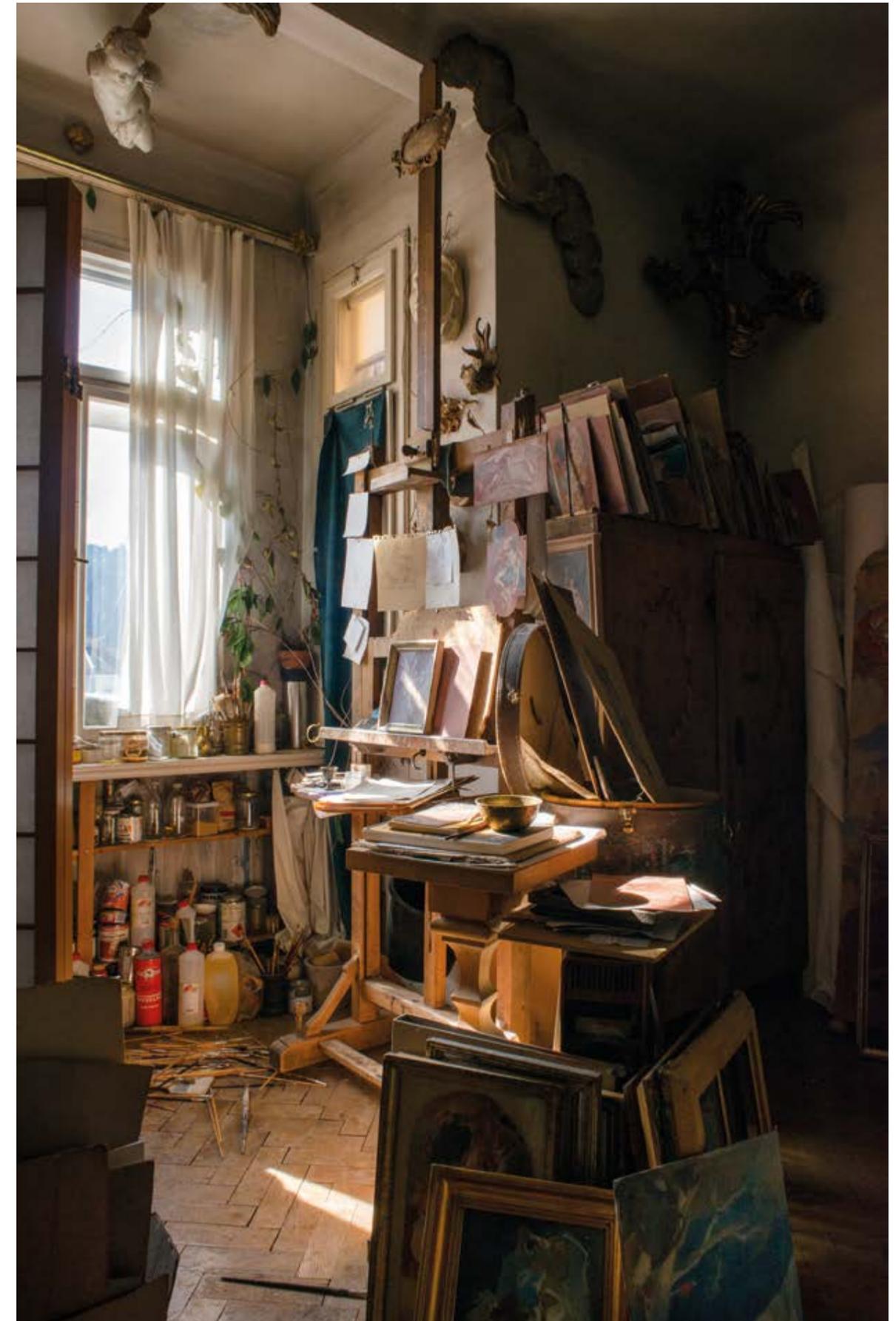
Technik—Maße
Fotografie auf Kodak-
Metallic-Silver-Papier
180 × 120 cm

Ankaufsjahr
2020

Die Fotografien der Serie *In den leeren Spiegeln die Wärme eines Lebens* entstanden während fünf Tagen im Wohn-, Arbeits- und Zufluchtsort des Malers und Bildhauers Wolfram Köberl in der Innsbrucker Müllerstraße. Köberl war einige Wochen zuvor ins Altersheim übersiedelt und hatte die große Wohnung unbewohnt hinterlassen. Carmen Brucic dokumentiert den Zustand kurz vor der Auflösung. Über zwei Generationen hatte die Wohnung auch als Atelier gedient. Köberls Vater, Franz, war bildender Künstler und Kunsterzieher, und auch Wolframs Bruder, Oswald, war künstlerisch tätig gewesen. Vor allem war die Wohnung in den letzten Jahren ein Bezugspunkt für viele Freund:innen, Künstlerkolleg:innen, Restaurator:innen oder Kunsthistoriker:innen geworden, welche Wolfram Köberl, den Künstler und unbestrittenen Barock-Experten, besuchten.

Die Objekte in der Wohnung werden in den Fotografien Brucic' in ihrem verlassenen Zustand und ohne jegliche Berührung oder Inszenierung in eine neue, rätselhafte Form überführt. Analog zu Köberls Wohnung und den von ihm im Alltag bereiten Objektassemblagen werden die Arbeiten von Carmen Brucic zu Begegnungsflächen unterschiedlicher Welten, Epochen, Generationen, die sich an den Schnittstellen ihrer Projektionen oder Spiegelungen wahrnehmen. Brucic' Poetik in diesen Fotografien lebt zwischen der barocken Vergänglichkeit und dem surrealistischen Zaubern. Diese und andere Werke der Künstlerin verbinden Menschen durch die gemeinsamen Nenner ihrer Existenz, die sich zwischen Liebe und Trennung, Abschied und Aufbruch bewegt. Die Fotografien der Serie *In den leeren Spiegeln die Wärme eines Lebens* wurden 2020 im Tiroler Volkskunstmuseum im Rahmen einer Ausstellung präsentiert, an der Schüler:innen eines Innsbrucker Gymnasiums bei der Vorbereitung der Installationen und der Texte von der Künstlerin beteiligt wurden.

Seit 2001 ist Carmen Brucic für partizipative Arbeitsmethoden bekannt, durch die emotionale Fragen mithilfe von Fotografien, Installationen, performativer Intervention und kollektiven prozesshaften Abläufen ausgearbeitet werden. Sie formuliert den Schwerpunkt ihrer Arbeit als „die Zerbrechlichkeit menschlicher Angelegenheiten“. Brucic hat seit 2001 den Themen des Liebesschmerzes, des Abschieds oder des Muts mehrere großangelegte künstlerische Projekte in Theatern wie der Berliner Volksbühne Rosa Luxemburg, dem Frankfurter Schauspielhaus oder dem Wiener Burgtheater gewidmet.



Jan David Claßen

Geburtsjahr
1992

Geburtsort
Hildesheim

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Die Entdeckung
Maria Theresias
2023

Technik—Maße
Collagierte Mischtechnik
87 × 180 × 30 cm

Ankaufsjahr
2023

Die Skulptur *Die Entdeckung Maria Theresias – Überlegungen zu einer pataphysischen Universität* von Jan David Claßen ist eine dreidimensionale Collage, bestehend aus Drucken, Texturen, Plänen, Renderings, Lasercut-Elementen, 3D-Drucken und analog erstellten Modellen. Durch eine filmische Projektion wird der Effekt eines dynamischen Bildes verstärkt, welches die Objekte und Texturen visuell in Bewegung versetzt, wodurch das Gefühl entsteht, als würde der Blick durch ein Fenster in einen Mikrokosmos gleiten.

Ausgangspunkt der Arbeit war die Erfindung des Habsburger Hofmalers Jan van Laasen, welcher mit seinem 1723 entstandenen Gemälde *Junges Mädchen* Maria Theresia als junge Wissenschaftlerin zeigt. Claßens Arbeit ist eine alternativgeschichtliche Auseinandersetzung mit der historischen Person und versteht sich als eine Art Diorama zu einem Sehnsuchtsort potenzieller Andersartigkeit.

Es handelt sich dabei um eine kunsthistorische Untersuchung der Figur Maria Theresia, in der Claßen sie als Pataccessorin beschreibt – eine Person, die unwissentlich Pataphysik ausübte, da diese zu ihren Lebzeiten noch nicht so bezeichnet wurde. Durch seine Erfindung eines Habsburger Hofmalers und die Verwendung von Künstlicher Intelligenz entwickelte Claßen ein fiktives Porträt Maria Theresias für eine potenzielle Erzählung über ein mögliches Bauvorhaben einer Universität. Die Universität Maria Theresias ist das radikale Gegenteil von bescheidener Zurückhaltung, wie sie doch im zeitgenössischen Architekturdiskurs der Kistenbauer so oft lobend hervorgehoben wird. Claßen macht sich im Namen Maria Theresias über diese architektonische Reduktion lustig und schöpft aus dem Vollen.

Der Künstler verwebt ein pataphysisches Experiment mit einer historischen Figur und erzählt eine Geschichte entlang von Artefakten. *Die Entdeckung Maria Theresias – Überlegungen zu einer pataphysischen Universität* ist eine Ideensammlung, eine unendliche Liste von Offenbarungen, ein Fenster zum Kosmos historischer Spekulation. Mit diesem Jonglieren mit Fiktionen erweitert Claßen die Grenzen der Architektur und schafft somit Freiräume, die nicht nur theoretisch relevant sind.





Elisabeth Daxer

Geburtsjahr
1963

Geburtsort
Hall in Tirol

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr

- 1 Viridian Green
(Malachite Green,
Woodpecker Green,
Crocodile Green,
Jungle Green, Emerald
Green, Juniper Green,
Pond Green, Hunter
Green, Fern Green,
Viridian Green)
2013
- 2 Tropengrün im
Höttinger Wald
2013–21

Technik—Maße

- 1 Lithografie, 10-teilig,
auf Büttenpapier
je 71.5 × 52 cm
- 2 Öl auf Leinwand, 6-teilig
180 × 360 cm

Ankaufsjahre

- 1 2020
- 2 2021

Elisabeth Daxer weist in ihrem künstlerischen Schaffen eine Vielfalt von Techniken auf. Neben der Zeichnung, dem Aquarell, der Malerei, der Fotografie und der Collage umfasst ihr Œuvre eine Reihe von druckgrafischen Techniken. Dabei gelingt es ihr insbesondere im Bereich der Lithografie, deren technische Grenzen auszuloten und sie in ihrer eigenen künstlerischen Sprache weiterzuentwickeln.

Wie die meisten ihrer Lithografien hat die Künstlerin auch jene der zehnteiligen Serie *Viridian Green* aus dem Jahr 2013 in einem eigenen Verfahren geschaffen: Auf fünf einzelnen Litho-Steinen gezeichnet, druckt die Künstlerin jeweils einen Stein mit jeweils einem anderen Stein bzw. Motiv auf ein eigenes Papier. Damit entstehen zehn verschiedene Motive, die als durchgehender Generalbass optisch miteinander verwandt sind. Dabei zeigen jeweils vier Drucke partiell dasselbe Grundmuster. Nach zehn unterschiedlichen Grüntönen benannt, trägt die gesamte Serie die Bezeichnung eines Grüntons, nämlich *Viridian Green*.

Damit hat Elisabeth Daxer auf den ersten Blick abstrakt wirkende Lithografien geschaffen, die in ihrer optischen Erscheinung an einen mikroskopischen Blick auf ein Naturphänomen erinnern. Allein die Diskrepanz zwischen dem Druck in Schwarz-Weiß-Kontrasten und der Benennung der einzelnen Blätter nach unterschiedlichen Grüntönen verleiht der Arbeit einen experimentellen und konzeptuell anmutenden Charakter.

Dem im Schaffen von Elisabeth Daxer allgegenwärtigen Thema Natur kommt auch in ihren Zeichnungen und Collagen sowie in der Malerei ein bedeutender Stellenwert zu. Dabei ist es in erster Linie die sie umgebende Natur – und hier wiederum der Wald –, in der bzw. dem sie sich auf ihren Spaziergängen und Wanderungen aufhält. Auf dem Boden sitzend, versucht sie zum einen, die sich ihrem Blickfeld bietenden räumlichen Prozesse in flächige Aufzeichnungen zu übertragen. Zum anderen hat die Künstlerin, oftmals von einem festen Standpunkt aus, das sie umgebende Innere des Höttinger Waldes im Wandel der Jahreszeiten unter wechselnden Licht- und Farbverhältnissen in zahlreichen Aufnahmen fotografisch festgehalten. Letztere dienen ihr als Ausgangspunkt für das 2013 begonnene und 2021 abgeschlossene sechsteilige Gemälde *Tropengrün im Höttinger Wald*. In ihm entfaltet Daxer auf malerischem Weg ein künstlerisches Spannungsfeld, in dem sie die Farbe mit der Zeit verbindet, die während der Entstehung eines Gemäldes vergeht.



1





Sarah Decristoforo

| | | | |
|----------------|---------------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1983 | Titel—Jahr | a topology of desire 2022–23 |
| Geburtsort | Hall in Tirol | Technik—Maße | Multimedia und Geruchs-Installation Dimensionen variabel |
| Aufenthaltsort | Linz | Ankaufsjahr | 2023 |

A topology of desire ist eine zweiteilige Multimedia- und Geruchsinstallation und folgt Sarah Decristoforos künstlerischem Konzept der Überschneidung verschiedener medialer Ebenen. Zu Video und Sound, Text und Sprache erfährt diese raumgreifende Inszenierung eine sinnliche Erweiterung über den Geruch. In Zusammenarbeit mit einem Duftlabor wurde dazu ein eigener Geruch entwickelt, der wiederum gesellschaftlich konnotiert ist.

Sarah Decristoforo arbeitet rechnerbasiert. Ausgehend von Texten, die sie ihrer alltäglichen medialen Umgebung entnimmt (von Filmen bis Werbung), begibt sich ihre künstlerische Forschung dabei in aktuelle soziologische Felder wie tradierte Geschlechterkonventionen oder weibliche Identität. Forschungsziel bleibt immer das Offenlegen von sozialen sowie politischen Machtpraktiken.

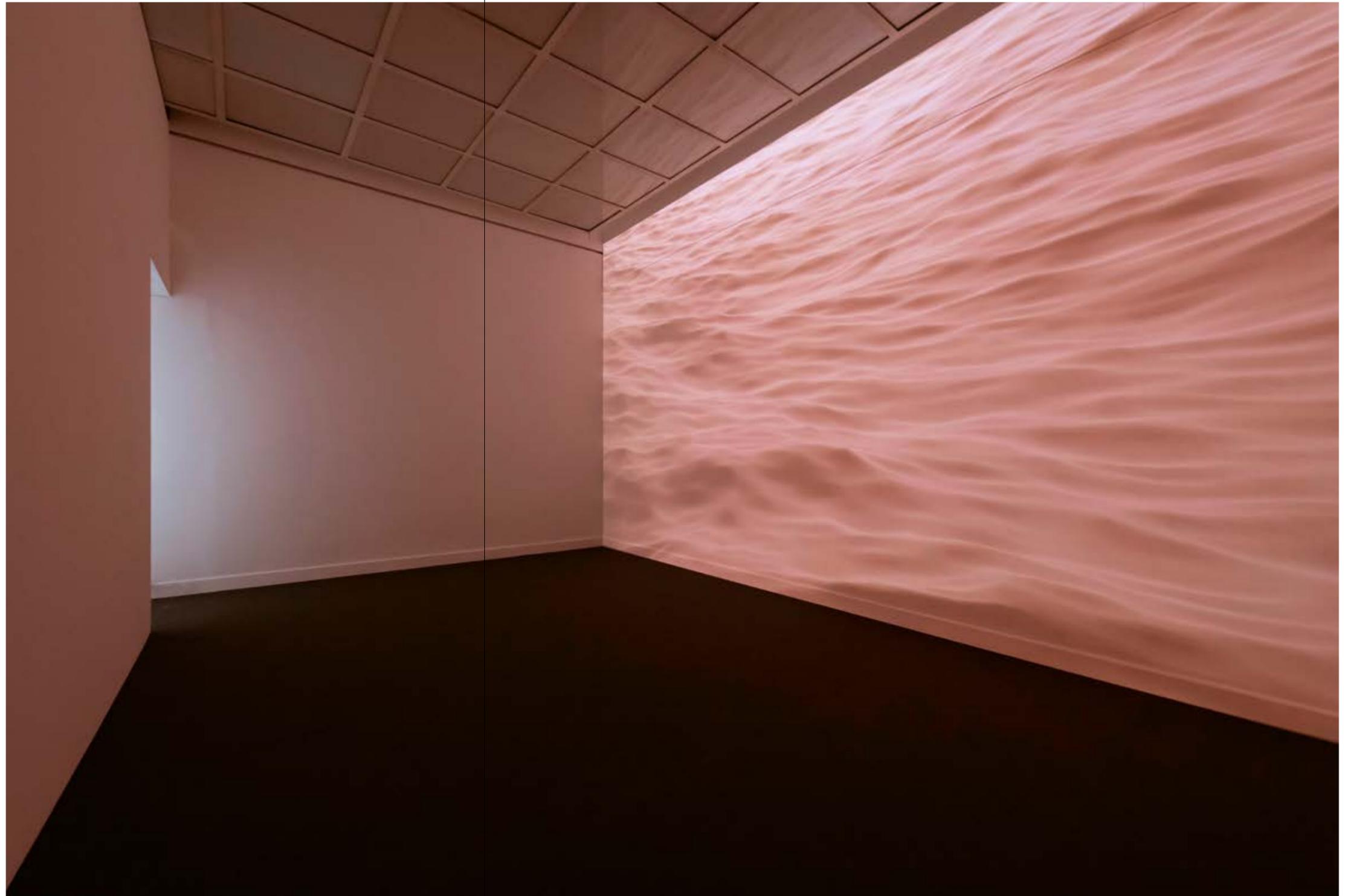
In *a topology of desire* geht es um den eigenen Körper und dessen ersehnte Sicherheit. Dafür stehen Begriffe wie Fürsorge, Geborgenheit und Optimismus. Demgegenüber aber finden sich sexuelle Normativität, soziale Unterwerfung und über allem die Behauptung des Selbst für ein besseres Leben.



A Coded Vernacular Whispering
Animation, 9:16, Full HD, Stimme, 0:44 min. loop,
Monitor, Kopfhörer, Textblatt, 42 × 29.7 cm



a topology of desire
Edition: 10 ml Flüssigkeit/Geruchs-
formel aus synthetischen Molekülen &
Pheromonen, Glasampulle, bedruckte
Plastikhaut, verschweißt, 17 × 14 cm
Edition 9 + 1 AP

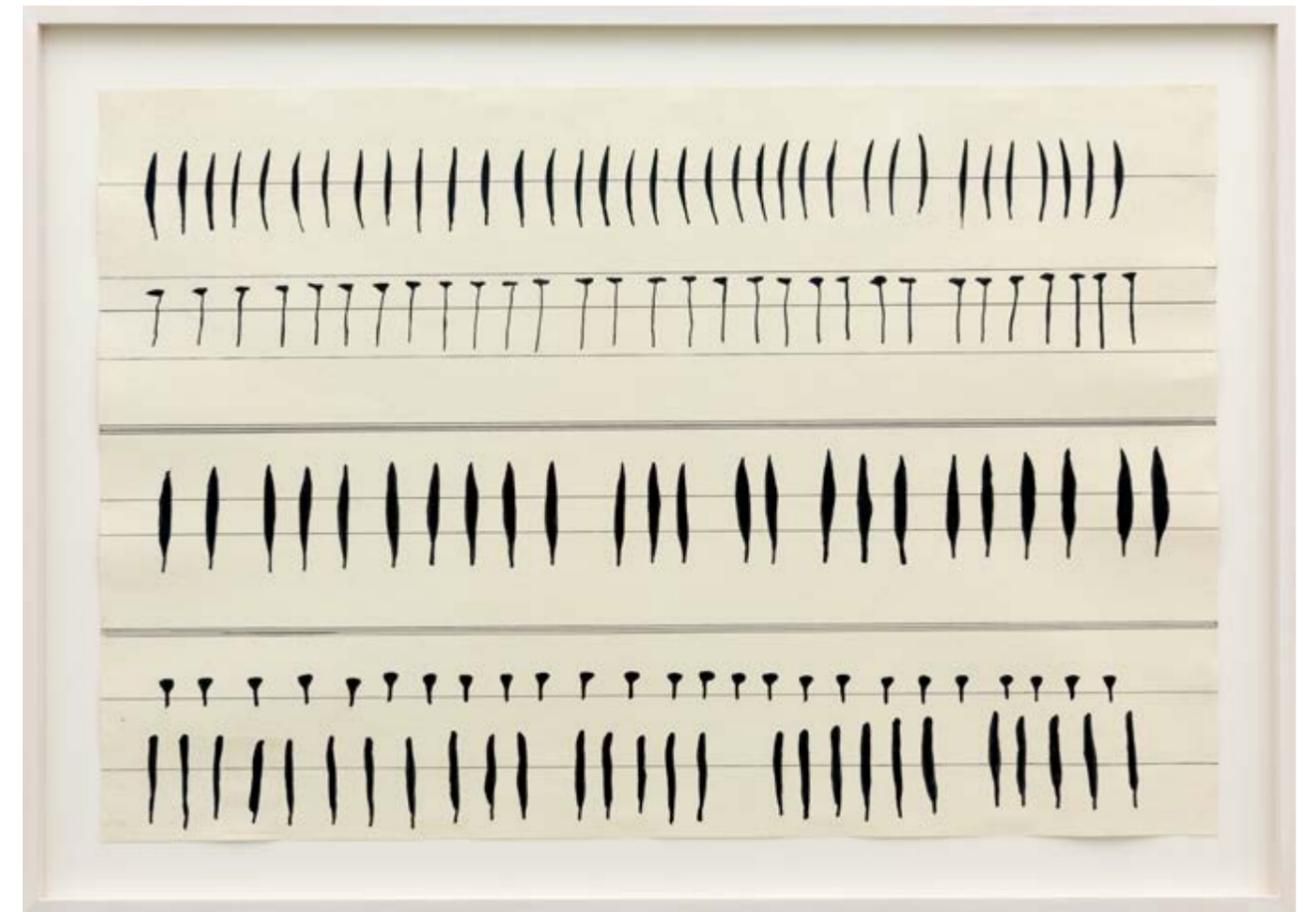


Moving Flesh Surface
Multi-Media-Installation, 3D-Rendering, 4K-Projektion,
Sound, 8 min. loop, Kaltnebelverdampfer, Geruch,
Stimme, 7:13 min. loop, Körperschallwandler

Geruchsformel in Kooperation mit Duftlabor Manasse
Stimme für Audio: Lisa Schrammel

Carola Dertnig

| | | | |
|----------------|-----------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1963 | Titel—Jahr | Singing Nails X 2019 |
| Geburtsort | Innsbruck | Technik—Maße | Tusche auf hand- geschöpftem Büttenpapier 64 x 96 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2021 |



Carola Dertnig ist mit ihrem grenzüberschreitenden Werk als Performerin, mit installativen und skulpturalen Arbeiten, als Videokünstlerin, Fotografin sowie als Professorin für Performative Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien und als Kuratorin international bekannt. Ihr Werk ist geprägt von der Auseinandersetzung mit Bewegung als Sprache sowie der intensiven Beschäftigung mit Performance-Geschichte und -Theorie. Dertnig entwickelt Strukturen für fehlende Geschichten und erfindet Personen oder ganze Settings, die in Vergangenes eingreifen.

Die Arbeit *Singing Nails X* stammt aus der 2019 geschaffenen Werkserie *Singing Nails*, einer Reihe Zeichnungen und Collagen von Nägeln und Artefakten, die bei Ausgrabungen im Zuge des Baus der Landesgalerie 2016–17 geborgen wurden. Von der Künstlerin in einem intuitiven Rhythmus wie Noten entlang filigraner Linien angeordnet, vermittelt das Auf und Ab der gezeichneten Artefakte eine scheinbare Melodie, die erklingt, während der Blick der Betrachter:innen über das Blatt schweift.

Anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung unter dem Titel *a new nothing* in der Wiener Galerie CRONE im Jahr 2020 wurde diese imaginäre Melodie durch die Performance einer Steptänzerin hörbar gemacht. Die junge Tänzerin reagierte mit ihren Schritten auf die Zeichnungen, aber auch auf die Geschichte der jahrhundertealten Funde, und schuf so eine zeitliche Achse, die aus der Gegenwart bis in eine scheinbar weit entfernte Vergangenheit reicht. Dertnig stellt damit eine generationenübergreifende Befragung des Materials in den Raum, in der Vergangenheit in einem weiteren Medium – der Performance – einer neuen Betrachtung unterzogen und mit einer neuen Erzählung aufgeladen wird. Vergangenheit und Gegenwart durchdringen so einander.

Carola Dertnig hat 2009 den Landespreis für zeitgenössische Kunst des Landes Tirol, 2013 den Österreichischen Kunstpreis für Bildende Kunst und 2022 im Rahmen des Niederösterreichischen Kulturpreises den Anerkennungspreis für die Sparte Bildende Kunst erhalten.

Margarethe Drexel

Geburtsjahr
1982

Geburtsort
Ehenbichl

Aufenthaltsorte
Innsbruck
Los Angeles

Titel—Jahr

- 1 Wir sind nur Gast auf Erden
2017
- 2 All flowers are innocent
2022

Technik—Maße

- 1 Archival-Pigment-Druck
je 65 × 105 × 3.5 cm
- 2 Johanniskraut, Bügelflicken auf Leinen
92 × 72 cm

Ankaufsjahre

- 1 2019
- 2 2023

Familiengeschichten dienen Margarethe Drexel oft als Ausgangspunkt, um über Themen wie Patriarchat, Vorstellungen von Familie, Katholizismus und die daraus resultierenden heteronormativen Machtverhältnisse nachzudenken. Größtenteils entstehen diese Arbeiten in und mit einem Rohbau neben dem Haus ihrer Eltern, der in den 1970er-Jahren von ihnen errichtet wurde.

Dort entstand auch das Diptychon *Wir sind nur Gast auf Erden*, welches eine Heugabel, eine Mistgabel und einen Melkschemel aus dem Nachlass ihres Urgroßvaters zeigt. Neben diesen Gegenständen befindet sich ein nackter Frauenkörper. Weiße Baumwolltücher, welche den oberen Teil der Gerätschaften sowie den Oberkörper der Frau verhüllen, verbinden die Objekte und den menschlichen Körper und erheben sie gewissermaßen zu Protagonist:innen des Werkes. Der Eindruck könnte die Betrachter:innen irritieren, da das Laken mit diversen Ereignissen wie Verschleierung, Exekution, Gewalt, Sünde, aber auch Unschuld, Jungfräulichkeit und Zärtlichkeit assoziiert wird. Diese Laken begleiten den Menschen von der Geburt bis zum Tod, weshalb Drexel in ihren Werken umfassende Überlegungen zu Vergänglichkeit anstellt.

Vergänglichkeit spielt auch in der Arbeit *All flowers are innocent* eine zentrale Rolle. Die Leinwand fertigte die Künstlerin aus einem alten Leintuch ihrer Mutter und tränkte sie in Johanniskraut-Essenz, die für ihre medizinische und heilsame Wirkung bekannt ist. Das Textil, welches über längere Zeit hinweg in Benutzung war, fungiert symbolisch als Repräsentation des Lebenszyklus und wurde mittels Bügelflicken mit einem farbenprächtigen Blütenmeer versehen. Durch die Verbindung von organischen und bereits genutzten Werkstoffen mit symbolischen Darstellungen lenkt Margarethe Drexel ihre Aufmerksamkeit auf die transformativen Komponenten von Trauer, Tod und Vergänglichkeit sowie auf die tiefgreifende Integration des menschlichen Seins in den natürlichen Kreislauf.

1

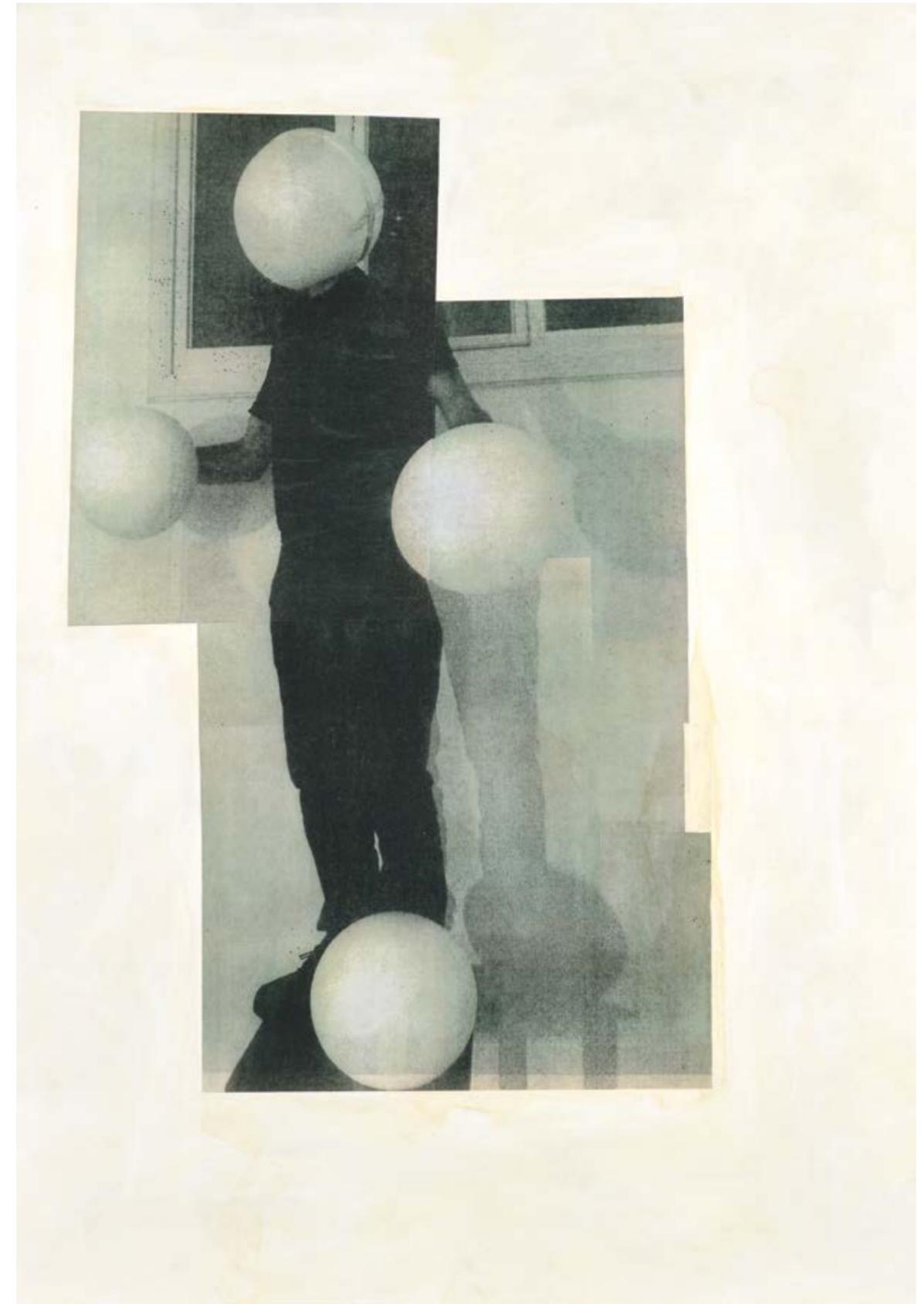




Das Werk des 2021 im Alter von 69 Jahren verstorbenen Künstlers Alfons Egger bewegte sich seit den frühen Jahren seines Schaffens im Spannungsfeld von Theater und bildender Kunst. Insbesondere in den Jahren 1980 bis 1987 entstanden in Zusammenarbeit mit Beatrix Sunkovsky theatralische Aktionen, die im Dramatischen Zentrum in Wien und an anderen Orten, wie der Galerie Krinzinger und dem Theater am Landhausplatz in Innsbruck sowie der Galerie Pakesch in Wien, aufgeführt wurden.

Im Anschluss daran konzentrierte sich Egger ganz auf die Herstellung von Zeichnungen, Bildern, szenischen Fotografien, Collagen und skulpturalen Versatzstücken. Dabei brachte er aktuell Gegenwärtiges mit Zitaten oftmals jahrelang zurückliegender performativer Aktionen in Verbindung. Darüber hinaus beschäftigte sich der Künstler immer wieder mit Sprache und Text oder inszenierte Ausstellungen, in denen er Persönliches und Biografisches in einer verfremdeten und oftmals absurd und surreal anmutenden Gestaltung zu einem Gesamtkunstwerk zusammenführte. Er arbeitete mit Alltagsfragmenten und verwob sie mit Versatzstücken seiner eigenen Biografie zu einem Referenzsystem, mit dem er sich konsequent jeder Schubladisierung entzog und somit die Betrachter:innen immer wieder neu herausforderte.

Seine ab den frühen 1980er-Jahren entstandenen Zeichnungen und Collagen hat der Künstler als Arrangements zwischen konkreter Poesie und dadaistischer Entgrenzung angelegt. So auch die 2013 geschaffene Collage *Ohne Titel*. Sie zeigt eine schwarz bekleidete Figur, deren Gesicht, beide Hände und ein Fuß mit je einer weißen Kugel eingehaust sind. Fast ist man geneigt, in der Figur den Künstler selbst zu erkennen, erinnert doch die Arbeit an eine 2010 entstandene Collage, die den Künstler mit einer Totenkopfmassage im Gesicht und jeweils an den Händen und Füßen angebrachten Totenköpfen zeigt. Auf einem Tisch (Podest?) vor einer Wand mit einem Fenster stehend, scheint die Figur außerhalb des Raumes und der Zeit zu sein. Wie Cosima Rainer dazu ausführt, geht es in den Arbeiten von Alfons Egger „auch immer um ein Ringen mit den künstlerischen Mitteln und ihrem möglichen Versagen“. Dazu passt, dass bei Egger bestimmte Motive immer wieder auftauchen. Sei es als Zeichnung, als Modell, als Installation oder Foto. „Es ist, als ob bestimmte Motive weitergeträumt oder wie Archetypen in die eigene Mythologie eingegliedert werden. Bruchstückhaft, poetisch, atmosphärisch treten sie wieder auf und verschieben die möglichen Bedeutungen weiter“, so Rainer.



EXPERIMENTAL SETUP

Kata Hinterlechner
Bosko Gastager

Geburtsjahre
beide 1979

Geburtsort
KH Innsbruck
BG Wien

Aufenthaltsorte
Wien
Innsbruck

Titel—Jahr
FORTUNA oder der
Tanz auf dem Vulkan
2023

Technik—Maße
Digitales Video
1:36 min.

Ankaufsjahr
2023

Interpreten
Chor und Solisten der
Wiltener Sängerknaben
unter der Leitung von
Johannes Stecher

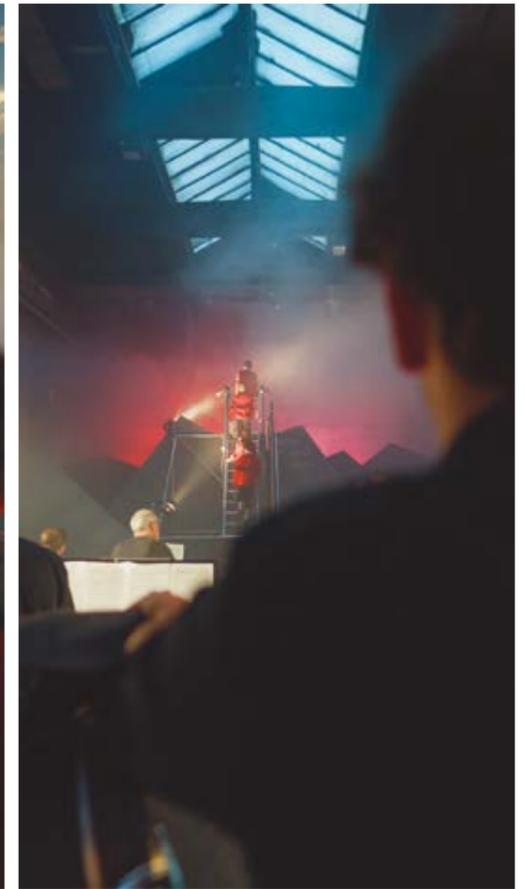
Klaviere
Fausto Quintabà
Alexander Ringler

Schlagzeugensemble der
Klasse Norbert Rabanser
des Tiroler Landes-
konservatoriums

Im September 2023 präsentierte das in Innsbruck und Wien arbeitende Künstlerkollektiv EXPERIMENTAL SETUP in Kooperation mit den Wiltener Sängerknaben die radikale Musikperformance *FORTUNA oder der Tanz auf dem Vulkan* in der Alten Gießerei des St.-Bartlmä-Viertels in Innsbruck. Hierzu adaptierte das Kollektiv Ausschnitte des stimm-gewaltigen Chors der *Carmina Burana* von Carl Orff (Fassung für Schlagwerk und zwei Klaviere) zu einem dystopischen und begehbaren Bühnenbild, um kommenden Generationen und ihrem Ruf nach einem grundlegenden Umdenken im Umgang mit unserer Lebenswelt eine politische Stimme zu geben. „Die fortschreitende ökologische Zerstörung unserer Lebenswelt konfrontiert uns mit einem Zukunftsszenario, vor dem wir nicht länger die Augen verschließen können. Jetzt müssen seitens der Politik Taten folgen, um konkrete Vereinbarungen zum Schutz aller umzusetzen“, erläutert das Kollektiv vor dem Hintergrund eines Vulkans, in den sich die Sängerknaben einer nach dem anderen stürzen. „Wir verhandeln eine der drängendsten Fragen der Gegenwart“, erklären die beiden und fragen weiter: „Wie weit können wir noch gehen, bevor die Konsequenzen neoliberaler Ökonomie und Politik unsere Lebenswelt gänzlich unter der Last des Artensterbens, des Klimawandels, den Folgen der Migration und akuter Naturkatastrophen zusammenbrechen lassen? Es ist keine Änderung in Sicht, unter anderem, weil sich die internationale Gemeinschaft nur mäßig zum Arten- und Naturschutz ausspricht und auch der ökonomischen Ausbeutung zuungunsten der Entwicklungsländer eben keinen Einhalt gebietet. Wir schaffen uns ab! Anscheinend können und wollen wir unseren Lebensstil, trotz wissenschaftlich fundierter Faktenlage, zugunsten der kommenden Generationen nicht ändern. Sie sind es, die mit aller Härte und Wucht das verantworten müssen, was wir heute konsequent verdrängen und verabsäumen.“¹

Das Kollektiv EXPERIMENTAL SETUP, in persona Kata Hinterlechner und Bosko Gastager, gründete sich im Jahr 2018. Seine künstlerische Praxis konzentriert sich sowohl auf klassische Ausstellungsformate als auch auf „Kunst am Bau“-Projekte und radikal performative Aktionen.

¹ Interview mit EXPERIMENTAL SETUP im September 2023



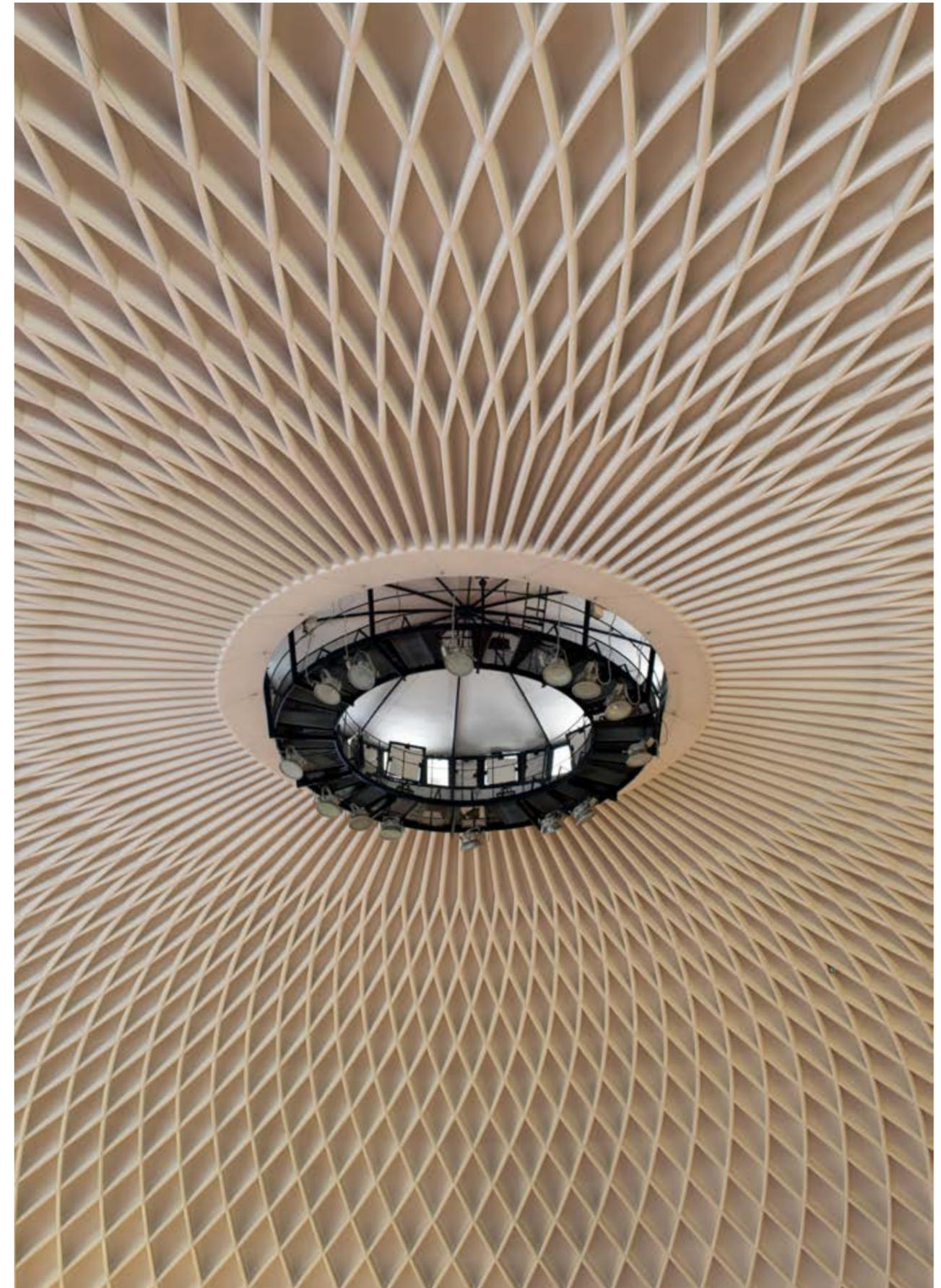
Werner Feiersinger

| | | | |
|----------------|----------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1966 | Titel—Jahr | Untitled (Nervi) 2015 |
| Geburtsort | Brixlegg | Technik—Maße | Farbfotografie auf Dibond 90 x 64 cm Edition 3/5 + 1 AP |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2020 |

Werner Feiersinger hat mit seinem Bruder, dem Architekten Martin Feiersinger, die oberitalienische Architekturszene zwischen 1946 und 1976 beleuchtet und vielbeachtet publiziert. *Italomodern 1946–1976* erschien 2012 und wurde in der gleichnamigen Ausstellung im Innsbrucker „aut“ präsentiert.

Als Bildhauer sieht Werner Feiersinger in der vorgestellten italienischen Architektur der Nachkriegszeit zuerst deren skulpturale Qualität, ihre Materialität und die verschiedenen Oberflächen – Faktoren, die auch seine bildhauerischen Arbeiten definieren. Feiersingers Fotografien folgen dann auch genau diesem subjektiven Blickwinkel – immer verbunden mit seiner Kenntnis der Architekturgeschichte.

Untitled (Nervi), 2015 entstanden, zeigt das anhaltende Interesse Feiersingers am Skulpturhaften italienischer Architektur. In Pier Luigi Nervis Palazetto dello Sport, entstanden für die Olympischen Sommerspiele in Rom 1960, ist dies die Rippenkonstruktion der die Halle überspannenden Kuppel. Neben der konstruktiven Lösung fasziniert hier die gerippte Oberfläche, die in ihrer bautechnischen Funktion als geometrisch-abstrakte Form erscheint. Feiersinger sieht vor allem das Letztere und deren raumbildende Kraft.

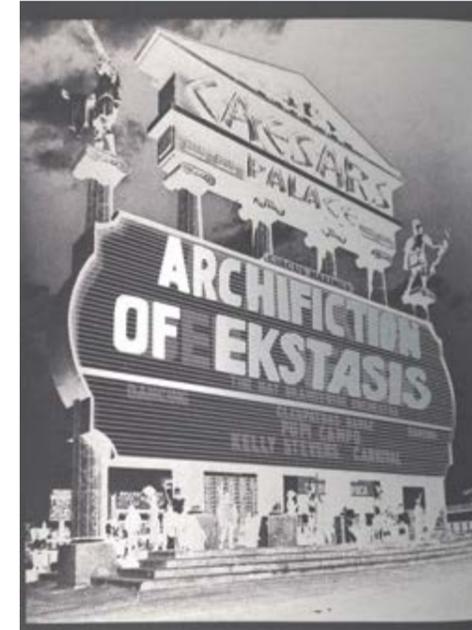


Karin Ferrari

| | | | |
|-----------------|-------------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1982 | Titel—Jahr | Archi_Fictions of Ecstasy 2020–21 |
| Geburtsort | Meran | Technik—Maße | Wandinstallation (Zeichnungen, Collagen, Fotografien, Textfragmente, Grafiken, Kopien, Recherchematerial und Referenzbilder), unterschiedliche Techniken und Maße |
| Aufenthaltsorte | Rum Wien | Ankaufsjahr | 2021 |

Karin Ferrari analysiert in ihrer künstlerischen Arbeit Bilder und Bauwerke als Produkte der Pop- und Alltagskultur, um die Gegenwart zu untersuchen. Damit lotet sie Wirkung und Gebrauch von Zeichen und Symbolen in popkulturellen Kontexten aus und versucht zu verstehen, wie die Verbreitung und Migration visueller Inhalte funktioniert. Ein enger Zusammenhang zwischen Mystik, Technologie und Popkultur wurde bereits 1999 vom US-amerikanischen Theoretiker Erik Davis erkannt, der dafür den Begriff *TechGnosis* prägte. Inspiriert von Davis' Betrachtung bezeichnet Ferraris *Trash Mysticism* eine popkulturelle Version von Okkultismus und Spiritualität, die von der aktuellen technologisierten Kultur hervorgebracht wird. Die Künstlerin hat diese in mehreren Videoarbeiten untersucht, in denen sie Fakten mit Fiktion, Spekulationen mit wissenschaftlichen Theorien verwebt. Hinter einer distanzierten, pseudowissenschaftlichen Haltung beleuchtete sie in Bildmaterial aus Werbung und Videoclips eine faszinierende Dichte von semiotischen Verkettungen. Damit stellte sie zeitgenössische Medienphänomene wie fantasierte Verschwörungserzählungen bloß, welche auf einer Faszination für versteckte Zeichen und geheimnisvolle Zusammenhänge basieren.

Die Wechselwirkung zwischen der Suche nach spirituellen okkulten Dimensionen und einem neuen technologischen kollektiven Gedächtnis wird auch in anderen Arbeiten zum kulturkritischen Untersuchungsfeld deutlich. Seit 2018 arbeitet Ferrari am künstlerischen Forschungsprojekt *Archi_Fictions of Ecstasy*. In mehreren Ländern der Welt hat die Künstlerin sakrale Formenbezüge in kommerziellen Gebäuden festgestellt und diese als globales Phänomen erkannt. Während einer sechsmonatigen Recherche in den USA entdeckte sie Imitationen sakraler Strukturen auf den Hochhäusern in Manhattan. Aus einem Forschungsaufenthalt in New York während des Pandemie-bedingten Lockdowns im Frühling 2020 ist die Publikation *Rooftop Temples of New York City* entstanden. Im fast menschenleeren Manhattan bekam die Künstlerin das erste Mal die Bauwerke in ihrer vollen Wirkung zu sehen. Dabei erschienen Anbauten für die Infrastruktur wie Aufzugschächte und Wassertanks oder mehrstöckige Penthouse-Einheiten wie Kultstätten. Die Symbolwirkung traditionsreicher sakraler Architekturelemente wirkt im zeitgenössischen urbanen Raum in neuen Imaginationsräumen nach. Der Ankauf für die Sammlung des Landes Tirol beinhaltet Originalwerke wie Zeichnungen, Collagen und Fotoeditionen sowie Referenzbilder der künstlerischen Recherche in Form von Kopien (Bilder, Textfragmente, Diagramme etc).



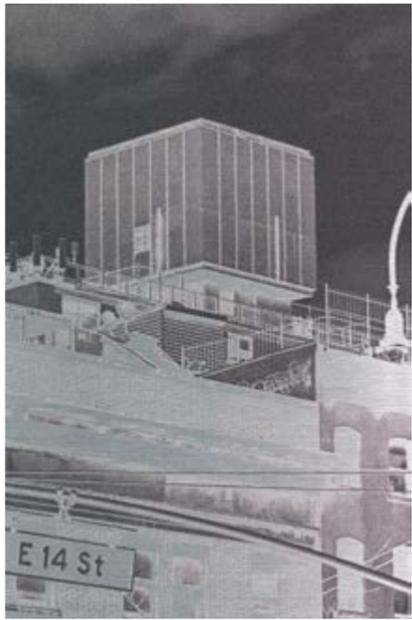
Archi_Fiction of Ekstasis (Las Vegas), 2020
Direktdruck auf Metall
60 × 45 cm, Edition 1/5



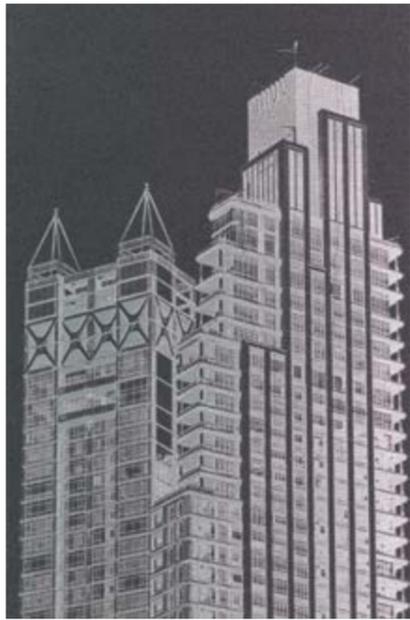
Rooftop Temple of New York City (Greenwich Village), 2020
Alu-Dibond, Fineart Hahnemühle
60 × 60 cm, Edition 1/5



Hyatt Regency (Yogyakarta), 2020
Alu-Dibond, Fineart Hahnemühle
80 × 60 cm, Edition 1/5



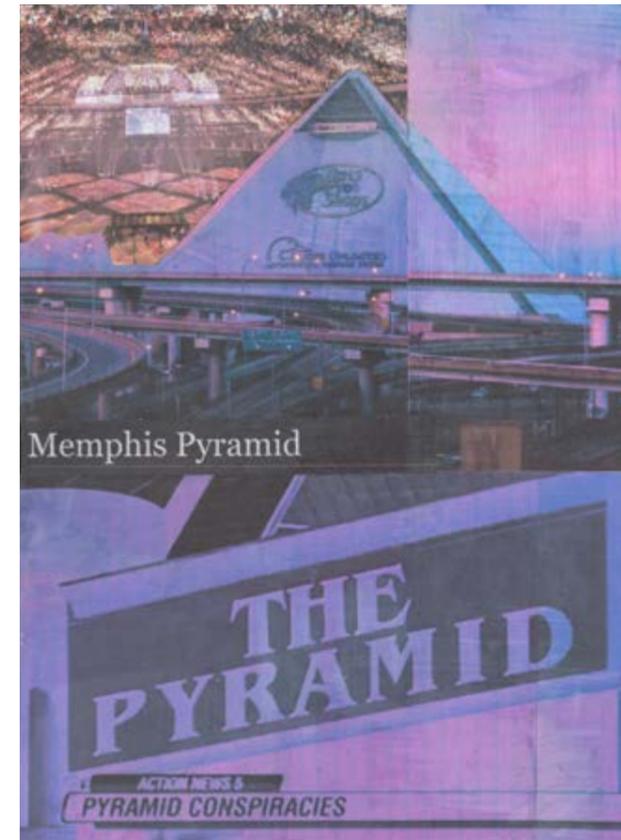
E 14 St, 2020–21
 Direktdruck auf Metall
 15 × 10 cm, Edition 3/20



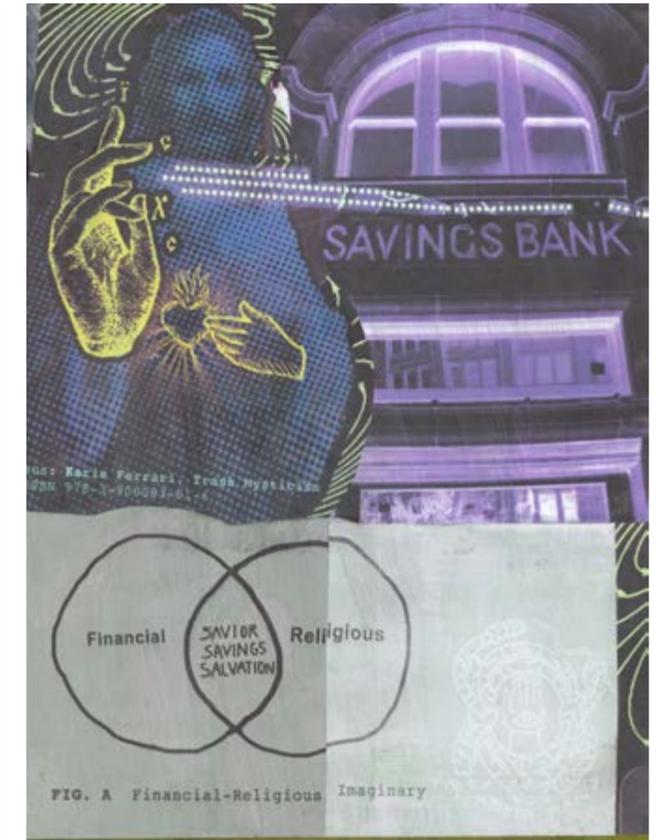
Park Row, 2020–21
 Direktdruck auf Metall
 15 × 10 cm, Edition 3/20



Wall Street Pyramid, 2020–21
 Direktdruck auf Metall
 15 × 10 cm, Edition 2/20



Memphis Pyramid Mall, 2020
 Collage auf Leinwand, 40 × 30 cm



Savings Bank (Financial-Religious Imaginary), 2020
 Collage auf Leinwand, 40 × 30 cm



copies to other heaven \$5, 2021
Marker auf Karton, 65 × 50 cm



5 Mn Zebra Temple, 2020
Marker auf Karton, 65 × 50 cm

Thomas Feuerstein

Geburtsjahr
1968

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
PROMETHEUS LIVERTY
2019

Technik—Maße
Posterwand
Maße variabel

Ankaufsjahr
2020

„Was Thomas Feuerstein in Szene setzt, ist literarische Science-Fiction, mythologisches Reenactment, biochemisches Laboratorium und künstlerische Forschung in einem“¹ schreibt Hartmut Böhme im Katalog zu dessen Ausstellung *Clubcannibal* im Kunstraum Dornbirn 2018. Die Arbeit *Prometheus Liverty* ist ein Relikt dieser Gesamtinszenierung in der Dornbirner Fabrikhalle. Und Hartmut Böhme hat recht. Thomas Feuerstein schafft seit Jahren ein komplexes Werk zwischen Naturwissenschaft, Technologie und Philosophie. Die Kunst bleibt bei ihm eine philosophische Disziplin. In *Clubcannibal* zeigt sich Thomas Feuerstein einmal mehr als Erzähler und erfindet mit den *Prometheus-Protokollen*² eine Science-Fiction-Geschichte rund um den Prometheus-Mythos. An den Berg Kasbek im Kaukasus gekettet, wird Prometheus von einem Adler heimgesucht, der seine Leber auffrisst, die sich wiederum stets erneuert. Thomas Feuerstein hat in dem der Dornbirner Ausstellung 2017 vorausgegangenem Projekt *Prometheus Delivered* diesen griechischen Mythos dekonstruiert und mit Bakterien anorganische Materie in Fleisch verwandelt. Das Nachwachsen der Leber wird also mittels Technologie wiederholt. „Die Leber steht für das Leben und die Zukunft. Mit jedem Schnabelhieb wird die Zukunft beraubt und gleichzeitig neu geboren.“³ In *Clubcannibal* inszenatorisch und raumgreifend erweitert wird die Zusammenstellung der Grafiken zu einer Plakatwand, der gezeichneten Illustration der *Prometheus-Protokolle*.

- 1 Hartmut Böhme, *All is lithogenesis*, in: Thomas Häusle (Hrsg.), *Clubcannibal*, Wien 2018, S. 196 ff.
- 2 Thomas Feuerstein, *Die Prometheus-Protokolle*, in: Thomas Häusle (Hrsg.), *Clubcannibal*, Wien 2018, S. 19–55
- 3 Thomas Feuerstein, *Die Prometheus-Protokolle*, in: Thomas Häusle (Hrsg.), *Clubcannibal*, Wien 2018, S. 33

LIVERTY



HUMANISTHAUNTISM



LIVERTY



Robert Fleischanderl

Geburtsjahr
1967

Geburtsort
Brixlegg

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Schauspielerin
am Tag danach
2018

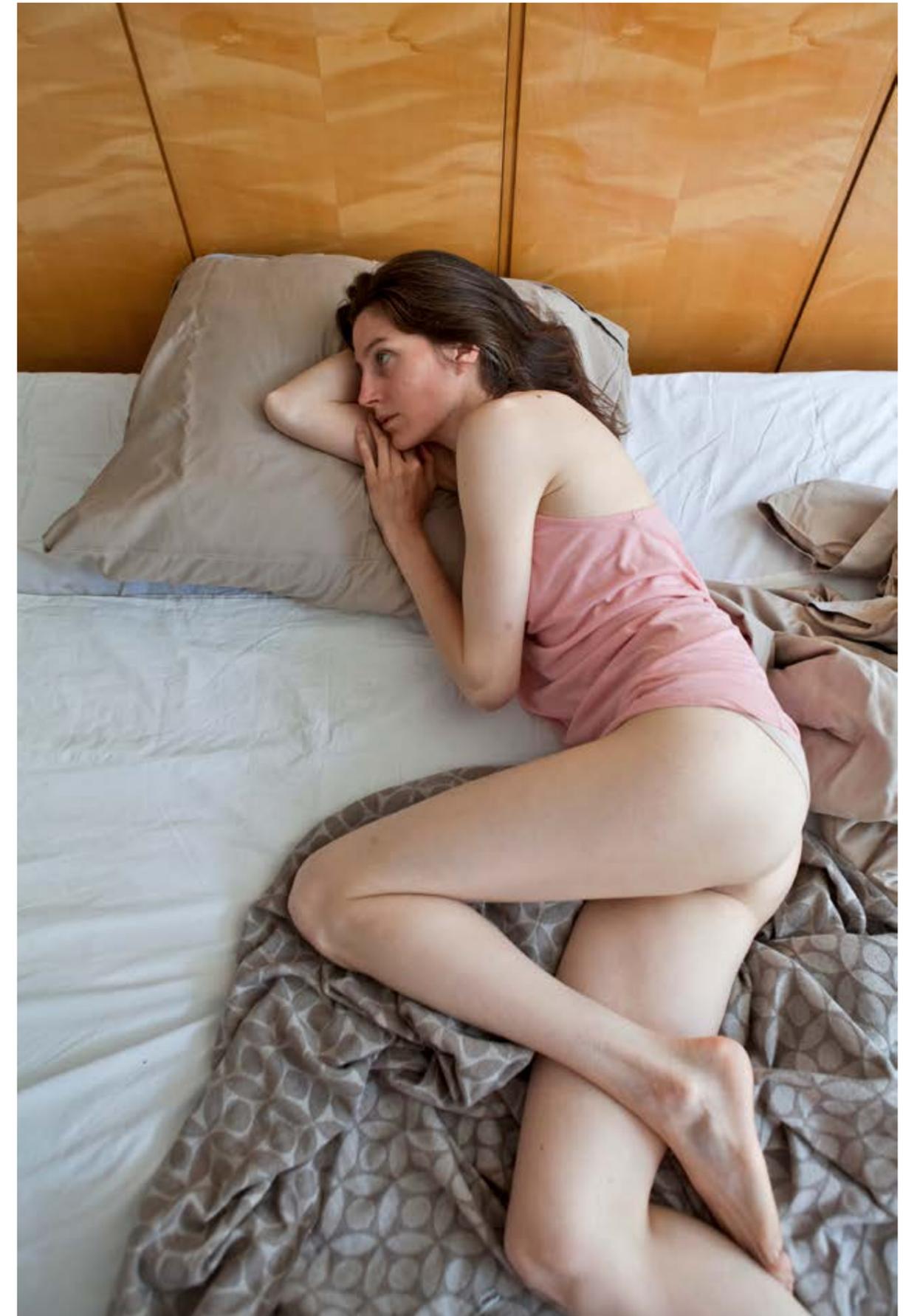
Technik—Maße
Pigment-Print auf
Hahnemühle-Papier
140 × 100 cm
Edition 1/3

Ankaufsjahr
2020

Es war die Fotografie, die seit den 1980er-Jahren einen künstlerischen Dokumentarismus vorangetrieben hatte. In ihren realistischen Momenten passiert dies bevorzugt in Bilderserien auf der Basis journalistischer Recherche. Mit *Schauspielerin am Tag danach* erwidert Robert Fleischanderl dieser fotografischen Praxis mit einem Einzelbild und lässt so auch die „Folklore der fotografischen Wahrheit“ (Allan Sekula) hinter sich.

In dieser großformatigen Fotografie stellt sich die Frage nach der Wahrheit nicht, sie gibt den Betrachter:innen vielmehr die Möglichkeit, ein eigenes Narrativ zu finden. Was ist passiert, was wird noch passieren? Eine mögliche Geschichte wird in der Schwebe gehalten. Denn Fleischanderl selbst erzählt nichts. Wie ein Maler erfindet der Fotograf mit jedem Einzelbild die Welt neu, ist er doch als „Bildermacher“ nichts anderem verpflichtet als dem Bild selbst.

Das Bild der Schauspielerin ist dann auch ein inszeniertes und inszeniert ist hier eine melancholische Beiläufigkeit. Diese spielt mit gängigen Bildmustern, wie wir sie aus der Welt des Films kennen, aber gleichsam auch mit dem Glamourösen sowie dem Intimen. Nicht dokumentarisch, nicht erzählend ist *Schauspielerin am Tag danach* der Moment einer Stimmungslage, mehr Erfindung als Realität, und will nichts anderes als das autonome, absolute Bild.



Claudia Fritz

Geburtsjahr
1973

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Lans

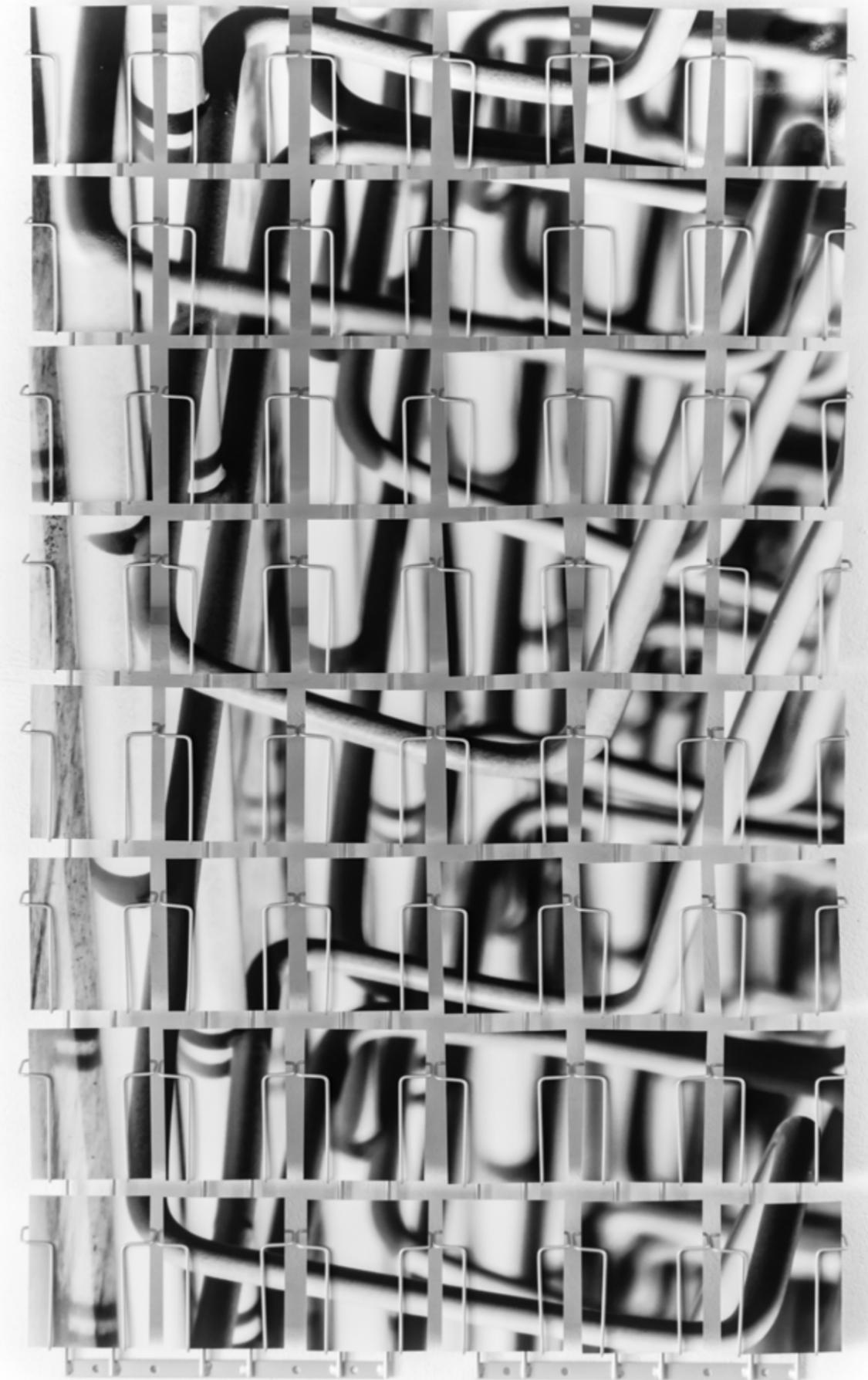
Titel—Jahr
o.T. (Das Große Ganze 5)
2018

Technik—Maße
Lambda-Abzüge auf
Fuji Crystal Archive in
Postkartenhalter
115 × 70 × 6 cm
Edition 1/3

Ankaufsjahr
2021

Abbild und Wirklichkeit haben in der kunsthistorischen Diskurslandschaft als traditionelles Begriffspaar langjährige Relevanz erfahren. Insbesondere mit dem Aufkommen der Fotografie scheinen beide Begriffe zunehmend miteinander zu verschmelzen. Jedoch manifestiert sich in der Fotografie stets nur ein von dem:der Kunstschaffenden bestimmter Ausschnitt, welcher lediglich einen Teil der ihn umgebenden Realität abbildet.

Claudia Fritz widmet sich in ihren künstlerischen Werken gezielt den Eigenheiten der Fotografie. Als studierte Architektin fokussiert sie sich auf thematische Werkserien, die häufig mit Konzepten des Raums, der Raumatmosphären oder ephemeren Lichtzeichnungen im Raum korrelieren. Für ihre Ausstellung *in situ (Pettnau)* im Jahr 2016 konzipierte die Künstlerin erstmals sämtliche Arbeiten direkt vor Ort. Diese methodologische Herangehensweise setzte sie im artdepot Innsbruck fort, indem sie ebenso Ausblicke, Gegenstände und räumliche Aspekte des sie umgebenden Ausstellungsortes zum Sujet ihrer Fotoobjekte machte. In diesem Kontext entstand auch das angekaufte Werk *o.T. (Das Große Ganze 5)*. In kontrastreichen Schwarz-Weiß-Fotografien hielt Fritz unkonventionelle Perspektiven auf den an der Wand angebrachten Postkartenhalter fest. Das digitale Abbild wurde im Anschluss in 48 postkartengroße Ausschnitte unterteilt und formt erst im Wandobjekt wieder ein integrales Foto, welches das ursprüngliche Fotomotiv erkennbar werden lässt. Durch die Umwandlung des zweidimensionalen Fotos zu einem dreidimensionalen Objekt werden die Betrachter:innen zu einer Handlung animiert. Sie müssen sich um das Objekt bewegen, um das Gesamtkunstwerk umfassend zu rezipieren und zu begreifen. Hierbei wird die passive Rezeption des „Bilderschauens“ durch eine aktive Teilnahme abgelöst, wobei diese Aktivität, in Kombination mit einem Wechsel der Perspektive, als unerlässlicher Aspekt der künstlerischen Arbeit konzipiert ist.



Dieter Fuchs

Geburtsjahr
1952

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Innsbruck

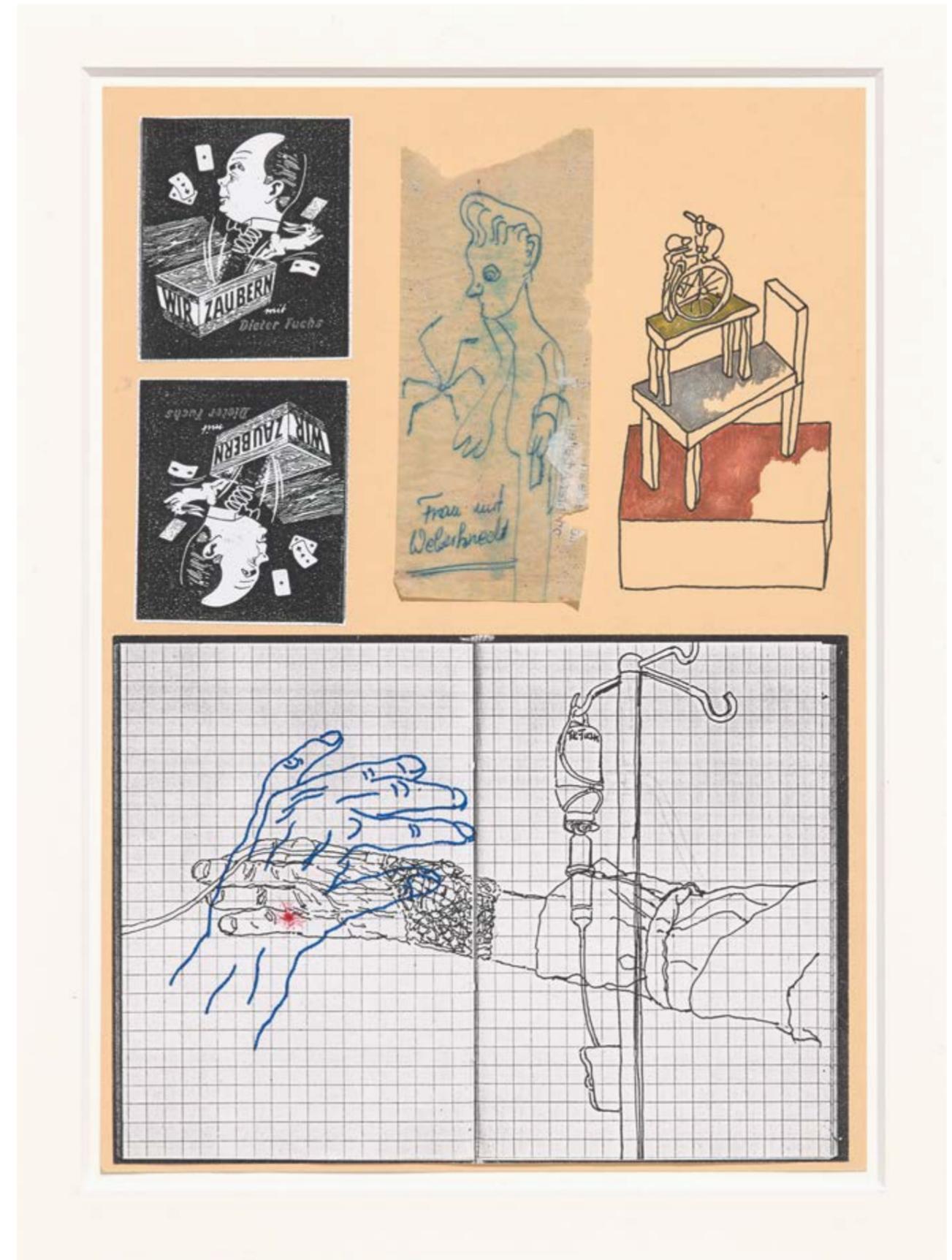
Titel—Jahr
Familie
2019

Technik—Maße
Kopien, Kugelschreiber,
Metallic-Stift, Fineliner
auf Papier
29.7 × 21 cm

Ankaufsjahr
2020

Mit der Collage *Familie* aus dem Jahr 2019 verarbeitet Dieter Fuchs unterschiedliche Fundstücke früherer Arbeiten, die indirekt Bezug auf seine Familiengeschichte nehmen, ohne diese aber weiter zu thematisieren. Vergleichbar versteht sich seine künstlerische Praxis als ein am Prozess orientiertes Reagieren auf Erfahrungen aus seinem unmittelbaren Umfeld sowie auf tagespolitische und gesellschaftskritische Themen. Die Collage zeigt links oben zwei identische Kopien einer großformatigen Leinwandarbeit mit dem Titel *Papa*, die der Künstler im Rahmen seines Aufenthalts im Köln 1988 gemalt und bei der Kölner Galerie Ricke ausgestellt hatte. Damals stand er in intensivem Austausch mit deutschen Künstler:innen wie Martin Kippenberger und Walter Dahn. Mit Letzterem fertigte er unter anderem auch Gemeinschaftsarbeiten an. Die im Bild verwendete Vorlage stammt von einer damals gängigen Broschüre zum Erlernen von Zauberei. Er adaptierte den Schriftzug zu „Wir zaubern mit Dieter Fuchs“, weil der in der Illustration dargestellte Kopf Ähnlichkeit mit seinem Vater hatte. Die spiegelverkehrte Anordnung erinnert Fuchs an Spielkarten-Decks, die in ihren unterschiedlichen Ausrichtungen auf dem Spieltisch für jede:n lesbar werden. Die Kopie der darunter befindlichen Zeichnung stellt die Hand des Künstlers dar, wie sie die Hand der sterbenden Mutter im Krankenhaus hält, die 2004 für immer die Augen schloss. „Deswegen nenne ich die Arbeit *Familie*, da oben mein Vater und unten meine Mutter zu sehen ist“, sagt der Künstler. Die zwei weiteren Papierarbeiten der Collage sind laut Fuchs zufällige Fundstücke. „Mir sagte mal jemand, ich solle eine Bergetappe zeichnen, deswegen habe ich dann das Fahrrad in Gold, Silber, Bronze auf einem Tisch mit Stuhl gezeichnet.“ Der Weberknecht mit Frau fand ebenfalls zufällig seinen Platz im Ensemble. „Ich verwende in meiner Arbeit immer etwas Neues, etwas Lustiges und dann wieder etwas Ernstes oder Politisches. Das gehört bei mir alles zusammen. Aber ich schreibe auch Texte, die ich in meinen Arbeiten verwende, wie zum Beispiel *Gedanke in Arbeit, bei Erfolg weiterdenken* oder *Schizophrenie bei mir zum Ausleihen*, die meine Arbeitsweise auf den Punkt bringen.“¹

¹ Interview mit dem Künstler am
22.1.2024



Ursula Groser

Geburtsjahr
1974

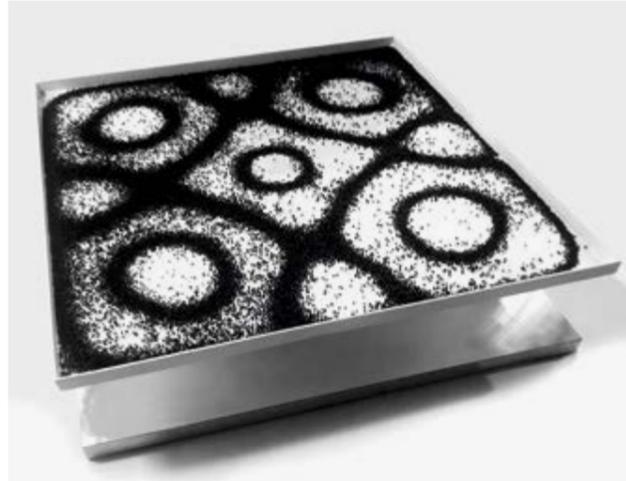
Geburtsort
Lienz

Aufenthaltsort
Schwaz

Titel—Jahr
order from noise
2021

Technik—Maße
Klanginstallation,
schwarzer Kristallzucker
ca. 55 × 55 × 25 cm

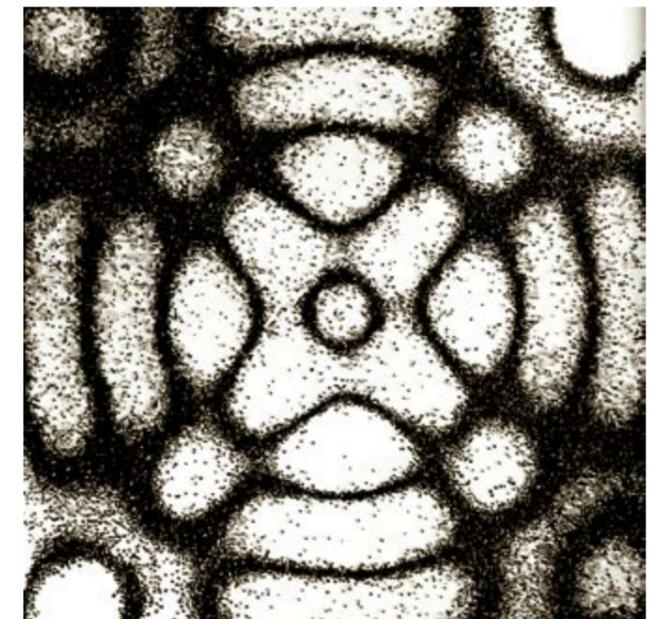
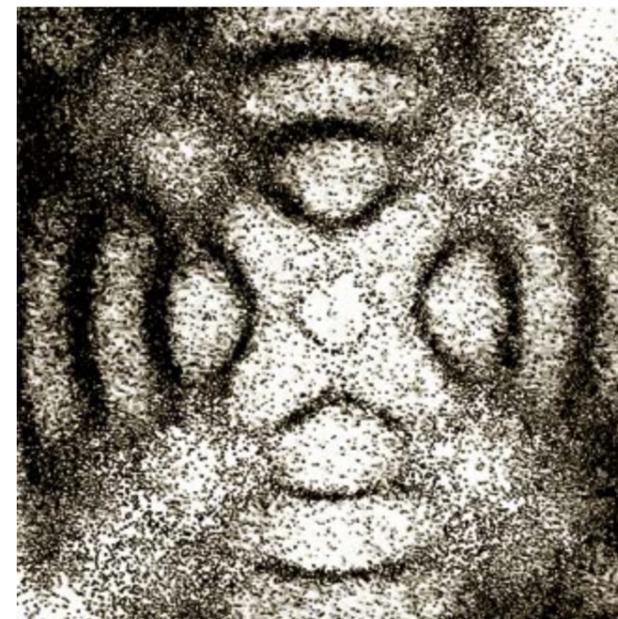
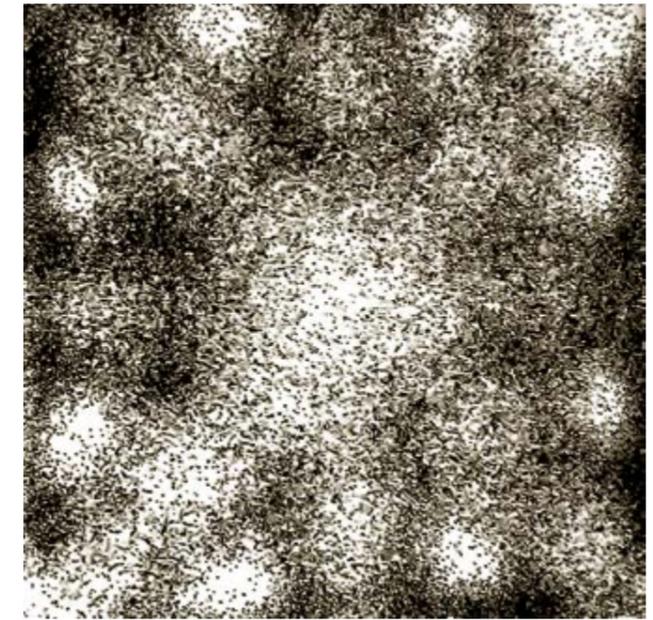
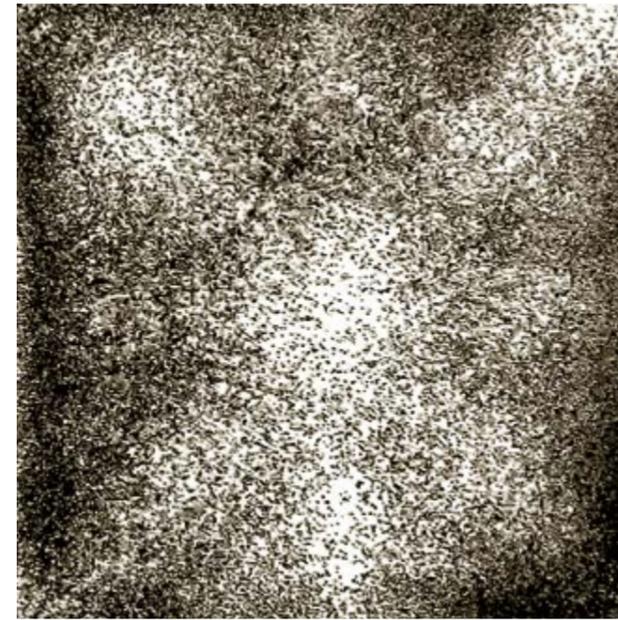
Ankaufsjahr
2021



Ursula Groser setzt sich in ihrem künstlerischen Schaffen mit den Medien Rauminstallation, Video, Fotografie und Objekt auseinander. Ihre Arbeiten greifen dringliche Fragen und Herausforderungen unserer Gesellschaft auf. Dabei befasst sich Groser mit komplexen Verhältnisstrukturen zwischen Individuum und Masse. Ihr Interesse gilt autopoietischen Systemen, den Normen und der Konformität, die sich daraus entwickeln. „Das Konzept der Selbstorganisation ist besonders relevant, um zu verstehen, wie bestimmte soziale Phänomene und Strukturen aus den Interaktionen und Dynamiken zwischen Individuen und Gruppen innerhalb einer Gesellschaft entstehen“, so Groser.

order from noise folgt einem Prinzip, welches Groser bereits in früheren Arbeiten erforschte. In der Videoarbeit *order from noise* (2019) werden jene Prozesse thematisiert, die auf visueller und akustischer Ebene Materie und Körper aus einem Rauschen herauslösen und organisieren. Die vom Land Tirol angekaufte Arbeit *order from noise* (2021) besteht aus einer Soundbox mit einer aufgesetzten Schwingwanne aus Aluminium. Darin befindet sich Schüttgut in Form von schwarzem Kristallzucker.

Groser lotet mit akribischer Präzision das Formverhalten dieses in sich abgeschlossenen Systems aus. In hunderten Frequenzen zuvor erprobt, versetzen bestimmte Schwingungen die Metallplatte in Resonanz, um wiederum spezielle Klangmuster zu erzeugen. Dabei übernimmt der Ton bzw. die Frequenz die Aufgabe des Produzenten. Er ist es, der die Störung (*noise*) verursacht, um dadurch, wie in Heinz von Foersters Hypothese der *order-from-noise*-Ordnung, ein Klangmuster aus dem vorherrschenden Chaos zu kreieren.



Lois Hechenblaikner

| | | | |
|----------------|------------------------|--------------|-------------------------------------|
| Geburtsjahr | 1958 | Titel—Jahr | 1 Ischgl (Idalp 1) 2008 |
| Geburtsort | Reith im Alpbachtal | | 2 Ischgl (Relax if you can) 2016 |
| Aufenthaltsort | Reith im Alpbachtal | | 3 Ischgl (Pal 1) 2012 |
| | | Technik—Maße | 1 Pigment-Print 40 × 54.1 cm |
| | | | 2 Pigment-Print 40 × 59.9 cm |
| | | | 3 Pigment-Print 40 × 60.1 cm |
| | | Ankaufsjahr | 2021 |

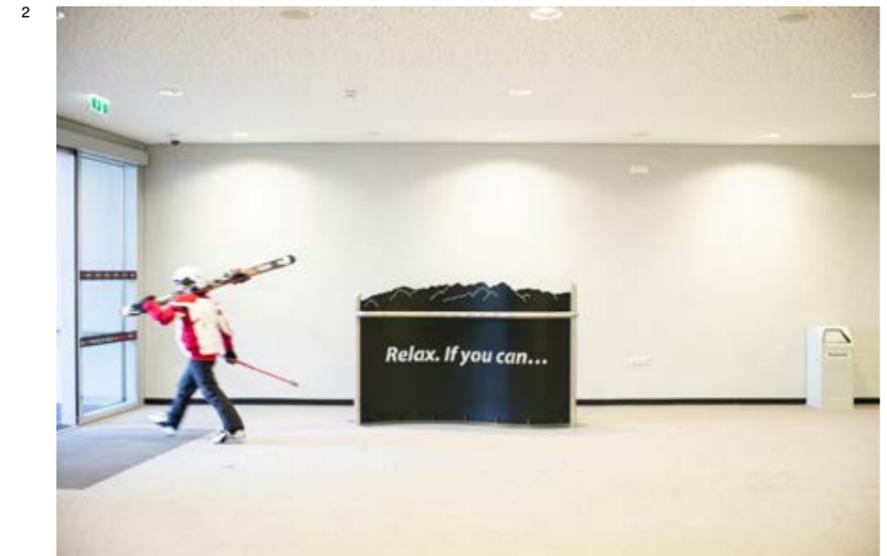
AF In deinem demnächst erscheinenden Fotobuch *Nüchtern betrachtet* schreibt Elfriede Jelinek im Nachwort: „Fortgespült von der Flut des Erlebten, vom Champagner, von einer Welle aus Körpern, halbnackt bis nackt, vom dreckigen Schnee in den Gassen zwischen den Skibars, egal, weg ist weg, wie der Schmelz der Jugend, der auf ihrer Haut zergeht wie Schnee.“ Sie beschreibt damit die behavioristischen Aggregatzustände jener Menschen, für die Alpentourismus vornehmlich bedeutet, sich im Rausch und Exzess zu verlieren – das Thema deiner Serie *Ischgl*. Die ersten Bilder sind 2008 entstanden, die letzten 2020, im Jahr des Ausbruchs der Pandemie. Was ist das Resümee dieser fotografischen Langzeitdokumentation?

LH Für mich war immer klar, dass diese Form des Tourismus etwas Pathologisches hat. Ich bezeichne sie auch als alptouristische Berausungsindustrie. Und ich frage mich: Wie hat es passieren können, dass aus ehemals ärmlichen Bergbauern hochprofitable Alkoholhändler, ja Drogenhändler geworden sind? Für mich gibt es hier zwei „Tätergruppen“: diejenige, die dieses Produkt kreiert, und diejenige, die dieses Produkt annimmt. Die Erstverantwortung geht aber vor allem von jenen aus, die den Nährboden schaffen, die dieses Produkt des massiven Alkoholverkaufs forcierten. Und das waren in erster Linie einheimische Unternehmer.

In keinem anderen Segment der Tourismusindustrie kann man solch hohe Handelsspannen wie beim Verkauf von Alkohol erzielen. Aber: Die Folgeerscheinungen dieses exzessiven Geschäftsfeldes sind oft fatal. Das beweisen all die Pressemeldungen der Polizei, die ich dem Fotobuch *Ischgl* von 2020 beigelegt habe. Und meine Bilder sind nichts Anderes als visuelle Dokumente einer dualistischen Bewirtschaftungsform des Gastes.

AF Welches Potenzial zur Veränderung des Massentourismus sprichst du dabei deinen Fotografien zu? Was können deine Bilder bewirken?

LH Ich mache mir keinerlei Illusionen, dass meine Bilder dieses Treiben radikal verändern werden. Dennoch werden sie ihre Wirkung nicht verfehlen – und nach und nach in den Bewusstseinshaushalt der Menschen einsickern.



Bernhard Hetzenauer

| | | | |
|-----------------|------------------------------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1981 | Titel—Jahr | 1 Those Next to Us 2023 |
| Geburtsort | Innsbruck | | 2 Faces of Athens 2017 |
| Aufenthaltsorte | Mexiko-Stadt Wien Linz | Technik—Maße | 1 16-mm-Film/DCP-Farbe, 1-Kanal-Videoprojektion, 30 min., HD, Farbe, 5.1 oder Stereomix 2 Video High Definition Farbe/.mov ProRes HQ Farbe, 6-Kanal-Video- projektion, 12 × 10 min., HD, Farbe, 6 × Mono |
| | | Ankaufsjahre | 1 2023 2 2021 |

Unspektakuläre Vorstädte, vorbeiziehende Landschaften, unendlich scheinende Highways – im Off-Ton die knappen Schilderungen von Germán López Rosales, Überlebender eines Schleppertransports von der US-mexikanischen Grenzstadt Laredo nach San Antonio, Texas. Bei diesem illegalen Einreiseversuch starben im Sommer 2017 zehn Personen im Frachtraum eines LKWs aufgrund von Dehydrierung. Der 2023 entstandene dokumentarische Filmessay *Those Next to Us* von Bernhard Hetzenauer zeichnet die dramatischen Erlebnisse von Germán López Rosales nach. Dabei stehen die ruhigen, langen, menschenleeren Einstellungen der zurückgelegten Fahrtstrecke und einzelnen Stationen wirksam im Kontrast zu der erschütternden Off-Ton-Erzählung.

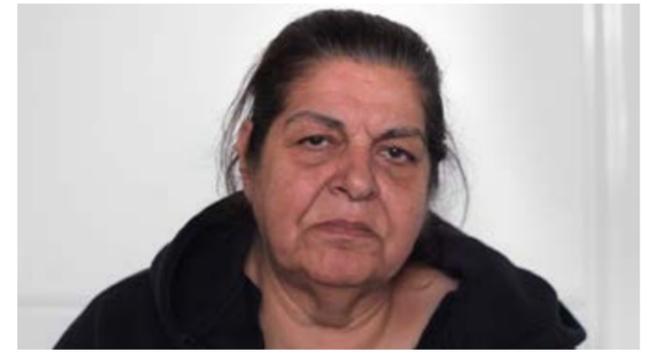
In seinen aufwendig recherchierten Filmprojekten widmet sich Bernhard Hetzenauer, basierend auf realen Ereignissen und Schicksalen, die in einem größeren gesellschafts- und geopolitischen Kontext verankert sind, „der Konstruktion von Subjektivität, Repräsentation und Erinnerung“ (Hetzenauer). Der gebürtige Innsbrucker Filmemacher, Künstler und Autor gibt seinen Protagonist:innen, jenseits medialer Sensationslust, immer einen respektvollen Raum. In der Umsetzung begegnen uns häufig reduzierte, statische Bildsequenzen mit meist sachlichen Off-Ton-Erzählungen – ein konzeptioneller Ansatz, „der gerade in der Distanz von Bild und Ton zur narrativen Verdichtung führt“ (Hetzenauer) und eine eigentümliche Sogwirkung erzeugt, der wir uns kaum entziehen können.

Die 2017 entstandene 6-Kanal-Videoarbeit *Faces of Athens* stellt die Auswirkungen des Zusammenbruchs der staatlichen Gesundheitsversorgung in Griechenland in den Mittelpunkt. Im Rahmen der griechischen Schuldenkrise zu Beginn der 2010er-Jahre forderte die EU drastische Sparmaßnahmen mit verheerenden Folgen: Millionen Menschen konnten sich medizinische Behandlungen nicht mehr leisten. Infolgedessen kam es zur Gründung zahlreicher Sozialkliniken, die rein ehrenamtlich und mit Spenden betrieben wurden. Eine der ersten und größten war die Sozialklinik Elliniko im Süden Athens. Dort wie in zwei weiteren sozialmedizinischen Einrichtungen führte Hetzenauer 2016 eine Vielzahl an Interviews mit Patient:innen und Ehrenamtlichen. Die Videoporträts in Monologform im Off-Ton zeichnen anhand unterschiedlicher Lebensgeschichten ein differenziertes Bild, das über die Missstände „der Krise“ hinausgeht und auch die praktizierte Solidarität beleuchtet.

1







Herbert Hinteregger

Geburtsjahr
1970

Geburtsort
Leoben

Aufenthaltsort
Kirchberg
in Tirol

Titel—Jahr
Untitled
2021

Technik—Maße
Rote Kugelschreiber-
farbe auf Loden
80 × 80 cm

Ankaufsjahr
2022



Herbert Hintereggers Malerei meint immer auch Weltaneignung. Wenn er aus handelsüblichen BIC-Kugelschreibern seine Farbe gewinnt, geschieht dies, um mit der Farbe Blau den matten Glanz einer Seeoberfläche materiell wie auch atmosphärisch zu erfassen. Ist sie rot, wie im vorliegenden unbetitelten Quadrat, birgt auch dies einen Ortsbezug. In Hintereggers fast monochromer Abstraktion bleibt zwar die Idee der konkreten Wirklichkeit des autonomen Bildes erhalten, sie ist aber auch an einen realen Ort gebunden. Das kann ein geografischer sein wie der Kitzbüheler Schwarzsee oder der Sandstrand an der Ostsee, aber auch ein abstrakter Begriff wie „Heimat“, verstanden als Beziehung zwischen Mensch und Raum.

Loden ist der Trachtenstoff aus Hintereggers Heimat Tirol. In seiner Malerei wird er mit Augenzwinkern zum Bildträger seiner Streifenbilder, der Raum zum konkreten Bildraum. Das Alltagsmaterial Loden wird zum realen Bild umgedeutet, wie auch die aus den BIC-Kugelschreibern gewonnene Farbe zum künstlerisch angewandten Material wird.

Die Frage nach dem Bild wird ja schließlich dann am schärfsten gestellt, wenn es sich auf seine Materialität zurückzieht und sich der Welt der Dinge verweigert.

Christoph Hinterhuber

Geburtsjahr
1969

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
christoph hinterhuber
(bceehihhinoprrrsttu)
2018

Technik—Maße
Acryl, Gesso
auf Leinwand
100 × 100 cm

Ankaufsjahr
2020



bceehihhinoprrrsttu ist die zufallsgenerierte Permutation des eigenen Namens. Christoph Hinterhuber kommt aus der Technokultur der 1990er-Jahre und arbeitet seit seinem Studium an der Akademie der bildenden Künste am Digitalen und dessen Auswirkungen im sozialen Raum. Er macht dies mit einem breiten Repertoire an künstlerischen Medien von Malerei über Sprache bis hin zu Neonlichtinstallationen, 3D-Computeranimation, Grafik, Performance und Sound, bevorzugt in den Farben Pink und Schwarz.

Ausgeführt in den Materialien der klassischen Malerei auf gründerter Leinwand ist *bceehihhinoprrrsttu* Hinterhubers Vorschlag für zeitgenössische Malerei in einer digitalisierten Welt. Der Künstler bezieht diese Arbeit zum einen auf sein Künstler-Ich, zum anderen auf Sprache als ein System von Zeichen. Das Kryptografische daran stellt dessen Informationsgehalt jedoch in Frage. Der Versuch der Decodierung bleibt die Aufgabe der Betrachter:innen.

Wie Hinterhuber hier seinen Namen verschlüsselt, kann man auch als Weiterführung seiner Neonlichtinstallation *de-decode de-recode re-decode re-recode* verstehen. 2009 für die Hungerburgbahnbrücke in Innsbruck geschaffen, war sie dann von 2020 bis 2023 am Dach des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum zu sehen, um dann leider im Depot zu landen.

| | | | |
|-----------------|----------------------|--------------|--------------------------------|
| Geburtsjahr | 1993 | Titel—Jahr | Fischknoten 2018 |
| Geburtsort | Innsbruck | Technik—Maße | Acryl auf Karton 35 x 59 cm |
| Aufenthaltsorte | Innsbruck Hamburg | Ankaufsjahr | 2019 |



- AF Du bist seit vielen Jahren als Straßenkünstler aktiv und deine Murals sind über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt. Wie bist du zur Urban-Art gekommen?
- HNRX Mich haben „diese bunten Bilder“ an der Autobahn und Bahnstrecke schon als Kind fasziniert. Und als ich dann noch erfuhr, dass sie von Menschen ohne Erlaubnis in der Nacht gemacht werden, hat mich der Thrill gepackt. Dass es mein Ding war, war ab dem Moment klar, und so ging die Reise los, bis an den Punkt, an dem ich jetzt bin. Ich bin gespannt, wo sie mich hinführen wird.
- AF Urban-Art-Künstler:innen arbeiten fast ausschließlich unter Pseudonymen. Die Anonymität in diesem Kunstbereich ist vor allem zum Schutz jener wichtig, die auf nicht genehmigten Flächen im öffentlichen Raum produzieren. Du bist mittlerweile ein etablierter Auftragskünstler, aber auch darauf bedacht, beispielsweise auf Fotos unerkannt zu bleiben. Warum ist eine „gesichtslose“ künstlerische Existenz für dich relevant?
- HNRX Es soll um meine Kunst gehen und nicht um mich. Ich halte nicht viel davon, sich als Mensch zu inszenieren. Dabei verliert man den Fokus auf die eigentliche Arbeit. Deswegen probiere ich, mich als Person ein Stück weit rauszuhalten, was natürlich immer schwieriger wird.
- AF Die Urban-Art ist eine flüchtige Kunst. Ihr zeitliches Bestehen ist meist ungewiss; sie passiert im Moment, was sie limitiert und kostbar macht. Wie gehst du mit der Vergänglichkeit deiner Wandbilder um? Und ist sie vielleicht mitunter ein Grund, warum du auch abseits der Straße Bilder, die sogenannten „Studio Works“, malst?
- HNRX Ja, es ist ein Mitgrund. Dann finde ich es aber auch interessant, unterschiedliche Medien und Materialien zu bedienen und zu experimentieren. Außerdem ist Straßenkunst physisch sehr anstrengend, da genieße ich es sehr, einfach im Studio zu sitzen, ohne viel Zeitdruck und Anstrengung zu arbeiten.

Heidi Holleis

Geburtsjahr
1974

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
TIME:LOOP
2018

Technik—Maße
Asche, rotes Pigment in
Eitempera auf Leinwand
122 × 122 cm

Ankaufsjahr
2020

„Versuche immer ein Stück Himmel über deinem Leben zu haben, mein Kind, fügte er zu mir gewandt hinzu. Du hast eine reiche Seele, das ist eine Seltenheit, eine Künstlernatur; laß sie nicht darben an dem was sie braucht.“

Marcel Proust — In Swanns Welt

Asche – ein fester Rückstand, der aus der Verbrennung eines organischen Materials entsteht. Jacques Derrida wies in seinem Werk *Feuer und Asche* darauf hin, dass Asche niemals ohne vorheriges Feuer existieren kann und somit zwangsläufig auf einer Zeitachse verortet ist, die Fragen nach dem Davor und dem Danach aufwirft. Infolge dieser Materialeigenschaften ist Asche eng mit dem Prozess des Erinnerens verflochten.

Die künstlerische Auseinandersetzung von Heidi Holleis mit Asche als Malpigment reicht ins Jahr 2010 zurück. Ausgangspunkt war eine eingehende Beschäftigung mit Menschenrechten, die neben den damit einhergehenden Gedanken zu Krieg und Zerstörung und der Kriegstaktik der „verbrannten Erde“ vor allem den Eindruck reflektierte, dass Menschenrechte erst dann thematisiert werden, wenn sie verletzt werden. In dieser Beschäftigung suchte die Künstlerin nach einem gemeinsamen Nenner, der die Gleichheit der Menschen, trotz all ihrer Diversität, zum Ausdruck bringen kann. Asche war ein Urstoff bei der Entstehung der Erde, diente als eines der ersten Malmittel überhaupt und ist sehr stark mythologisch aufgeladen. All das interessierte Heidi Holleis von Beginn an und wird bis heute in einem philosophischen Kontext von ihr hinterfragt.

Inspiration für die Arbeit *TIME:LOOP* holte sich Heidi Holleis aus Marcel Prousts Roman *In Swanns Welt*. Mit der abstrakten Malerei, die mit einem Gemisch aus Asche und rotem Pigment gefertigt wurde, hinterfragt Holleis ihren eigenen Werdegang und geht den Fragen nach, wie es dazu kommt, dass die eigene Person zu Kunst gelangt, und was es dazu braucht, um diesen Weg einzuschlagen. War es die Lust am Spiel oder die Möglichkeit, Dinge von außerhalb zu betrachten und zu reflektieren? Wie eine Art Kippbild versteckt Holleis in dem Asche-Loop sowohl ein Spielzeugpferd, sinnbildlich für das Spiel, als auch eine:n Astronaut:in, der:die den Blick von außen auf die Umgebung wirft.



Heidrun Holzfeind

| | | |
|----------------|--------|---|
| Geburtsjahr | 1972 | Titel—Jahr |
| Geburtsort | Lienz | 1 Toshio on the roof of the International Building 2018 |
| Aufenthaltsort | Berlin | 2 Leaf symbol 2018 |
| | | 3 L-shaped handstand aus der Serie <i>Configurations</i> 2014 |

| |
|------------------------------------|
| Technik—Maße |
| 1 Archival-Inkjet-Print 32 × 45 cm |
| 2 Archival-Inkjet-Print 45 × 32 cm |
| 3 Digitaler C-Print 19 × 28.5 cm |

Ankaufsjahr
2021

Heidrun Holzfeinds umfangreichen künstlerischen Forschungsprojekten liegt ein gesellschaftskritisches, politisches Interesse zugrunde, das in seiner Reichweite als „nomadisch“ bezeichnet werden kann. Sie porträtierte die Lebenswelt rumänischer Migrant:innen in Österreich, untersuchte die Auswirkungen der 1968er-Studentenbewegung auf Gesellschaft, Politik und Kultur in Mexiko, thematisierte die Alltagsprobleme eines sozial gescheiterten Wohnkomplexes für Arbeiterfamilien am Rande Roms und erforschte die sozialen und architektonischen Auswirkungen des Wiederaufbaus nach der Tsunami-Katastrophe 2004 in den betroffenen Regionen Südostasiens, um nur einige Beispiele zu nennen.

Ein zentrales Instrument, das Holzfeind in diesen und anderen Projekten einsetzt, sind Video- und Fotoaufnahmen, die einerseits dokumentarisch angelegt sind, andererseits aber immer auch einen spezifisch künstlerischen Blick einnehmen. Dazu kommen viele ausführliche Gespräche mit betroffenen und involvierten Akteur:innen, die zu Protagonist:innen der Filme und Fotoarbeiten werden. Eine weitere Ebene bilden die Materialien, die im Zuge der Recherchen und Dokumentationen entstehen.

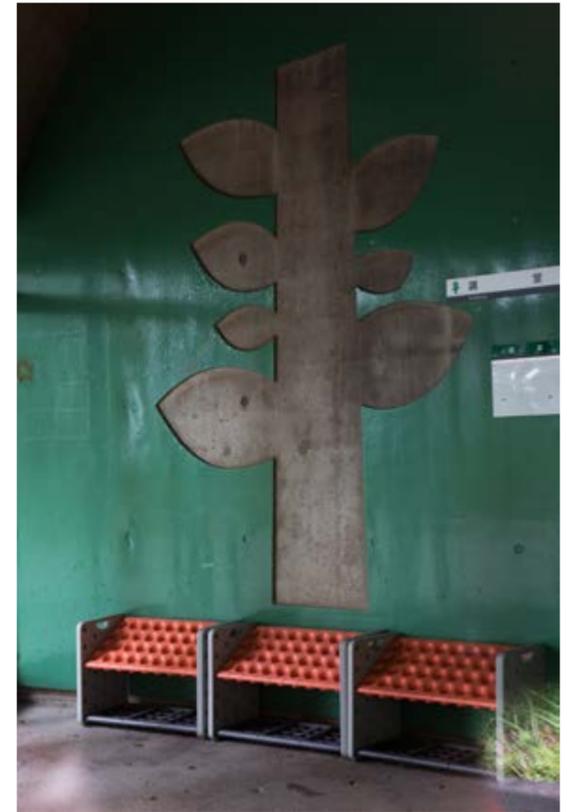
Die Fotoarbeiten *Toshio on the Roof of the International Building* und *Leaf Symbol* entstanden im Zuge von Holzfeinds Videoporträt *the time is now*, über die japanischen Experimentalmusiker IRO (Toshio und Shizuko Orimo). Zentrale Protagonist:innen sind jedoch nicht nur das schamanistische Improvisationsduo, sondern auch die außergewöhnliche Architektur des Interuniversitären Seminarhauses in Hachioji, Tokio, das 1964 vom japanischen Architekten und Denker Takamasa Yoshizaka (1917–1980) entworfen wurde. Das Seminarhaus mit seinen an die umgebende Natur angelehnten Strukturen bildet den kongenialen Rahmen für die musikalischen Aufführungen von IRO. In der Architektur wie auch in der Musik manifestiert sich die freigeistige, kommerzkritische, naturnahe und pazifistische Haltung, die die Protagonist:innen miteinander teilen.

Architektur als Ausdruck sozialer und politischer Haltungen ist ein wiederkehrendes Motiv in Holzfeinds Werk. Die frühe Fotografie *L shaped handstand* aus der Serie *configurations* entstand während eines Artist-in-Residence-Aufenthalts in den bekannten Mackey Apartments in Los Angeles. Die modernistischen Apartments wurden 1939 von dem aus Österreich emigrierten Architekten Rudolph Schindler erbaut. In Anlehnung an VALIE EXPORTS *Körperkonfigurationen* schreibt sich Holzfeind hier in Yoga-Pose in Schindlers Raumkonzepte ein und kommentiert zugleich den allgegenwärtigen kalifornischen Körperkult.



1

2



3

Daniel Hölzl

| | | | |
|----------------|--------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1994 | Titel—Jahr | 1 Zeitfenster, no. four 2020 |
| Geburtsort | Schwaz | | 2 Grounded tire, no. two 2022 |
| Aufenthaltsort | Berlin | Technik—Maße | 1 Installation (Bio-Mais- stärke-Chips, Wasser, Aluminium, Edelstahl, Stahldrahtseil) 2 Stk. je 320 × 200 × 5 cm |
| | | | 2 Installation (Airbus- A300-Reifen, gegossen aus recyceltem Paraffin- wachs, Heizplatte) 116 × 116 × 40 cm |
| | | Ankaufsjahre | 1 2021 |
| | | | 2 2023 |

Daniel Hölzl stellt sowohl mit seiner Installation *Zeitfenster – cycle no. four* (2020) als auch der Arbeit *Grounded tire, no. two* (2022) ganz geschickt die Erwartungen an einen Ankauf für eine Sammlung infrage. Aus dem Akt der Verweigerung endloser Verfügbarmachung wird ein Angebot zu einer neuen Freiheit – eine Freiheit, die Verantwortung bedeutet und die Frage nach der Zukunft des Museums stellt sowie ein Angebot zum spielerischen Umgang mit dem Entsameln macht. Hölzl setzt sein subtiles Spiel mit den fetischisierten Erwartungen von Sammler:innen, Sammlungsleiter:innen und Besucher:innen fort und entführt sie in neue, vorerst verbotene, für Museen noch undenkbare Denkräume.

In seiner Alu- und Bio-Packaging-Chipsarbeit verzichtet Hölzl auf die Wirkung von ansprechenden Farben und konzentriert sich auf das Dahinter – die ikonografischen Elemente wurden reduziert und blenden somit alles Nebensächliche aus. Die sich im Wasser auflösenden Chips zeigen auf, wie wir unsere Lebenswelt erst durch die Art und Weise, wie wir uns ihr zuwenden, sie anschauen, definieren, beschreiben, selbst erschaffen und dabei die Bedeutungen der Dinge und Verhältnisse festlegen. Die Rezipient:innen werden Teil einer Welterzeugung, denn die Welt, in der man denkt, ist nicht die Welt, in der man lebt.

Die Chips als ein internationales Produkt mit hohem Wiedererkennungswert sind hierbei von größter Wichtigkeit für den Künstler. Denn wer etwas Wertvolles schützen möchte, der verpackt dieses verantwortungsvoll. Das heißt, alles vorsichtig Ver- und Eingepackte ist wertvoll und von besonderer Bedeutung. Wenn wiederum das Verpackungsmaterial in Form von Chips als Kunstwerk veredelt und nobilitiert wird, so ist das Material, das Wertvolles umhüllt, selbst zu etwas Zeitlosem und Hochwertigem geworden. Das Schützenswerte – der Raum, der Körper, die Idee, das Gefühl oder der Gedanke – findet seine formale Entsprechung in der Zerstörbarkeit des verwendeten Materials in der Installation *Zeitfenster – cycle no. four*.

Vergänglichkeit ist somit stets Teil des Konzepts und findet sich auch in der Arbeit *Wachsräder wieder* – ein Flugzeugreifen eines Airbus A300 in Form einer ephemeren Paraffinskulptur, die im Laufe der Ausstellung langsam dahinschmilzt. Die formvollendete Skulptur weist aber auch auf die Gefahren und Grenzen der Luftfahrt hin und symbolisiert unsere Abhängigkeit von Erdöl und das damit verbundene konfliktreiche Erbe.



1





Stefan Klampfer

| | | | |
|----------------|-----------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1979 | Titel—Jahr | Bildnis einer Eule 2012 |
| Geburtsort | Kitzbühel | Technik—Maße | C-Print 84 x 68 cm Edition 1/3 + 1 AP |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2023 |

Stefan Klampfer hat an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Manfred Pernice Objektbildhauerei und bei Heimo Zobernig Textuelle Bildhauerei studiert. Der Raum, der soziale sowie der architektonische, und die ökonomischen Bedingungen des Künstlerdaseins und die Produktions- und Kommunikationskonditionen von Kunst stehen im Mittelpunkt seiner künstlerischen Recherche. Und Klampfer arbeitet medienübergreifend zwischen Skulptur und Fotografie. Seine fotografische Arbeit ist dabei eine bildhauerische, so 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.

Im *Bildnis einer Eule* macht er das nicht mit einer eigenen Arbeit, sondern mit der einer anonymen Gestalterin. Die rot glasierte Eule war das Ergebnis eines Töpferkurses und ist dem Künstler in der Auslage einer Töpferwerkstatt aufgefallen. Mit fragendem Blick in Klampfers Kameraobjektiv gerichtet, lässt sie ihn über den Sinn seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit und deren Bedeutung für die Öffentlichkeit nachdenken.



Judith Klemenc

Geburtsjahr
keine Angabe

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsorte
Innsbruck
Berlin

Titel—Jahr
Das Geschlecht,
das nicht eins ist
2018

Technik—Maße
Gips, 7-teilig
200 x 450 x 100 cm

Ankaufsjahr
2019



Schwebende, geschlechtslose Körper aus weißem Gipsverband verwachsen in der Arbeit *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (2018) zu einer raumfüllenden Installation. Der Titel bezieht sich auf die gleichnamige Publikation der französischen Psychoanalytikerin Luce Irigaray – ein Standardwerk im feministischen Theorieprogramm aus dem Jahr 1977. Irigaray prägte auf wissenschaftlicher Ebene den sogenannten Differenzfeminismus maßgeblich. Im Gegensatz zum Gleichheitsfeminismus betont dieser die Unterschiede zwischen den Geschlechtern und setzt sich für eine Gesellschaft ein, die sich nicht an männlichen Normen orientiert.

Für Judith Klemenc sind unterschiedliche theoretische Diskurse wie ein weites Netz, das ihr gesamtes künstlerisches Schaffen umspannt. In einem medialen Pluralismus, der Installationen, Skulpturen, Performances wie auch Videoarbeiten umfasst, übersetzt die Künstlerin klassismuskritische, queer-feministische Theorien in eine sinnliche Sprache. Ihre intrinsische Motivation ist es dabei, spürbar für die Vulnerabilität aller* zu sensibilisieren. In oft metaphorisch inszenierten Settings arbeitet die Künstlerin in eigenen Worten an einem „Empfindungsbeet der Poesie und Träume, des ungezähmten Denkens im Einsatz für ein gewaltloses, furchtloses, gerechtes Zusammenleben“.



Jan Koemas

Geburtsjahr
1998

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
Rote Liege
2020

Technik—Maße
Objet trouvé (found
object, unaltered)
50 × 115 × 40 cm

Ankaufsjahr
2021

Als Zeuge eines urbanistischen Post-Modernismus reflektiert Jan Koemas ein besonderes Interesse am Umgang mit dem Verhältnis zwischen Natur und Kultur, zwischen einer Archäologie des Industriezeitalters und dem Rekurs auf sogenannte primitive menschliche Verhaltensweisen bzw. -bedürfnisse, wie die *Rote Liege* (2020) eindrücklich belegt.

Es ist eine kartografische Übertragung einer literarischen und biografisch gefärbten Landkarte in eine räumliche Versuchsanordnung, die sich auf ein industriell hergestelltes und gefundenes Material wie Cortenstahl stützt und mit zeichenhaften Markierungen der Natur kombiniert wird.

Als Migrant:innen der Form schrecken die Werke von Koemas nicht vor dem Ornament, extremer Farbgebung oder ungewöhnlichen Materialien zurück. Sie verknüpfen ein reiches Vokabular aus heraldischen und anderen bildsprachlichen Anleihen miteinander. Diese künstlerische Herangehensweise Koemas' repräsentiert eine Kunstauffassung, welche sich in einem Zustand permanenter Reflexion befindet. Sie ist eine Kritik an Denk- und Sehgewohnheiten, an alten und neuen Kunstkonventionen sowie Übereinkünften und erzeugt einen Hohlraum, der Neues, Anderes ermöglicht. Und Jan Koemas ist derjenige, der eine Spur zum Neuen legt.

Der Künstler verschiebt die Standorte und Positionen innerhalb des künstlerischen Feldes, hebt das, was sich allzu leichtfertig verfestigt, aus seinem Gefüge, verpflichtet zu steter und äußerster Aufmerksamkeit. Dieses Neue, das sich nicht in der Falle des Neuen verfängt, das jeder linearen Entwicklungslogik eine Absage erteilt, ist die unbestimmte Konstante einer Funktion, der Funktion des Werkes.

Koemas gibt dem Banalen (s)eine Stimme, nicht dem Populären, sondern ganz beziehungslos dem anonymen und gewöhnlichen Ding, das außer sich selbst gar nichts darstellt oder symbolisiert. Diese kulturelle Praxis eröffnet vielfältige und unendliche Möglichkeiten der Formfindung und erprobt einen humorvollen Angriff auf die Ernsthaftigkeit der Bildhauerei. Dass man ohne mühseligen Aufwand an Energie, Schweiß und Tränen schöpferisch tätig sein kann, ist eine amüsant aufgelegte Vorstellung von künstlerischer Praxis.



| | | | |
|----------------|------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1985 | Titel—Jahr | O.T. 2017 |
| Geburtsort | Rum | Technik—Maße | Leinen bestickt und bemalt, Füllmaterial Schaumstoff ca. 114 × 140 × 2 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2019 |

- KP Warum beschäftigt sich dein künstlerischer Werkprozess mit dem Besticken von Leinen?
- VK Mit dem Sticken, Besticken und Nähen habe ich schon während der Studienzeit begonnen und vorwiegend Papier oder Fotos bestickt. Mich begeisterte die Intensität der Farben, wenn man mit buntem Garn stickt und zwei verschiedene Garnfarben aneinandersetzt. Das ergibt eine Leuchtkraft, die in mir ein Spielen mit den Materialien auslöst.
- KP Deine Stickereien übersetzen einen malerischen Dialog. Welche Formen unterstützen deine Bildfindung?
- VK Die Kombination von Ornament und Farbe interessiert mich sehr, da sie im Prozess des Stickens sehr gut funktioniert. Auch wenn das Ornament in der vorliegenden Arbeit nicht das Thema ist, sind es doch die Blumen, die sich an diesem Prinzip orientieren.
- KP Wenn die Arbeit abstrakte und florale Formen zum Inhalt hat, liegt ihr dann auch eine Erzählung zugrunde?
- VK Die Arbeit entstand prozessual für eine Ausstellung, die ich gemeinsam mit Maria Peters in Wien¹ hatte und zu der ich ausschließlich organische Formen entwickelte. Wobei dies ganz intuitiv passierte. Ich arbeite sehr viel mit Fantasiepflanzen und habe unterschiedliche Serien hierzu begonnen, die genau wie die vorliegende Teppicharbeit abstrakt gehalten sind. Ausgangspunkt ist die Idee, dass ich in einem Wald auf der Suche nach einer alten Frau, einem Symbolbild für mich, bin und mir Fabelwesen und Fantasiepflanzen begegnen, die in ihrer Archaik eine starke Wirkung auf mich haben.
- KP Die Arbeit erinnert mich an japanische Stoffmuster. Ist diese Assoziation gewollt oder wolltest du etwas anderes aufgreifen?
- VK Diesen Vergleich zu Japan haben schon mehrere Leute mir gegenüber geäußert, aber ich habe das nie bewusst als Vorlage oder Inspiration verwendet. Aber die Referenz Stoff ist wichtig, weil sich die Arbeit von einem floralen Stoffmuster ableitete das ich in einem Modemagazin gefunden habe.
- KP Warum ist der Bildträger ein gesteppter Teppich?
- VK Es ist eine Kindheitserinnerung an meine Großeltern, die in ihrem Gasthaus in der Gaststube einen großen Wandteppich hatten. Mir hat damals schon sehr gut gefallen, wie seine Farben und seine Materialität sich von der Wand abheben.

¹ Am Rand der Welt fällt Gold von den Sternen. Ausstellung von Vanja Krajnc und Maria Peters. Galerie Schleifmühlgasse, 5.7. bis 22.7.2017, kuratiert von Sofie Mathoi



Annja Krautgasser

Geburtsjahr
1971

Geburtsort
Hall in Tirol

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr

- 1 Dachszenen
2018
- 2 Feldzüge I–III
2023

Technik—Maße

- 1 HD-Video, 16:9, Farbe,
Stereo-Sound 22 min.
- 2 Bleistiftzeichnungen
30 × 21 cm
jeweils 10 Blätter zu
einem Heft gebunden

Ankaufsjahre

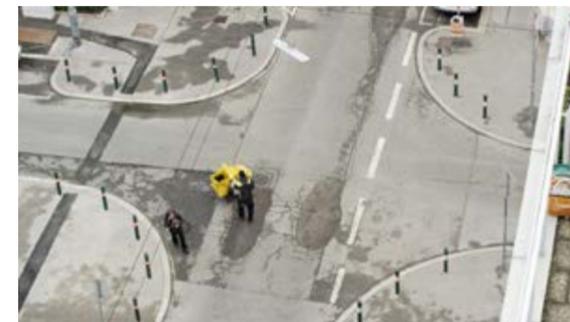
- 1 2020
- 2 2023

Annja Krautgassers Arbeiten *Dachszenen* und *Feldzüge I–III* könnten kaum gegensätzlicher sein: *Dachszenen* ist ein atmosphärischer Kurzfilm über die Perspektive von vier Frauen auf ihre moderne urbane Umgebung, *Feldzüge I–III* eine Serie von Skizzenbüchern mit grafisch formalisierten militärischen Schlachtplänen aus verschiedenen Epochen. Beim Vergleich der beiden Arbeiten fällt Krautgassers Vorliebe für präzise Konstruktionen auf, ebenso wie ein weiterer Aspekt, der sich durch viele ihrer Arbeiten zieht: ihr ausgeprägtes Interesse am „Szenischen“.

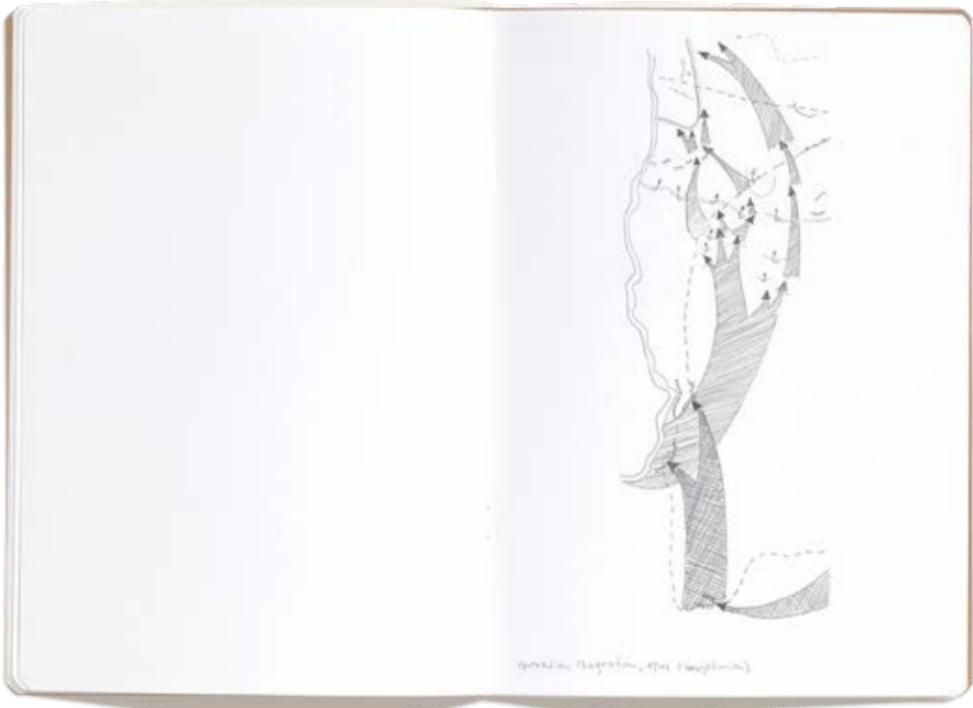
Der Begriff „szenisch“ bezieht sich dabei auf bestimmte Situationen, die sich dadurch auszeichnen, dass sich hinter ihren räumlichen, zeitlichen, sozialen und psychologischen Ebenen tiefere Bedeutungsschichten verbergen. Vereinfacht gesagt, geht es um die Frage, wie Menschen in einer bestimmten Situation miteinander und mit ihrer Umwelt interagieren und was diese Interaktion bedeutet. Dies gilt sowohl für die Kriegsszenen, die Krautgasser in ihren Zeichnungen darstellt, als auch für ihren Film *Dachszenen*.

Die erste Einstellung des Films führt uns in das moderne urbane Leben in einer Großstadt. Eine Vielzahl von Kränen ist um im Bau befindliche Wolkenkratzer verstreut: kommerzielle, schicke, anonyme Bürotürme, Hotels, Wohnsilos aus Glas, Stahl und Beton, wie wir sie aus vielen Metropolen kennen. Die zweite Einstellung des Films führt eine der Protagonistinnen ein: Wir sehen eine Frau, sie ist vielleicht 40 Jahre alt, die aus dem Fenster einer Hochhauswohnung blickt – auf die Dächer gegenüber, hinunter in die Stadt. Eine Stimme aus dem Off, eine anonyme Erzählerin, stellt sie vor, beschreibt in kurzen Sätzen ihre Gedanken. Sie spricht von ihrem Interesse an anderen Menschen, an ihren Geschichten. Die Frau beobachtet mehrere Mädchen, die auf einem entfernten Dach gegenüber herumturnen, gefährlich nahe am Abgrund des Hochhauses und doch irgendwie sicher. Es ist ein langer Blick, der uns schließlich weiterführt: Durch ihre Augen blicken wir in die Tiefe der Stadt, sehen das soziale Leben, die oft minimalen Bewegungen von Körpern, Autos, Lichtern in den überbordenden urbanen Strukturen. Was in dieser und anderen Szenen des Films greifbar wird, ist eine unsichtbare emotionale Wechselwirkung zwischen den Protagonistinnen und ihrer Umgebung, die Verflechtung von innerer und äußerer Welt.

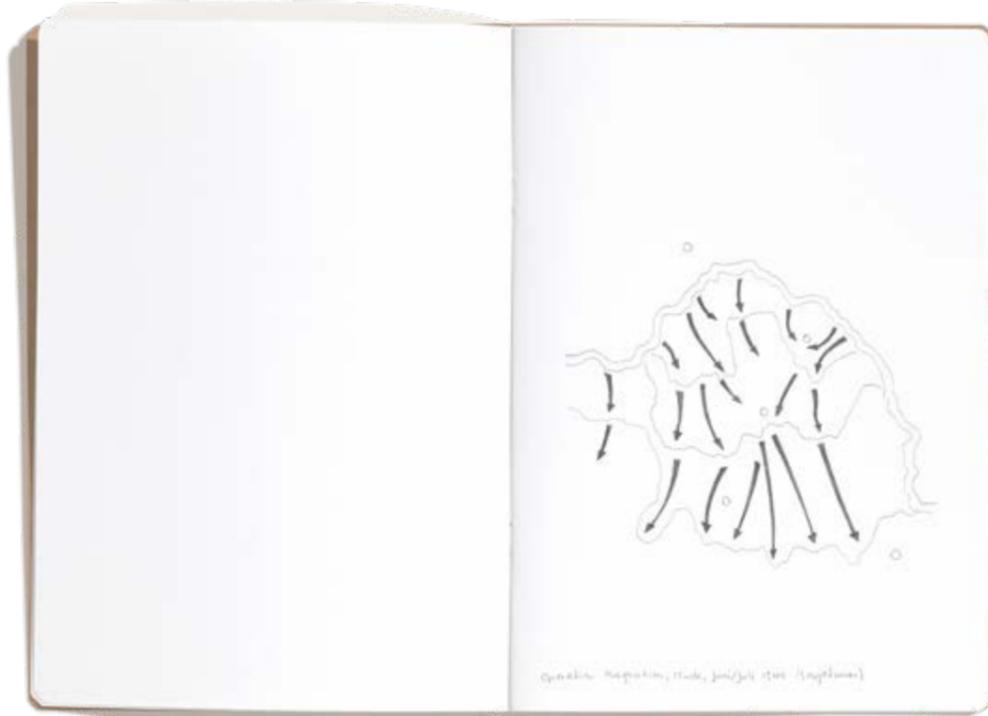
1



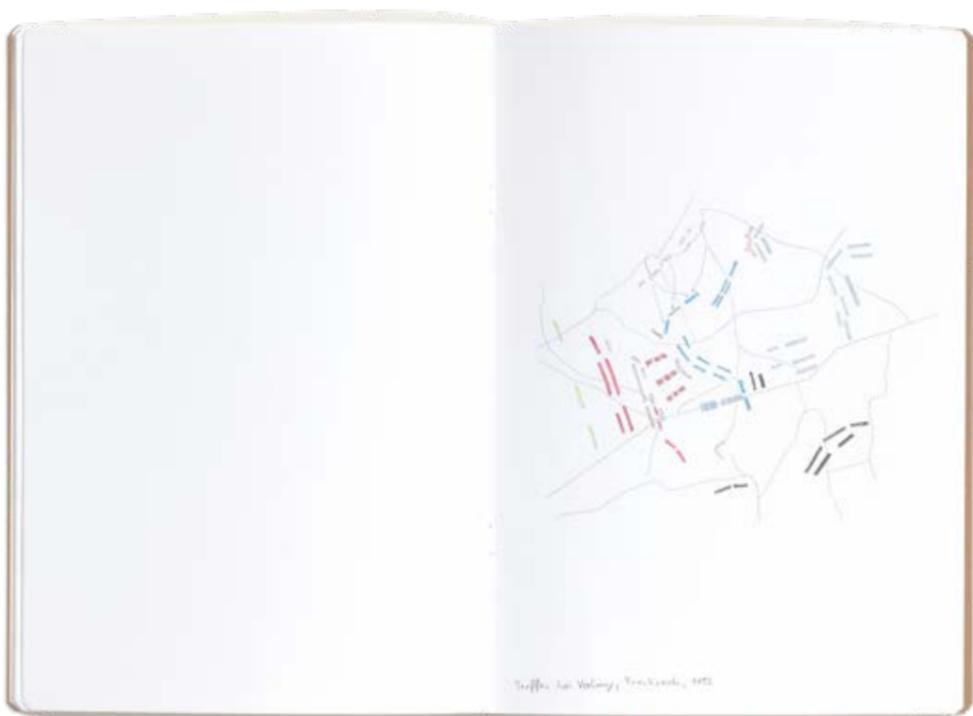
| | | |
|-------------------------|---------|------|
| Im Schicht im Sandung | | 1910 |
| Spezial-Mappe, Nord | Spezial | 1910 |
| d. Veranschaul. Karte | Spezial | 1910 |
| Die Schicht im Sand | Spezial | 1910 |
| Veranschaul. in d. Sand | Spezial | 1910 |
| Veransch. des Sand | Spezial | 1910 |
| Spezial-Mappe | Spezial | 1910 |
| Spezial-Veransch. | Spezial | 1910 |
| Spezial-Veransch. | Spezial | 1910 |
| Spezial-Veransch. | Spezial | 1910 |



Spezial-Mappe, Nord (Spezial)



Spezial-Mappe, Nord, 1910 (Spezial)

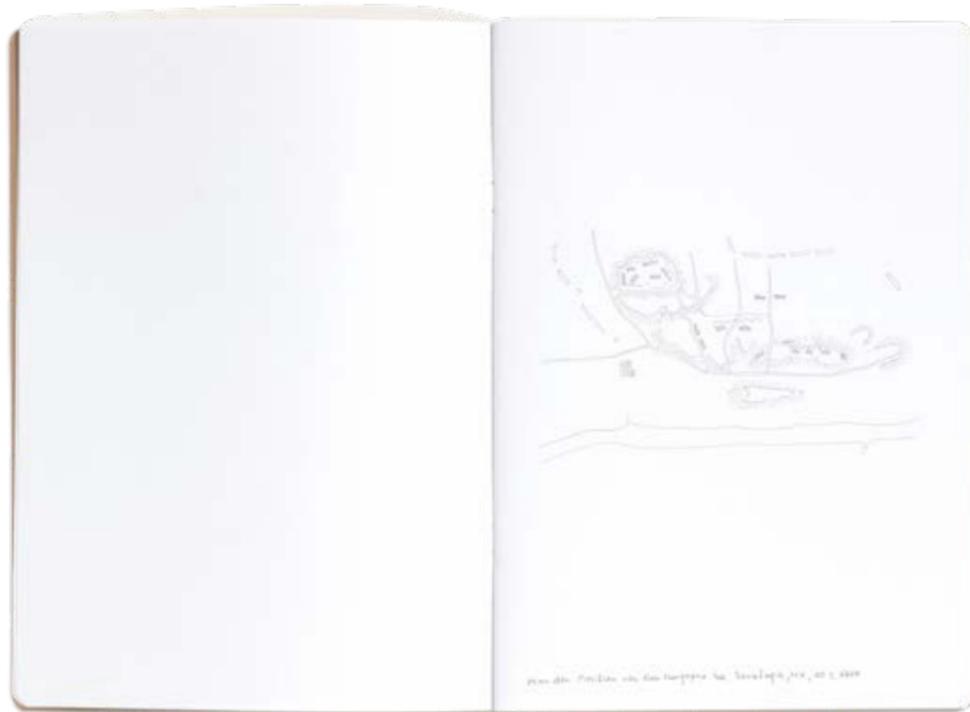


Spezial-Mappe, Nord, 1910 (Spezial)

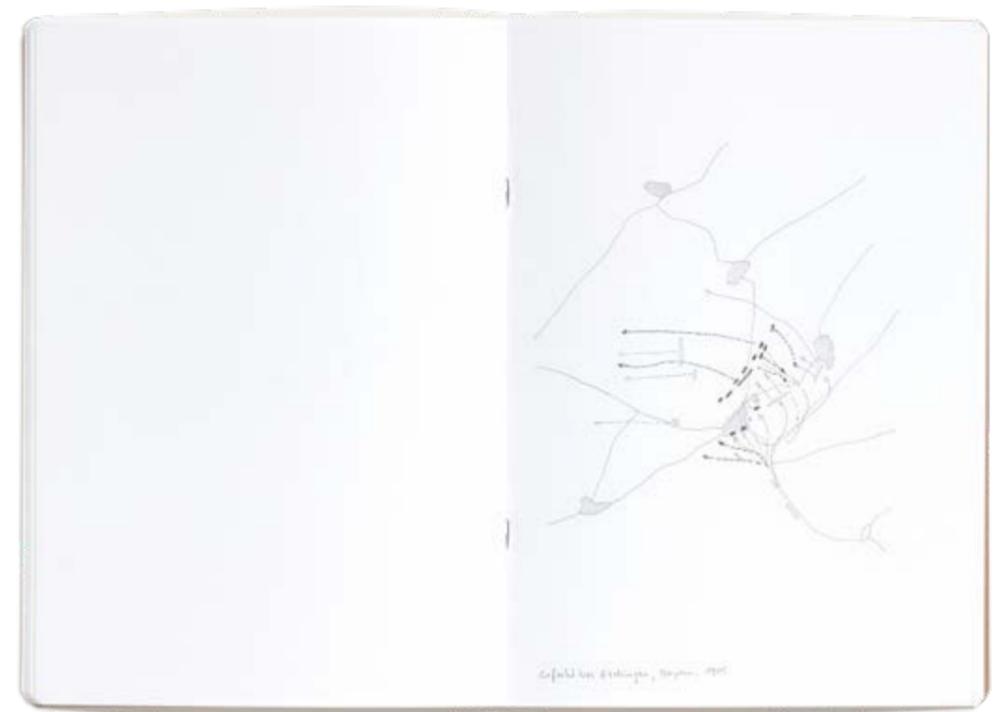
| | |
|-------------------------------|-----|
| Die Tugend der Gerechtigkeit | 152 |
| Die Tugend der Sanftmütigkeit | 153 |
| Die Tugend der Mäßigkeit | 154 |
| Die Tugend der Tapferkeit | 155 |
| Die Tugend der Weisheit | 156 |
| Die Tugend der Gerechtigkeit | 157 |
| Die Tugend der Sanftmütigkeit | 158 |
| Die Tugend der Mäßigkeit | 159 |
| Die Tugend der Tapferkeit | 160 |
| Die Tugend der Weisheit | 161 |
| Die Tugend der Gerechtigkeit | 162 |
| Die Tugend der Sanftmütigkeit | 163 |
| Die Tugend der Mäßigkeit | 164 |
| Die Tugend der Tapferkeit | 165 |
| Die Tugend der Weisheit | 166 |



Die Tugend der Gerechtigkeit, 152-166



Die Tugend der Gerechtigkeit, 152-166



Die Tugend der Gerechtigkeit, 152-166

Angelika Krinzinger

Geburtsjahr
1969

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltort
Wien

Titel—Jahr
Ambras#18
2014

Technik—Maße
Pigmentdruck auf Canson-
Papier auf Aluminium
202 × 145 cm

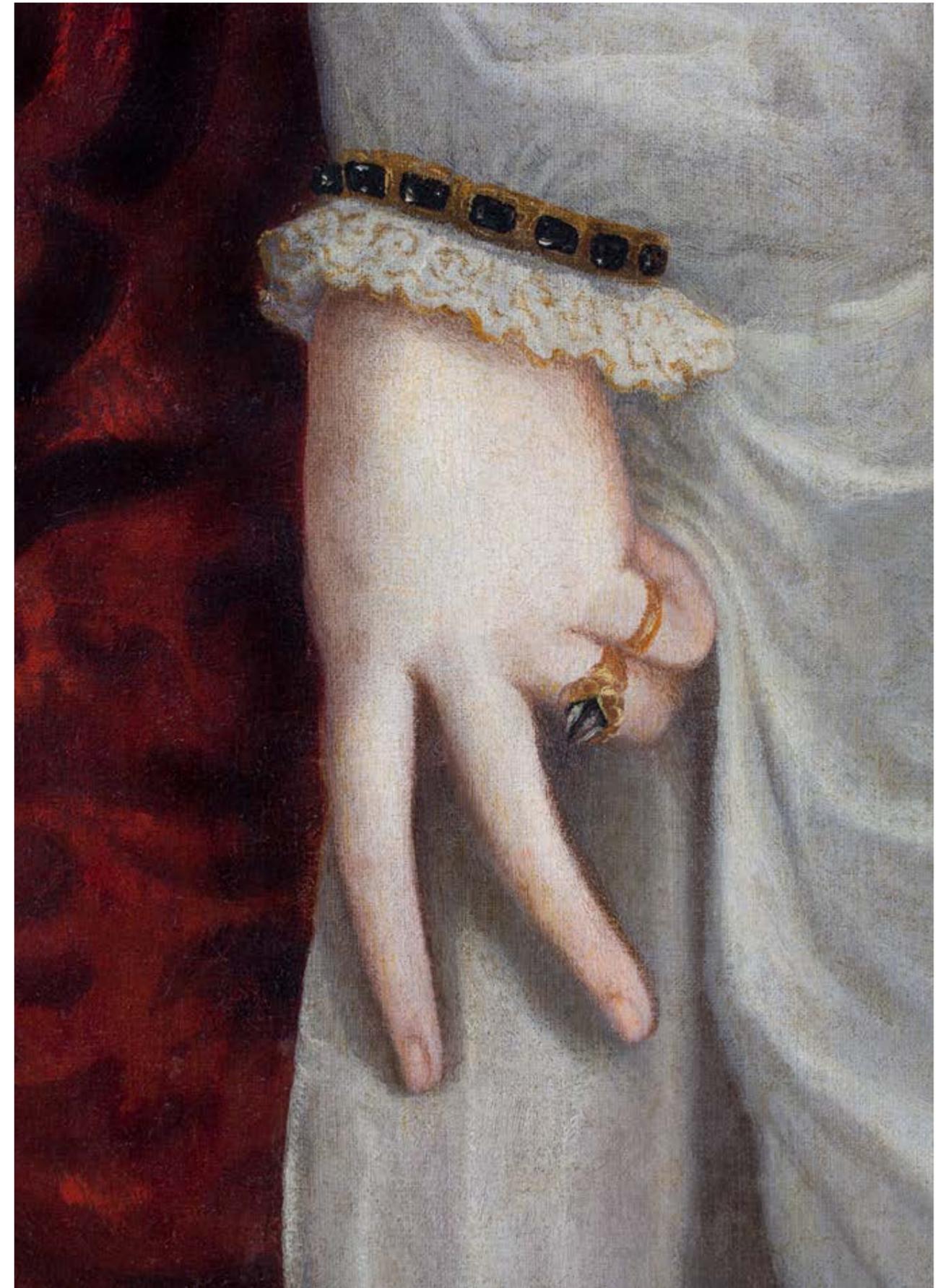
Ankaufsjahr
2022

Angelika Krinzinger, 1969 in Innsbruck geboren, hat von 1988 bis 1991 an der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt Wien Fotografie studiert. Nach Abschluss ihres Studiums ist sie als Künstlerin und freie Fotografin in Wien tätig. Sie arbeitet zumeist in Serien; auch ist die Beschäftigung mit Oberflächen und Details von Beginn an ein wiederkehrendes Motiv in ihrem Schaffen. Neben Detailaufnahmen unterschiedlicher thematischer Bereiche ist der menschliche Körper von Beginn an eines ihrer bevorzugten Themen. Dies zeigt sich bereits in den Serien *Eyenippel* (2000–19) und *Detail* (2002–04), in denen die Künstlerin zunächst mit dem eigenen Körper, später mit dem anderer Menschen arbeitete.

Ab 2012 begann die Künstlerin damit, historische Gemälde, zunächst aus dem Kunsthistorischen Museum, später aus Schloss Ambras und dem Louvre, einer fotografischen Detailanalyse zu unterziehen. Dabei fiel die Wahl ihrer Themen wiederum auf das des menschlichen Körpers. So konzentrierte sie sich in der 2014 entstandenen Serie *Muttermilch* auf die Darstellung des weiblichen Körpers, konkret auf den Busen und den Schoß als Sinnbilder der Begierde und Metaphern für den Ursprung des Lebens.

Aus der Auseinandersetzung mit den Porträts der Habsburger-Galerie auf Schloss Ambras und der Gemäldesammlung des Louvre ist die 2013–14 entstandene Werkreihe *An Hand* hervorgegangen. Auch das angekaufte Werk *Ambras#18* aus dem Jahr 2014 stammt aus dieser Serie. In ihr lenkt Krinzinger ihren Blick ausschließlich auf die Hand der Porträtierten. Das Porträt selbst als auch der:die Kunstschaffende, der:die das Werk geschaffen hat, bleiben zweitrangig. Krinzinger richtet damit ihr Interesse auf ein Detail, dem bei der Betrachtung des Porträts oftmals weniger Beachtung beigemessen wird. Auf der Suche nach aussagekräftigen Handhaltungen verbrachte die Künstlerin unzählige Stunden in den Museen und kann nun eine eigene Sammlung von Händen vorweisen.

Sowohl *Ambras#18* als auch die gesamte Werkgruppe *An Hand*, aus der diese Arbeit stammt, sind damit bezeichnend für das fotografische Schaffen von Angelika Krinzinger, das geprägt ist von ihrem Interesse an den Strukturen und Oberflächen von belebten wie unbelebten Dingen und geleitet von einer Sehnsucht nach dem Sichtbar-machen von Größe und Stärke im Kleinen.



Fabian Lanzmaier

Geburtsjahr
1991

Geburtsort
Hall in Tirol

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
16 million pixel –
Eine Komposition für
drei Stroboskope,
Filter und Spulen
2019

Technik—Maße
Rauminstallation mit
3 Stroboskopen, Licht-
und Musikkomposition

Ankaufsjahr
2020



In seinem Standardwerk *Überwachen und Strafen* formuliert Michel Foucault die Idee, dass Macht blickförmig organisiert ist. Dass es also so etwas wie skopische Rahmen gibt, deren Wunsch, Übersicht und Durchblick zu gewinnen, alles andere als unschuldig ist, sondern vielmehr ein Mittel darstellt, um Wissen zu gewinnen und zu organisieren. Wer über den Blick verfügt oder anderen seine Sichtweise aufzwingen kann, besitzt Macht.

Die Installation *16 million pixel* (2019) von Fabian Lanzmaier soll mit geschlossenen Augen erlebt werden. Drei computergesteuerte Stroboskope (Blitzlichter) werden an Blitzröhren mithilfe von Spulen mikrofoniert. Jeder Blitz erzeugt einen hörbaren Impuls, welcher bearbeitet und über Lautsprecher im Raum hörbar gemacht wird. Es entsteht eine Koppelung zwischen optischen Mustern und Farbflächen auf der Netzhaut des geschlossenen Auges und psychoakustischen Phänomenen im Innenohr, welche eine Dislozierung der räumlichen Wahrnehmung hervorruft. Das Ergebnis ist eine intensive und hypersynästhetische Erfahrung, in der die eigene körperliche Beschaffenheit subjektive Bilder und Eindrücke erzeugt.

Wahrnehmung ist eine phänomenologisch begründete Erfahrung, und bei Lanzmaier wird Sehen ein kontingenter und körperlicher Akt. In den Betrachter:innen wird das Kunstwerk spürbar und temporär verstanden, weil eine Vielzahl von Lichtpunkten und Akustikschleifen, die Mannigfaltigkeit der Aspekte, sie im realen Raum penetriert.

In der Kunst von Lanzmaier wird – als Hoffnung – aufbewahrt, was in der Realität gescheitert ist. Kunst, wie es sich gegenwärtig abzeichnet, wird zu einem Freizeitphänomen unter anderen und verliert somit die Chance, zum Gegenbild zu werden, zum Einspruch gegen gesellschaftliche und kulturelle Voraussetzungen des Lebens. Fabian Lanzmaiers Installation weist auf diese komplexe Problematik hin.



| | | | |
|----------------|---------------|--------------|-----------------------------------|
| Geburtsjahr | 1991 | Titel—Jahr | Raststätte VI (Schönberg) 2023 |
| Geburtsort | Hall in Tirol | Technik—Maße | Öl auf HDF-Platte 30 x 45 cm |
| Aufenthaltsort | Innsbruck | Ankaufsjahr | 2023 |

KP Wie sind Sie zur realistischen Malerei gekommen?

RL Der Entschluss kam gegen Ende meines Chemiestudiums. Ich hatte mit Acrylfarben aus meiner Schulzeit wieder zu malen begonnen, und mit der Zeit wurde die Auseinandersetzung immer intensiver. Das zunehmend positive Feedback aus meinem Umfeld bestätigte mich für diesen neuen Weg. Von Anfang an interessierte mich auch das Handwerk der Malerei in seinen Details, vom Farbenmischen bis hin zum sehr meditativen Malprozess, der sich oft über mehrere Wochen ausdehnt.

KP Ihre Bilder prägen durch mit Spannung aufgeladene, alltägliche Blicksignifikanz. Wie würden Sie Ihre künstlerische Entwicklung beschreiben?

RL Generell haben mich Landschaften immer interessiert. Aber ich habe viel Inspiration von Künstler:innen gewonnen, die es schaffen, eine Szene so einzufangen, dass sie alle Blicke auf sich zieht. Es gibt in meiner Umgebung zum Beispiel Orte, an denen ich täglich vorbeikomme und spüre, da ist etwas, was mich fasziniert. Die Malerei ist dann mein Werkzeug, um das festzuhalten. Was die *Raststätten*-Serie angeht, stand für mich das Alltägliche, aber auch der Umstand, dass eine Raststätte gar nicht zu Fuß erreichbar ist und immer von Durchreisenden als dankbarer und erholsamer Pausenort besucht wird, im Vordergrund. Ich persönlich mag Raststätten eigentlich sehr gern, mit dem kurzen Aussteigen, um Pause zu machen.

KP Das *Raststätten*-Bild konzentriert sich vor dem Panorama der Nordkette auf das gelbe Leuchtsignal einer Fastfood-Kette. Verarbeiten Sie hier kritische Töne?

RL Nein, als Kritik hatte ich es nicht im Sinn. Für mich ist die Gesamtkomposition des Leuchtschildes in der Dunkelheit wesentlich. Mich faszinieren Abendstimmungen. Zusätzlich ist die Nordkette immer mit dem Ur-Tirolerischen verbunden, und dann steht davor das Werbeschild, das viel heller als die Berge leuchtet.

KP Ist Ihre Arbeit dann eher eine Zustandsbeschreibung und Spiegelbild Ihrer Gegenwart?

RL Ja, so kann man es sagen. Mir geht es darum, etwas in der Zeit festzuhalten. Wenn man dann ein Bild nach zwanzig Jahren anschaut, hat sich vielleicht der Ort stark verändert, aber man erinnert sich, dass es einmal so ausgesehen hat. Und gerade in den Bildern mit meinen Freund:innen geht es um das Festhalten der gemeinsamen Zeit, da sich jeder einzelne Lebensweg anders entwickeln wird. So einen Abend wird es dann vermutlich nicht mehr geben, und das ist dann auch die Motivation für meine Malerei.



Thomas Laubenberger-Pletzer

Geburtsjahr
1969

Geburtsort
Kitzbühel

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
6 Zeichnungen aus der
Serie *language of space*
(Z. 1: 4 × b, Z. 2: 4 × c, Z. 3:
4 × d, Z. 4: 4 × e, Z. 5: 4 × f,
Z. 6: 4 × g) verwendete
Buchstaben aus dem
kubischen *alphabet nr 5*
© Thomas Laubenberger-
Pletzer
2018/21

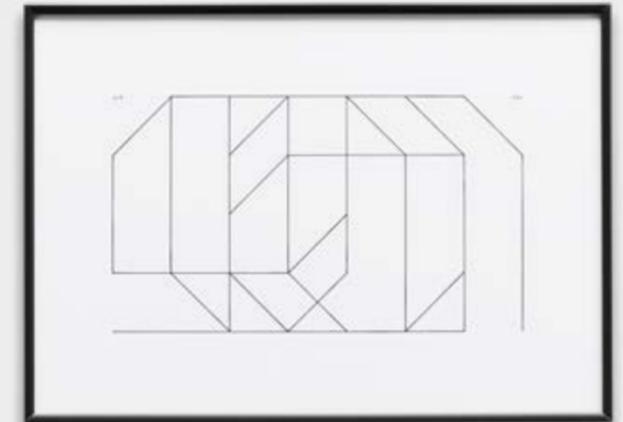
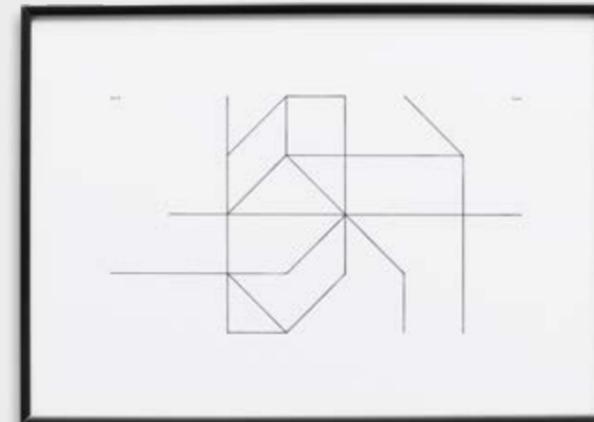
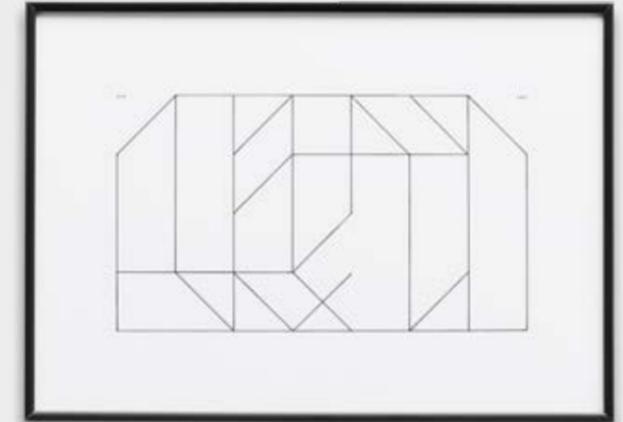
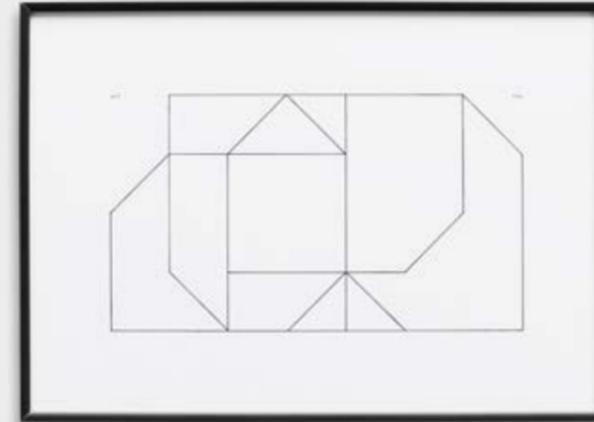
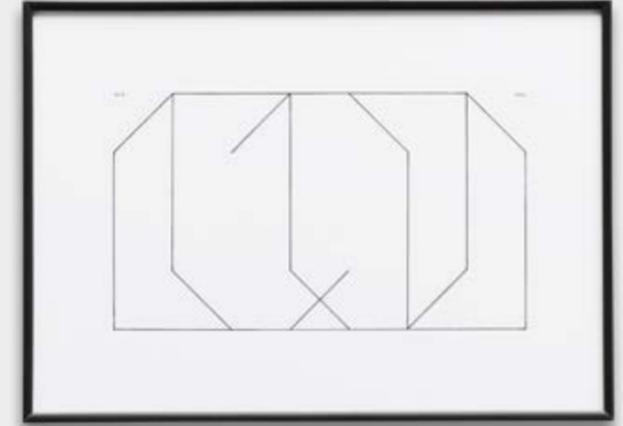
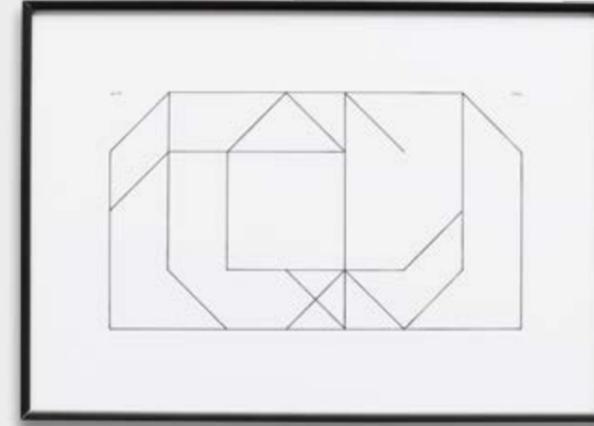
Technik—Maße
Fineliner auf Papier
je 21 × 29.7 cm

Ankaufsjahr
2022

Mit einer eigenständigen Variante einer konzeptuellen Kunst, in deren Mittelpunkt das Verhältnis von Bild und Sprache steht, fällt Thomas Laubenberger-Pletzer (TLP) seit nunmehr zehn Jahren international auf.

In den 1990er-Jahren Student bei Michelangelo Pistoletto an der Wiener Akademie der bildenden Künste, widmet er seit den 2010er-Jahren seine Arbeit ausschließlich der Zeichnung und mit ihr den Möglichkeiten der Linie. Die Durchdringung von Sprache und Bild kennen wir seit den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts. Sprache wird zur visuellen Poesie, bildende Kunst nimmt Wörter und Sätze in sich auf. Heinz Gappmayr hat dazu von Tirol aus seit den späten 1950er-Jahren prägende Arbeiten entwickelt.

TLP steht in dieser Tradition der Moderne. Es geht ihm um das Erscheinen des Gedachten in einem neuen System von Zeichen. Und diese Zeichen sind bei TLP in klarer Linie auf Papier im DIN-A4-Format frei oder mit Lineal gezeichnet. Wie dieses Blatt zum Raum werden kann, ist Thema von *language of space 2*. In ihrem seriellen Auftreten bekommen diese Blätter eine literarische Qualität, wenn man sie als aufeinanderfolgende Seiten liest. Mit minimalen Mitteln werden hier auch unsere kulturell bedingten Sehgewohnheiten infrage gestellt.



Andrea Lüth

Geburtsjahr
1981

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltort
Wien

Titel—Jahr
Ohne Titel
(TUTTO A POSTO)
2021

Technik—Maße
Acryl auf Leinwand
200 × 180 cm

Ankaufsjahr
2022



Andrea Lüth arbeitet in und mit fast allen Medien der bildenden Kunst – in Video, Text, Musik, Installation, dem öffentlichen Raum. Vor allem aber ist sie Zeichnerin und Malerin und übt als solche einen spielerischen Umgang mit Kunst aus. Zwischen Ironie und Strenge durchbricht sie so immer wieder die Erwartungshaltung an das Bild an sich. So ist auch eine Ausstellung das Medium, das ihrer künstlerischen Konzeption am nächsten kommt. Inhaltlich wie formal Widersprüchliches tritt hier in Korrespondenz und Widerstreit und schafft eine turbulente Topografie im Raum.

Ohne Titel (TUTTO A POSTO) reflektiert genau diese räumliche Ganzheit in großem Format. Gestische Fleckenmalerei trifft auf Grafisches und Text. Und alles ist in Ordnung. Deutlich wird hier auch das Zeichnen als intellektuelle Basis ihrer Kunst. Die Zeichnung ist, das wissen wir seit Vasaris „disegno“-Begriff, die spontanste aller Künste und sie kommt direkt aus dem Intellekt. In den Zeichnungen sind Andrea Lüths Bildideen schon vielfach angelegt und vorgedacht, und sie kann sich ihres eigenen und täglich wachsenden Archivs bedienen. Damit erschafft sie sich die Freiheit in der Malerei, die letztlich verantwortlich für die Frische und Lebendigkeit ihrer Bilder ist. Sie sind keine Bilder der Behauptung, sondern bleiben immer auch irgendwie fragmentarisch.

Sophia Mairer

| | | | |
|---------------|-----------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1989 | Titel—Jahr | 1 Giovanni 2016 |
| Geburtsort | Innsbruck | | 2 Bandit 2016 |
| Aufenthaltort | Wien | Technik—Maße | 1 Öl auf Leinwand 130 × 120 cm |
| | | | 2 Öl, Acryl, Lack, Nagellack auf Papiergewebe/Stahl, polymorph, Magnete Dimension variabel (Gewebe 178 × 96 cm) |
| | | Ankaufsjahre | 1 2020 |
| | | | 2 2021 |

Sophia Mairer beschäftigt sich in vielen ihrer Arbeiten mit Natur und Formen von Körperlichkeit, sichtbaren wie auch nicht sichtbaren Zuständen. Sie erprobt Vorstellungskraft als Praxis, um Alternativen zu patriarchalen Strukturen zu finden. Dabei liegt ihr medialer Fokus auf Malerei und Skulptur ebenso wie auf dem Versuch, verschiedene Hybride von Medien auszuloten. Malerei ist für Mairer ein Aggregatzustand, der sowohl flüssig als auch fest sein kann, jedoch nie starr. Alles bleibt in einer dynamischen Bewegung und ermöglicht uns als Betrachter:innen eine vollkommen neue Wahrnehmung des uns Bekannten. Ihre Arbeiten zeigen keinen Akt des Eingreifens, Kategorisierens oder Vermessens – wir dürfen hinschauen und auf der Suche sein –, sie eröffnen vielmehr eine Möglichkeit, hierarchische, festgefahrene Sehgewohnheiten aufzubrechen.

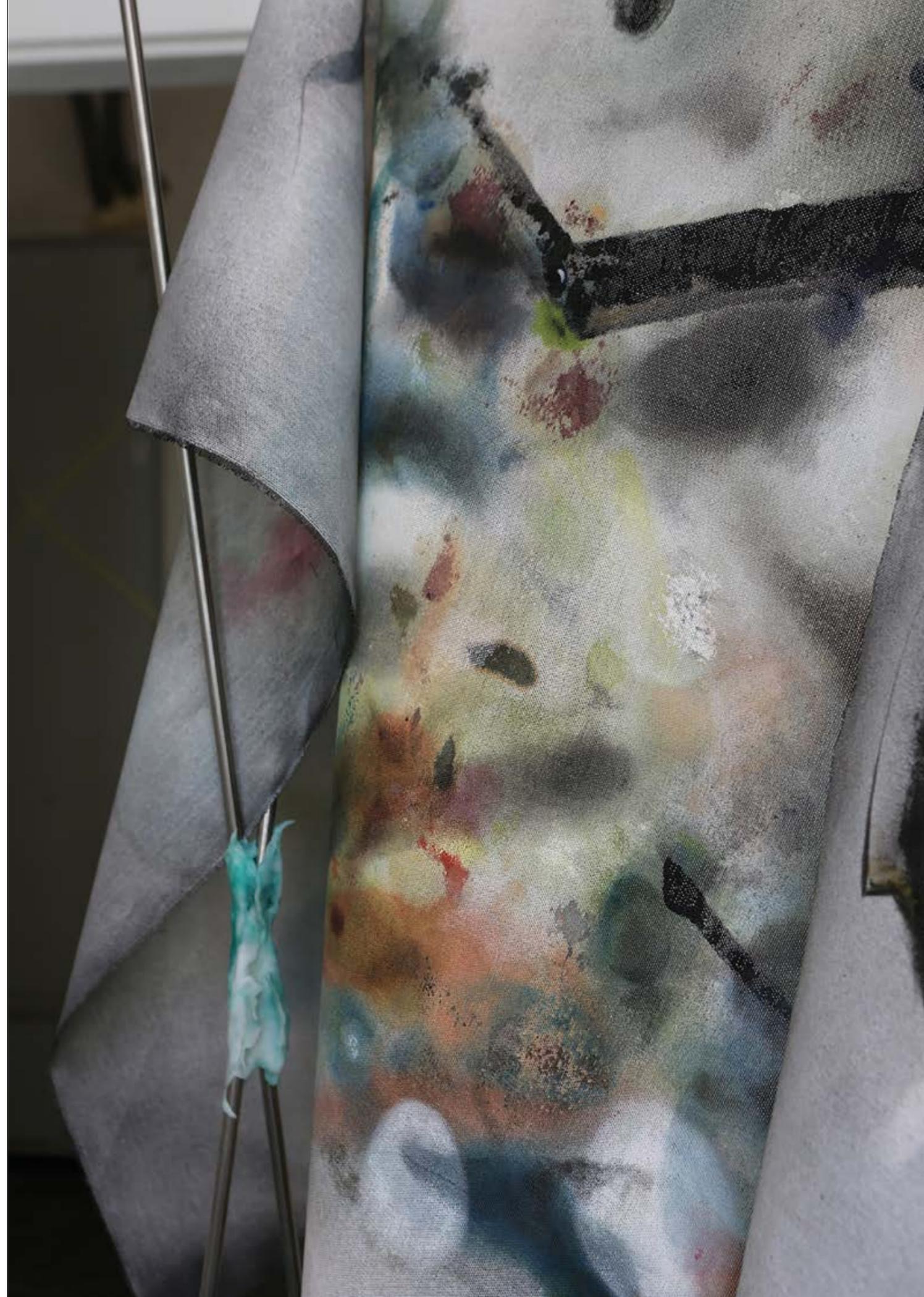
Die Arbeit *Giovanni* bezieht sich auf einen Vampirtintenfisch, eine faszinierende Oktopusgestalt aus der Tiefsee. Das Tier selbst, mit seinen Tentakeln, Lichtreflexen, Farbnebeln und Tropfen, verbindet sich mit der Leinwand, auf der es gemalt ist. Diese ist nicht nur Trägermaterial, sondern wird selbst zum Inhalt – verschmolzen in Gewebe und Form.

Bandit ist eine Arbeit auf Papier. Die Durchlässigkeit und Flexibilität des Materials korrespondiert mit den performativen und reflexiven Aspekten in Mairers Malerei – ein Wechselspiel von Erscheinungsformen, Überlagerung, Wiederholung, Schichtung, Unschärfe, Konkretisierung und Abstraktheit. Metall und Polymorph bilden ein prothesenartiges Skelett, welches selbst variabel in seiner Form ist und an dem das Papiergewebe in unterschiedlichen Varianten installiert werden kann. Dadurch tritt *Bandit* in einen fortlaufenden, erneuerbaren Dialog mit dem Raum, in dem es gezeigt wird.

Mairers Arbeiten wohnt eine durchdringende Intimität inne, die uns mit Präzision und Klarheit begegnet und gleichzeitig den eigenen Sehnsüchten Raum gibt. Es ist das, was nicht greifbar, nicht beschreibbar ist, irgendwie zwischen den Schichten, der Transparenz und Opazität liegt, das, was nicht auf den ersten Blick sichtbar, aber immer anwesend ist.

1





| | | | |
|----------------|-------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1978 | Titel—Jahr | Aus der Serie <i>Südtiroler Siedlung</i> 2021 |
| Geburtsort | Lienz | Technik—Maße | Analoge Handvergrößerungen auf S/w-Barytpapier und C-Print, analoge Fotografie je 75 × 50 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2021 |

AF Deine Projekte entwickeln sich meist aus kunsttheoretischen Überlegungen und Diskursen. Die Auseinandersetzung mit dem Begriff der „Geste“ im Kontext der analogen Fotografie ist dabei zentral für dich. Welche Bedeutung kommt nach deinem Verständnis der Fotografie als künstlerische Handlung wie bildgebendes Medium zu?

AM Im Mittelpunkt meiner Arbeit steht die Auseinandersetzung mit dem Körper, in den sich Ereignisse politischer, gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und kultureller Art einschreiben. Wie wird eine „kulturelle Umgebung“ (Flusser) in Form von Gesten sichtbar? Die Geste des Fotografierens enthüllt spezifische Gedanken, Blicke und Haltungen, in diesem Sinne legt sie Verhülltes frei. Die Kamera gleicht einem Auge, welches den subjektiven Blick am Bild enthüllt. Beim analogen fotografischen Akt findet ein Zeichnen mit Licht statt. Diese Lichteinschreibung wiederholt sich auch in der Dunkelkammer – man könnte den Körper als eine fotografische Langzeitbelichtung beschreiben.

AF Die angekauften Arbeiten der Serie *Südtiroler Siedlung* thematisieren die Option in Südtirol von 1939 bis 1943, ein traumatisches Ereignis, das mit deiner eigenen Familiengeschichte verknüpft ist. Welchen Ort sehen wir auf den Bildern und wie kam es zu dieser fotografischen Spurensuche?

AM Unsere Körper sind durch mehrere Kategorien, wie biologisches Geschlecht, Sexualität, Historie, Religion, durch pädagogische Konzepte oder durch das Klima usw. geprägt. Es ist mir ein Anliegen, diese Kategorien zu untersuchen. So sind in den letzten Jahren Projekte und Bücher dazu entstanden. Ich war über ein Jahr lang täglich mit meiner analogen Kamera in verschiedenen sakralen Räumen unterwegs, um daraus eine bildnerische Forschungsarbeit zu entwickeln. Ich habe Synagogen, Moscheen, Kirchen, Klöster, Tempel, Friedhöfe, Gärten und Sternwarten aufgesucht und fotografiert. Ein weiterer Teil beschäftigt sich mit einem Umsiedlungsprojekt, konkret den Südtiroler Siedlungen, die für Südtiroler:innen, aber auch für andere Flüchtlinge eine neue Heimat bieten sollten. Stellvertretend für diese Geschichte habe ich eine Siedlung in Osttirol ins Bild gebracht, in der ich aufgewachsen bin. Die Arbeit umfasst dokumentarische wie inszenierte Fotografien sowie eine Publikation mit verschiedenen Texten. In Entwicklerschalen meiner Dunkelkammer habe ich außerdem spezifische Pflanzen in meinem Atelier aufgezogen. Diese Gewächse können als symbolische Porträts meiner Ahnen gelesen werden.





Helena Lea Manhartsberger

Geburtsjahr
1987

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
sex work —
lock down
2021

Technik—Maße
Baryt Fine Art Print
auf Forex, 4-teilig,
je 100×70 cm
Fotoprint Kodak Pro
Endura auf Aludibond,
3-teilig, je 30×20 cm
Fotoprint Kodak Pro
Endura matt auf Aludibond
120×80 cm
Edition 1/5

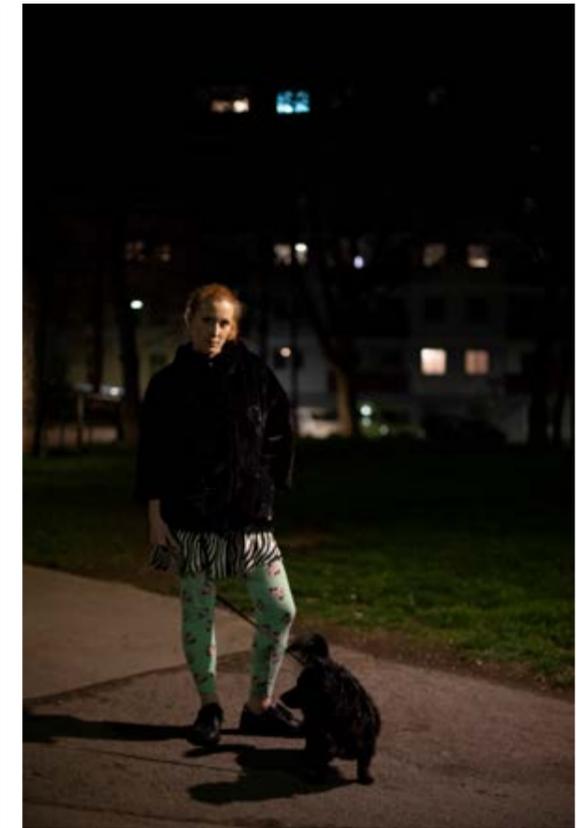
Ankaufsjahr
2022

In Pandemiezeiten initiierte die in Wien lebende Künstlerin Helena Lea Manhartsberger das Projekt *sex work – lock down*, mit welchem sie auf die körpernächste aller Tätigkeiten aufmerksam machen wollte: Sexarbeit in Zeiten der Pandemie in Österreich. Intime Porträts, Orte und Gegenstände stehen im Fokus der Fotoserie, die durch lange Interviews mit den Protagonist:innen ergänzt und zuletzt in einem Künstler:innenbuch zusammengetragen wurden. Dabei kommen nicht nur Sexarbeiter:innen zu Wort, sondern auch Kund:innen, Betreiber:innen, Sozialarbeiter:innen und Aktivist:innen. Ihre Interviewpartner:innen berichten aus ihrem Leben, davon, wie sie zu ihren Berufen kamen und wie sich der Arbeitsalltag vor und auch während der Pandemie gestaltete. Einige finden sehr klare, mahnende Worte zu der Situation, so wie die 40-jährige Nora: „Es gibt Kolleginnen, die in der Zeit [Pandemie] gearbeitet und sehr gut verdient haben, einige haben aber auch sehr hohe Strafen bezahlt und es gab auch andere Probleme. Beispielsweise Kunden, die Frauen erpressten und meinten: ‚Diese Dienstleistung ist jetzt gratis, sonst hol‘ ich die Polizei, denn du bist illegal da.‘ Verbote schränken die Rechte von Sexarbeitenden ein und machen es dem Kunden leichter, einen in die Opferrolle zu drängen. Wenn es keine Kontrollkarte gäbe, gäbe es auch keine illegale Prostitution!“ Und auch der Leiter des 24-Stunden-Notruftelefons des Sexworkerforums, Christian Knappik, bestätigt: „Nur ein geringer Teil der Anrufe hat mit Gewalt zu tun und in diesen Fällen handelt es sich dann größtenteils um häusliche Gewalt mit dem Partner, unabhängig von der Arbeit. Da spiegelt sich das Vertrauen in den Staat wider, wenn die Sexarbeiter:innen in Fällen von Übergriffen eher uns anrufen als die Polizei.“

Die Fotoserie und die Interviews geben berührende Einblicke in eine Szene, die oft am Rande unserer Gesellschaft angesiedelt wird und gleichzeitig so viel über das Zentrum dieser definierten Gesellschaft aussagt.



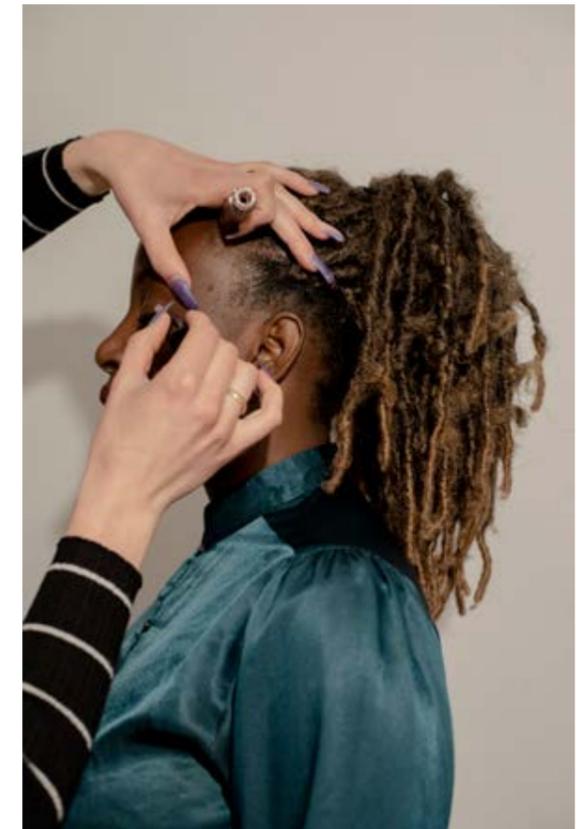
Nora (40), Wien, 11.03.2021



Isabella Lui (31), Wien, 14.04.2021



Nadine Johanna (34), Graz, 24.05.2021



Nicki (21), Wien, 26.04.2021



Natasha (38)
Salzburg, 20.05.2021
Seit dem letzten Lockdown arbeite ich neben meiner Tätigkeit hier im Laufhaus, auch jeden Abend bei Lieferando, fünf Stunden Essen ausliefern mit dem Elektrofahrrad. Ich muss schauen, wie das jetzt weitergeht, beide Jobs sind auf Dauer zu viel, außerdem suche ich gerade nach einer Wohnung. Hier ist alles total unsicher wegen Corona. Ich habe keine Ahnung, ob wieder geschlossen wird. Ich habe mich nie getraut, illegal zu arbeiten, weil ich solche Angst vor der Polizei habe. Ich habe schlechte Erfahrungen mit ihnen gemacht und viele Mädchen wurden erwischt. Im ersten Lockdown bin ich sofort nach Rumänien zu meinem Sohn, der lebt da bei meiner Mutter. Den zweiten Lockdown habe ich hier verbracht. Ich konnte bei einem Kunden wohnen, er hat mir geholfen. Er ist ein guter Mensch, er hat aber Alkoholprobleme, und wenn er betrunken ist, lädt er alles bei mir ab. Meine Mutter bekommt keine Pension und meine Schwester hat keine Arbeit. Deshalb muss ich viel arbeiten. Ich habe mich dann entschieden, hierher zu kommen, weil ich hier einfach besser verdienen und so für meinen Sohn sorgen kann.

Christian Knappik (62)
Wien, 06.06.2021
Ich leite das 24-Stunden-Notruftelefon des Sexworker-Forums. Ich bin einerseits die Drehscheibe und vermittele weiter, fahre aber auch in Begleitung einer Sexarbeiterin hinaus auf Einsätze. Das darf man sich aber nicht so „sex and crime“-mäßig vorstellen, das sind meist triviale Dinge, die an uns herangetragen werden, wie: Welchen Handyvertrag mache ich am besten? Bekomme ich Kindergeld? Nur ein geringer Teil der Anrufe hat mit Gewalt zu tun, und in diesen Fällen handelt es sich dann großteils um häusliche Gewalt mit dem Partner, unabhängig von der Arbeit. Da spiegelt sich das Vertrauen in den Staat wider, wenn die Sexarbeiter:innen in Fällen von Übergriffen eher uns anrufen als die Polizei. Wir setzen uns für die Branche ein und dazu gehören drei Gruppen: Sexarbeiter:in, Kund:in und Betreiber:in. Egal, wen ich kriminalisiere, der zieht die anderen mit, das ist auch genau der Fehler des schwedischen Modells (Sexkaufverbot). Als würde das irgendjemanden schützen, das Gegenteil ist der Fall.

Noah (24)
Wien, 13.04.2021
Es wird uns Sexarbeiter:innen ja immer vorgeworfen, wir würden das System auf Kosten anderer für unser individuelles Empowerment ausnutzen und die patriarchalen Verhältnisse dadurch festigen. Ich verstehe, warum das Thema so polarisiert, aber ich sehe das pragmatischer, ich bin nun mal in dieser Kultur aufgewachsen, das ist ein Teil von mir. Ich sage nicht, dass ich mich damit abgefunden habe, aber eine feministische Bewegung muss sich für mich auf andere Dinge konzentrieren und nicht darauf, ob man hohe Schuhe tragen und sich die Nägel lackieren darf oder sowas. Um revolutionär zu sein, müsste mehr passieren, als zu sagen: „Ich mache diese Sachen nicht, denn das ist alles so patriarchal.“ Es ist halt so das Ding, dass wir das Boot flicken müssen, während es schon im Meer ist. Wir können es nicht an den Strand bringen und alles neu machen. Wir sind da schon voll drin. Ich spüre das Patriarchat ja immer. Zum Beispiel als Kellnerin, du musst die ganze Zeit scheißalte Säcke anlächeln, damit sie dir Trinkgeld geben, und du einen okayen Lohn hast. Du kriegst mega viel Sexismus mit. Was ist für dich dann die Grenze? Für mich war, was Übergriffigkeit angeht, Gastro viel krasser als Sexarbeit und das bei beschissenerer Bezahlung.

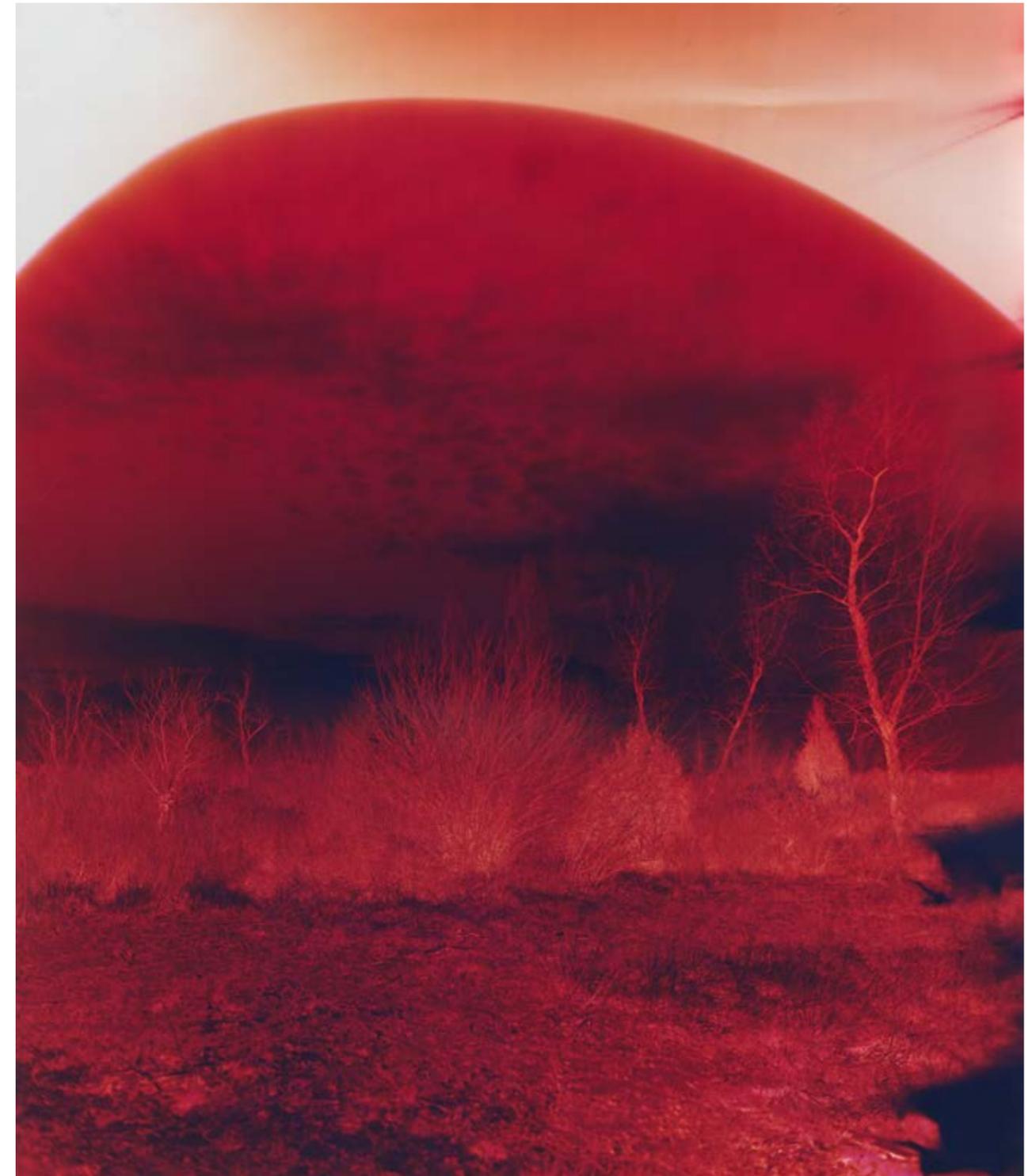
Noah (24)
Wien, 13.04.2021
Ich arbeite seit drei Jahren neben meinem Studium als Sexarbeiterin in verschiedenen Bereichen, vor allem im Escortbereich für Frauen, weil das auch meiner Neigung entspricht. Vorher habe ich noch Studienbeihilfe bekommen, jetzt muss ich komplett davon leben, deshalb habe ich auch männliche Kunden dazugenommen und mir neue Einkunftsmöglichkeiten überlegt. Frauen sind auch in diesen Zeiten vorsichtiger, durch Covid sind mir fast alle weiblichen Kundinnen weggefallen. Der Umzug von Berlin nach Wien hat es auch nicht einfacher gemacht. Neben erotischen Massagen biete ich auch so Domina- und Roleplay-Sachen an. Ich brauchte eine Rolle, die auch für mich cool ist, so ist es zu Mantis gekommen. Ich hab auch das Gefühl, dass in diesen schrägen Zeiten die Leute mehr auf schräge Sachen stehen. Es ist einem einfach langweilig, man braucht neue Sachen, da ist es dann für viele Leute halt nice, so einen Alien-Charakter zu haben, der dir den Mund zuhalten und Eier in dir ablegen will.



In der Nähe der kleinen Gemeinde Moriago della Battaglia in der italienischen Provinz Treviso befindet sich am Flussbett des Piaves ein Gebiet, das im Gedenken an die vielen italienischen und österreichischen Gefallenen des Ersten Weltkriegs *Isola dei Morti* („Toteninsel“) genannt wird. „Ich wählte diesen Schauplatz nicht, um ihn aus einer traditionellen landschaftlichen Sicht zu fotografieren, sondern aus einer ‚wahrnehmenden‘ Sichtweise. Ich glaube fest an die Existenz von Orten, die in der Lage sind, Energien zu speichern“, schrieb Christian Martinelli in seinen Einreichungsunterlagen für die Kunstankäufe des Landes Tirol am 2. März 2021.

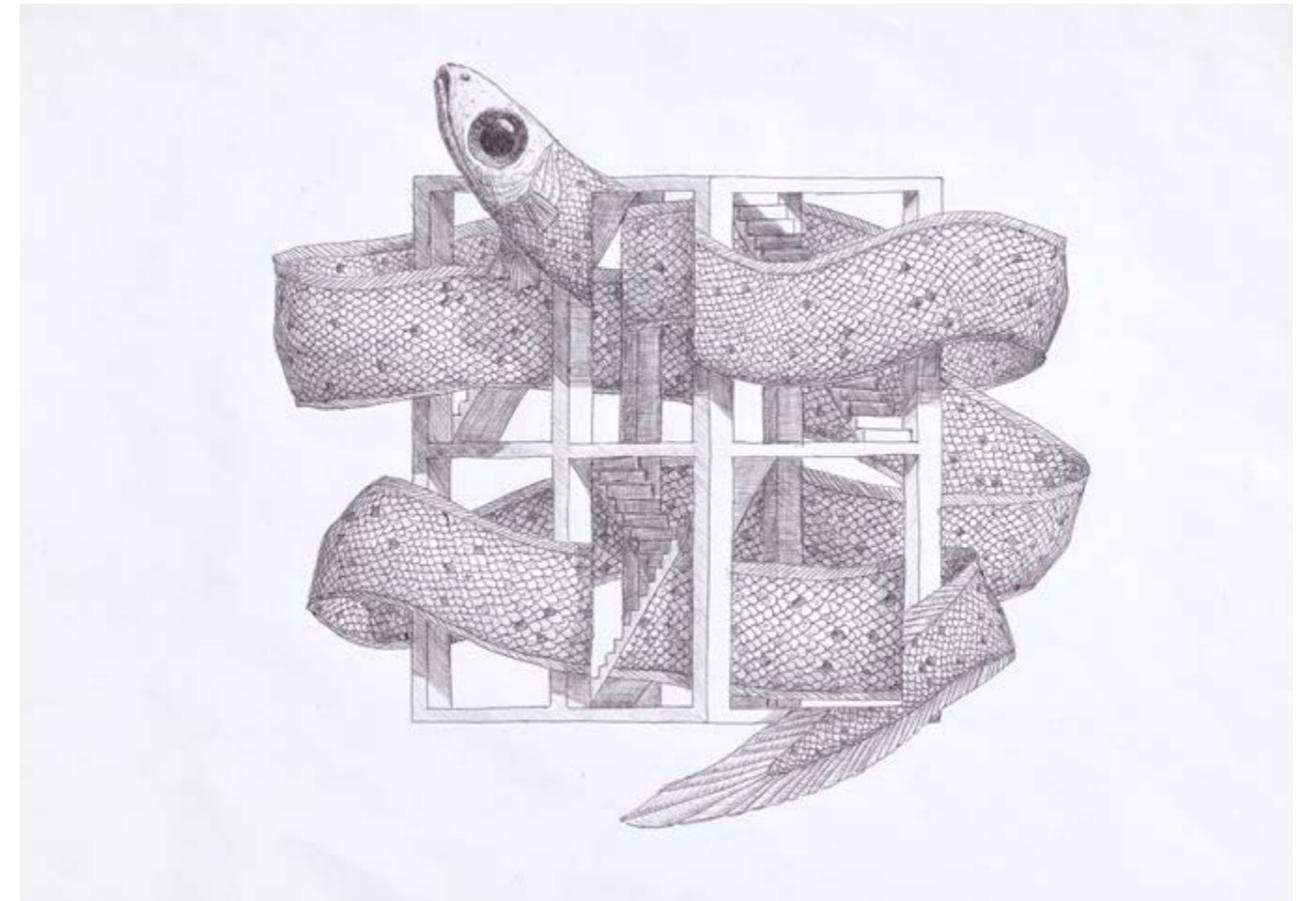
Fotografie diente Christian Martinelli vielfach als Metapher, um über Orte, Menschen oder Alltagsgegenstände zu reflektieren und deren Geschichten abseits ihres realen Abbilds nachzuspüren. Realisiert wurde die Aufnahme von *Isola dei Morti* mit seiner selbstgebauten, außergewöhnlichen Kamera, dem Cube: einem begehbaren, zerlegbaren Würfel von zwei Metern Seitenlänge aus spiegelpoliertem Stahl, der mit einem 890-Millimeter-Objektiv ausgestattet war. Der Cube, schrieb Martinelli weiter in seinen Einreichungsunterlagen, „fängt seine Bilder buchstäblich durch das reine Einfallen des Lichts ein – ein Prozess, welcher in vielerlei Hinsicht an die Malerei erinnert. Einzigartig und unwiederholbar“. Mit der überdimensionalen Cube-Kamera entstand auch eines seiner umfangreichsten Projekte mit dem Titel *Confini* (Grenzen), an dem er über einen Zeitraum von fünf Jahren arbeitete. Aus dieser Serie wurden 2017 zwei Werke (*Confini – Stilsfer Joch*, 2017) für die Sammlung des Landes Tirol erworben (siehe Inventur-Band 1). Als Inspiration diente ihm *La lunga strada di sabbia* (Die lange Straße aus Sand) von Pier Paolo Pasolini, eine 1959 entstandene Reportage seiner Reise entlang der gesamten italienischen Küste. Während der italienische Filmemacher und Dichter sein Augenmerk auf Auswirkungen des Wirtschaftsaufschwungs und des Tourismus legte, konzentrierte Martinelli seinen Blick bei der Erkundung von Italiens Küsten und Gebirgszügen auf eine poetische Hinterfragung des abstrakten Konzepts von Grenzen.

Das Reisen war eine wichtige Konstante des 1970 in Meran geborenen Künstlers, der sowohl in Meran als in den letzten Jahren auch in Ampass bei Innsbruck lebte und der am 11. September 2022 im Alter von 52 Jahren in Innsbruck verstarb. Schon früh arbeitete er mit verschiedenen humanitären NGOs zusammen. 1995 war er während des Jugoslawienkriegs in Bosnien, realisierte Reportagen in Osteuropa, Mittelamerika und Haiti. Wichtige Themen seiner meist umfangreichen Projekte waren neben dem psychischen Unbehagen des Menschen und seiner Beziehung zur Natur auch das Reisen und die Flüchtigkeit des Augenblicks.



| | | | |
|----------------|-----------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1988 | Titel—Jahr | Holes, Staircase 2019 |
| Geburtsort | Innsbruck | Technik—Maße | Schwarzer Kugelschreiber auf Papier 21 × 29.7 cm |
| Aufenthaltsort | Innsbruck | Ankaufsjahr | 2021 |

- KP Warum interessiert dich die optische Täuschung als Impuls deiner Zeichnungen?
TM Sie ist eng mit dem Thema der Wahrnehmung und der Erkenntnis verknüpft. Zum einen ist die optische Täuschung gut beschreib- und objektivierbar, gleichzeitig aber zeigt sie, wie mehrdeutig unsere Wahrnehmung von der Wirklichkeit sein kann und wie relevant es ist, welche Perspektive eingenommen wird. In dieser Ambivalenz finde ich die Auseinandersetzung mit optischen Täuschungen spannend.
- KP Wie erklärt sich in diesem Zusammenhang der Titel *Holes, Staircases* deines Werkes aus dem Jahr 2019?
TM Es gibt eine ganze Serie, die sich *Holes* nennt. Sie widmet sich aalartigen Wesen und anderen Tieren, die sich in unmöglichen und geometrisch verschachtelten Räumen bewegen. Die Tiere bewegen sich dabei durch Löcher hindurch, sie befinden sich aber immer auch hinter diesen Löchern. Diese Öffnungen werden dadurch zu einem paradoxen Objekt, und die Lebewesen vollziehen eine unmögliche Bewegung, die nur im Spiel zwischen dem zweidimensionalen Papier und der dreidimensionalen Zeichnung darstellbar ist.
- KP Hat es eine bewusste Bewandnis, dass du in deinen Zeichnungen Architekturen mit Aalen kombinierst?
TM Handwerklich gedacht ist der Aal von seiner Anatomie her lang und formbar, damit lässt er sich gut in die Bilder einarbeiten. Inhaltlich geht es in meinen Arbeiten oft um das Verhältnis zwischen menschengemachten Räumen und solchen, die es schon vor den Menschen gab. Der Mensch ist zwar auch ein Tier, das abhängig ist von ökologischen und biologischen Prozessen, gleichzeitig können wir uns durch Sprache und Kultur von der Natur auf eine Art emanzipieren. Auch wenn dies viele Vorteile hat, ist die Zerstörung der Erde ein dezidiertes Nachteil dieser Entfremdung, die nicht zuletzt uns selbst trifft. Wie in einer optischen Täuschung befinden wir uns eben in gewisser Weise außerhalb der „Natur“, ohne sie jemals wirklich verlassen zu können.
- KP Die Tier-Mensch-Beziehung bezieht sich in deinen Arbeiten immer auf das Zeitalter des Anthropozäns mit dem menschengemachten Wandel des Ökosystems und dem Aussterben der Tierarten. Steht der Aal auch hierfür in dieser Arbeit?
TM Das Bild kann auch als Dystopie gelesen werden, in der vom Menschen nur mehr überflutete architektonische Gerippe existieren, die von den nichtmenschlichen Tieren zurückerobert wurden. Die Tierwelt hat mich seit Anbeginn meiner Arbeit fasziniert, und das macht es unausweichlich, dass ich die Themen Ökologie und Biodiversität mitdenke.



Peter Niedertscheider

| | | | |
|----------------|-------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1972 | Titel—Jahr | Serie <i>Florenz</i> 2017–19 |
| Geburtsort | Lienz | Technik—Maße | Solnhofener Kalkstein 3-teilig, je 14 × 19 cm |
| Aufenthaltsort | Lienz | Ankaufsjahr | 2019 |

KP Die Auseinandersetzung zwischen Skulptur und Raum steht zentral in Ihrem Werk. Warum haben Sie diesen Zusammenhang in die Technik des Flachreliefs übersetzt?

PN Die Beschäftigung als Bildhauer mit dem Material Stein hat mich vor ungefähr 15 Jahren zu dieser speziellen Technik des Flachreliefs gebracht, da mich die konkurrierende Situation zwischen Skulptur und Raum immer sehr irritiert hat. Das Flachrelief übersetzt die Gesamtsituation in einen skulpturalen Prozess. Deswegen fasziniert mich das von Donatello in der Frührenaissance entwickelte *rilievo schiacciato* sehr, da es eine Art der Bildhauerei ist, die der Malerei sehr nahekommt. Im Faktischen ist der Materialabtrag so minimal, dass fast ein pastoser Farbauftrag mehr Relief als die Marmorplatte hat. Zusätzlich ist es eine subtile Art zu arbeiten, da man im Grunde einen Schatten zeichnet. Die Steinplatte erlaubt viel Gestaltungsfreiheit, da man vieles abbilden kann, bei dem die klassische Bildhauerei an ihre Grenzen stößt. Das Florenz der Frührenaissance steht aber auch mit Filippo Brunelleschi für die Entwicklung der Zentralperspektive, wie sie bis heute unser Bildverständnis prägt. Deswegen gibt es in meiner Arbeit immer wieder Bezüge zu dieser Stadt, und als figurativer Bildhauer komme ich nicht umhin, mich damit auseinanderzusetzen. Mich fasziniert auch, die handwerkliche Präzision in eine zeitgenössische Sprache zu übersetzen.

KP Wenn Ihren Werken ein Zitieren von Kunstgeschichte gemeinsam ist, warum zeigen Sie in der dreiteiligen Serie *Florenz* Besucher:innen an unterschiedlichen historischen Orten?

PN Das Thema der Menschenansammlung, wie schon in den Serien die Badestrände oder Rave-Partys zeigen, hat mich in der Technik des Reliefs immer schon beschäftigt. Es kombiniert sich die Assoziation antiker Schlachtenbilder mit einer trivialen Situation, die zuvor von mir fotografisch festgehalten und im Atelier in das Steinrelief übersetzt wurde. Mich fasziniert der Gegensatz zwischen dem ephemeren Moment der Fotografie gegenüber der Aura des Erhabenen der Bildhauerei. Das verstärkt sich auch im Bildausschnitt, da man nicht nur die Personen sieht, sondern auch eine antike Skulptur oder eine Renaissance-Architektur erkennt. Diese zwei Zeitebenen verbinden sich auf der Steinplatte, was zu einer weiteren Frage führt: Wie kann ich eine Renaissance-Skulptur heute wiederholt darstellen? Indem ich die Skulptur im Abbild ihrer heutigen Gegenwart festhalte und an die oben genannte Ausgangsthematik zwischen Skulptur und Raum zurückkomme.





Lucas Norer

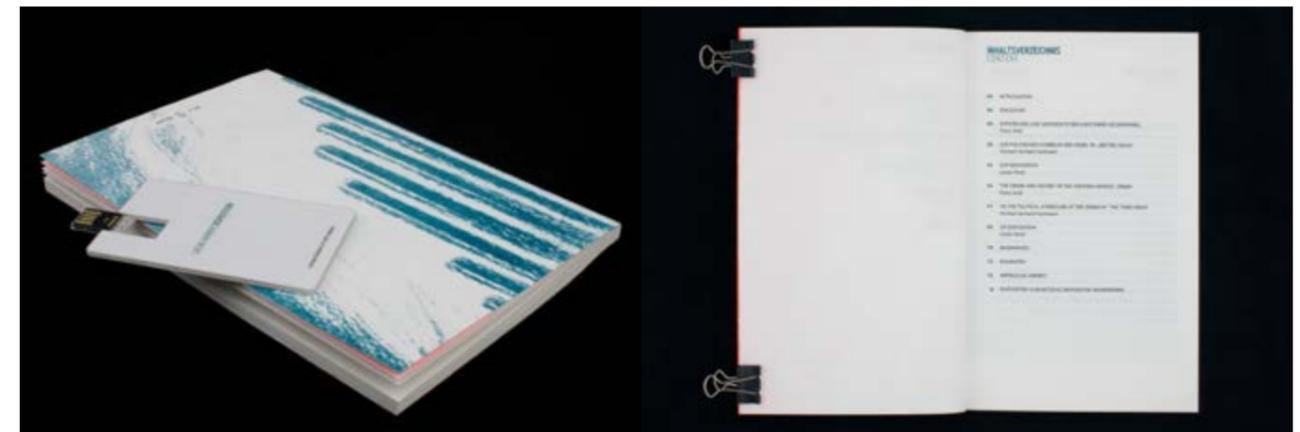
| | | | |
|----------------|------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1982 | Titel—Jahr | Disposition 2019 |
| Geburtsort | Rum | Technik—Maße | Risograph Drucktech- nik, 3-Kanal-Audio 26:36 min. (loop) 19.5 × 12.5 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2021 |

AF Die Klanginstallation *Disposition* ist eine kritische Reflexion über die größte Freiluftorgel der Welt: die Heldenorgel der Festung Kufstein. Die Entstehungsgeschichte des Instruments ist eine problematische. Worum geht es bei deinem Projekt und wie kam es dazu?

LN Im Rahmen einer Recherche zu akustischem Gedenken bin ich auf die Heldenorgel in Kufstein gestoßen. Es gibt nur wenige Beispiele für klanglich konzipierte Denkmäler. Anfangs war mir die schwierige Vergangenheit des Denkmals gar nicht bekannt. Erst im Laufe der Auseinandersetzung bin ich darauf gestoßen: Gewidmet den Gefallenen des Ersten Weltkrieges wurde die Heldenorgel 1931 im Geiste einer Wiedervereinigung mit Deutschland – der Klang der Orgel sollte bis über die deutsche Grenze hörbar sein – und einer völkischen Gesinnung errichtet. In der NS-Zeit erklang die Heldenorgel dann regelmäßig im Reichsrundfunk. Ich bin unzählige Male nach Kufstein gefahren, um ihr Spiel an unterschiedlichen Orten in und um Kufstein sowie auch im Inneren der Orgel aufzunehmen. Mir war wichtig, das spezifische Klangbild, die Wirkung und den Soundscape einzufangen. Basierend auf diesen Field Recordings ist die Klanginstallation in Opposition zum hegemonialen Klang der Heldenorgel konzipiert und versucht über klangliche Methoden der Orgel etwas entgegenzusetzen.

AF Begleitet wird die Arbeit von der gleichnamigen limitierten Publikation, die in wissenschaftlichen Textbeiträgen die politische Symbolik der Orgel aufspürt und deren Vereinnahmung im Nationalsozialismus nachweist. Welche Reaktionen haben die Installation und das Buch hervorgerufen?

LN Die Publikation führte dazu, dass Klaus Reitberger, Kulturreferent der Stadt Kufstein, auf die Geschichte der Orgel aufmerksam wurde und eine Namensänderung und Diskussion zur Orgel initiierte. Es gab zwar frühere Initiativen, die Orgel in „Friedensorgel“ umzubenennen, aber diese scheiterten. Der neuerliche Anlauf führte zu einer breiten öffentlichen Diskussion. Man einigte sich darauf, die bestehende Informationstafel zur Heldenorgel zu überarbeiten. Des Weiteren wird das täglich gespielte soldatische Lied vom guten Kameraden nicht mehr zu hören sein. Eine Namensänderung wurde leider wieder vermieden. Die bisherige Strategie, den Heldenbegriff zu erweitern, kam erneut zur Anwendung: Ursprünglich den deutschen Opfern des Ersten Weltkrieges gewidmet, wird seit den 1980ern allen Opfern von Kriegen – und nun als Ergebnis der aktuellen Diskussionen auch Held:innen des Alltages – gedacht. Für mein Empfinden hat man es sich hier etwas zu leicht gemacht. Die Tatsache, dass die Heldenorgel bis vor kurzem im geistigen Originalzustand der 1930er Jahre erklingen konnte, zeugt von einer bemerkenswerten Amnesie oder Ignoranz und vom Fehlen jeglichen historischen Bewusstseins, das umso mehr eine kritische Aufarbeitung verlangt.



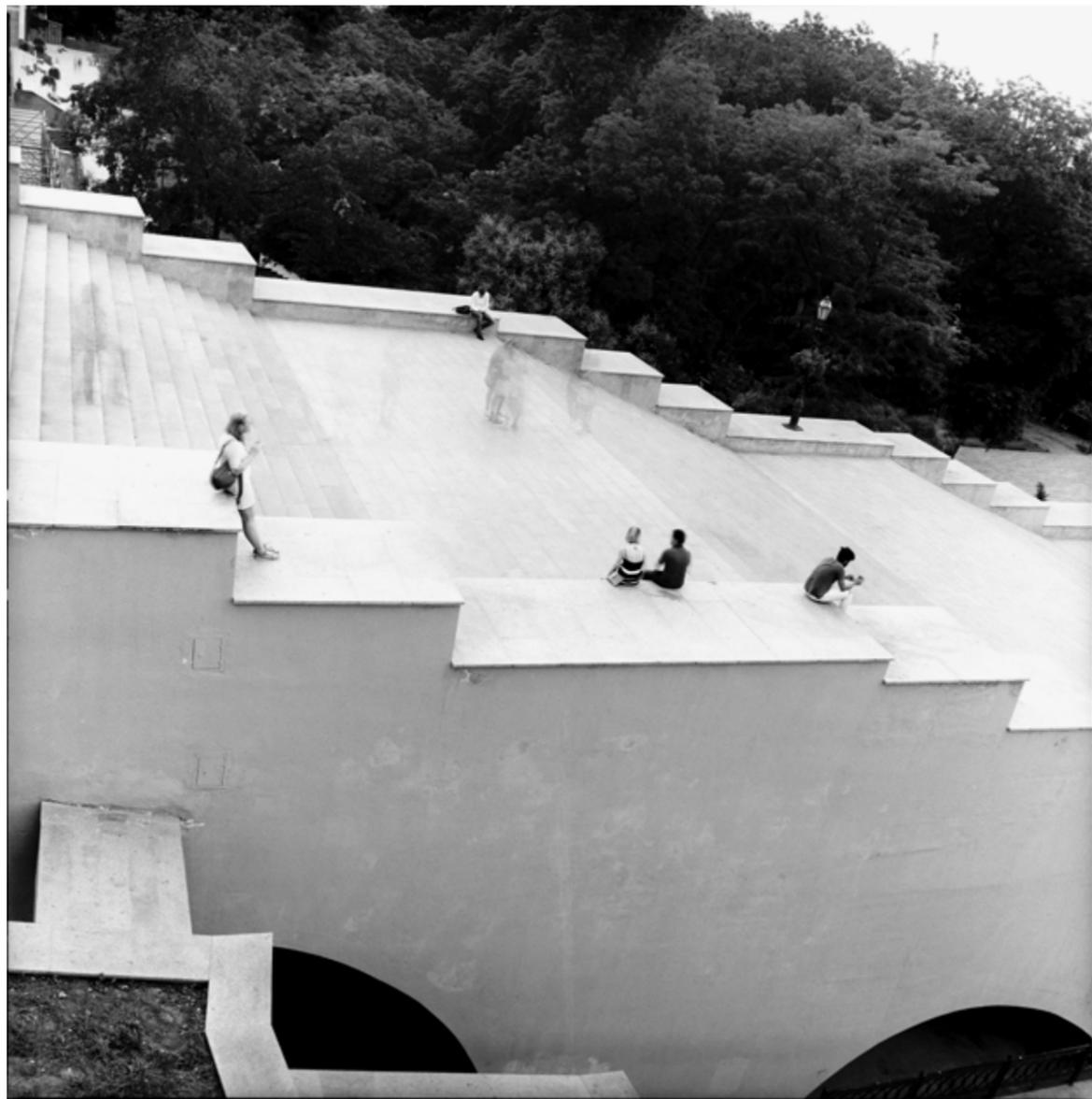
| | | | |
|----------------|---------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1958 | Titel—Jahr | 1 Moated Castle 2019 |
| Geburtsort | Leisach | | 2 Potemkin Stairs 2019 |
| Aufenthaltsort | Graz | Technik—Maße | 1 Analoge Fotografie, Druck auf Aludibond 100 × 100 cm Edition 1/4 + 2 AP |
| | | | 2 Analoge Fotografie, Druck auf Aludibond 100 × 100 cm Edition 1/4 + 2 AP |
| | | Ankaufsjahr | 2020 |

1



Seit 1985 arbeitet Zita Oberwalder als Kunst- und Architekturfotografin. Zunehmend wird sie dann immer mehr zur Fotokünstlerin. Ihre Methode ist darin im technischen Sinn eine analoge Schwarz-Weiß-Fotografie im Mittelformat, im konzeptuellen das Reisen. Architektur bleibt ein bevorzugtes Motiv. Hier sind es dann vor allem die „Nicht-Orte“, die Topografien von Zwischenräumen, Grenzen und Peripherien, die sie interessieren.

Moated Castle und *Potemkin Stairs* sind 2019 anlässlich einer Reise an die Grenze zwischen Europa und Russland entstanden und Teil von Oberwalders 2016 gestartetem Langzeitprojekt *Hotel Europa*. Beginnend mit dem Hotel Europa in Belfast bereiste Oberwalder Osteuropa – von Odessa nach Chişinău, Tiraspol, Minsk und Kiew bis nach Tallinn und zum Grenzfluss Narva. Ihren fotografischen Blick richtet sie im Grenzgebiet zwischen Europa und Russland auf Nachbarschaften und Fluchtlinien. Beide Fotografien sind in Odessa aufgenommen, die eine ein Industriebau als Trinkwasserreservoir, die andere eine repräsentative urbane Architektur und seit Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* 1925 weltweit bekannt. Oberwalders Blick darauf richtet sich in beiden Fällen nicht auf die Repräsentation von Funktion, sondern bleibt vielmehr ein beiläufiger aus dem Augenwinkel.



Simona Obholzer

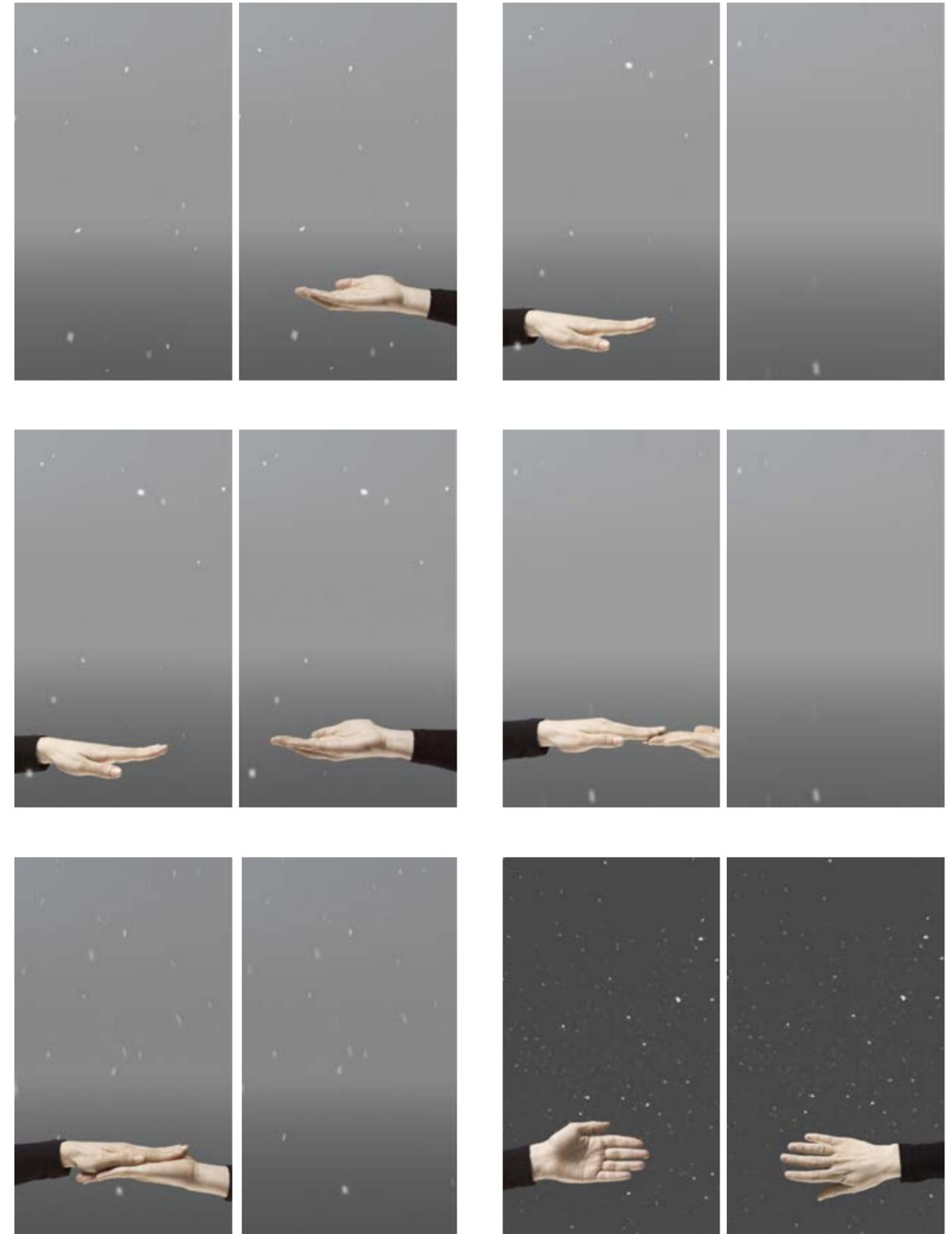
| | | | |
|----------------|--------------------------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1982 | Titel—Jahr | Perfect Particles (x kWh) 2021 |
| Geburtsort | Neustift im Stubaital | Technik—Maße | 2-Kanal-Video- installation, 2K, 9:16, Farbe, ohne Ton, 6 min. |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2022 |

Das Schaffen der in Wien lebenden Tiroler Künstlerin Simona Obholzer umfasst die Medien Film und Fotografie ebenso wie Arbeiten auf Papier. Ihr Ansatz ist in erster Linie ein konzeptueller. Auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, basiert ihre künstlerische Praxis auf aktuellen bild- und wahrnehmungstheoretischen Fragestellungen, denen sie sich mittels Bewegtbild sowie serieller grafischer Arbeiten widmet. In ihren Installationen untersucht die Künstlerin darüber hinaus die Aktivierung der Wahrnehmung des eigenen Körpers über den Blick.

In der vom Land Tirol angekauften Videoarbeit *Perfect Particles (x kWh)* aus dem Jahr 2021 spielt die Künstlerin mit dem emotionalen Gehalt und der vermeintlichen Echtheit von Naturbildern. Konkret geschieht dies anhand von Schneefall, dessen Flocken jedoch nicht real gefilmt, sondern digital generiert sind. Sie fallen mal stärker, mal schwächer auf seitlich ins Bild eingebrachte Hände, die sich in Erwartung eines flüchtigen Kontakts dem „Natur-Schauspiel“ entgegenstrecken.

Im Gegensatz zu den digital generierten Schneeflocken, die keinen Ursprung in der materiellen Welt haben, sind die Hände real gefilmt. Ihre Außen- und Innenflächen scheinen abwechselnd mit dem Schneetreiben in Kontakt zu treten. Sie führen damit die Idee eines Oben und Unten aus, wodurch die räumliche Orientierung der Betrachter:innen auf die Probe gestellt wird. Allerdings hinterlassen die Flocken keine Spuren im Bild – der physische Kontakt bleibt ein gedankliches Experiment.

Obholzers Arbeit widmet sich damit dem aktuellen Thema der Macht künstlich erzeugter Bilder ebenso wie der künstlichen Natur: Im Laufe der vergangenen sechzig Jahre hat Österreich durchschnittlich vierzig Schneetage verloren. Schon heute wäre eine Wintersportsaison ohne künstliche Beschneigung durch Schneekanonen sehr kurz. Simona Obholzers Werke sind multimediale Gesten, in welchen sie den semantischen Bedingungen und der Wirksamkeit von Bildern nachspürt.



Geburtsjahr
1980

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
1 LIKE A HOLE IN A ROOM
LIKE A ROOM IN A HOLE
2021
2 I looked around the
Internet
2018

Technik—Maße
1 DMX-Player, DMX, LED-Dimmer, LED-Streifen, diverse Elektronik, Zwei-Wege-Spiegel, Spiegel, MDF, Aluminium, Holz, Farbe
(2x) 200 x 200 x 200 cm
2 Nylon, MDF, LCD-Display, GIF-Animation, Einplatinencomputer, verschiedene Elektronik
35 x 45 x 50 cm

Ankaufsjahre
1 2021
2 2020

Die Arbeit von Bernd Oppl hinterfragt unsere Raumwahrnehmung und erweitert sie zugleich. Ausgehend vom Gedanken, dass die verschiedenen Medien unseren Blick auf den Raum permanent ändern, entwickelt er durch Raummodelle, Videoinstallationen und Fotografien neue Blickwinkel, die unser komplexes visuelles System ausloten und herausfordern. Wie verschränkt sind Illusion und Wirklichkeit, virtueller und realer Raum? Wie schauen die im Medienzeitalter entstandenen Räume zwischen Fiktion und Realität, wie die Architektur des „Dazwischen“ aus?

Oppls Miniatur-Dioramen sind möglichst genaue Rekonstruktionen von Räumen, welche der Künstler selbst erlebt oder aus historischen Fotografien kennengelernt hat. Er wählt dafür Einrichtungen wie ein Fernsehstudio, ein Karaoke-Separée oder ein Internetcafé, die als Schnittstellen zum virtuellen Raum existieren oder existiert haben. In *I looked around the internet* wird ein Internetcafé samt Getränkeautomat und drei Computerplätzen reproduziert. Das kleine Diorama ist ein mittels Stromversorgung funktionierender Apparat. Die laufenden Bildschirmschoner der Monitore, die leicht versetzten Stühle oder die tickende Uhr erzeugen die Illusion des wahrhaftigen Daseins einer Handlung, die fiktiv ist und doch real stattfindet. Oppls Dioramen laden zu einem persönlichen Einsteigen in historisch-kulturell geprägte Modell-Welten und zu Momenten der Reflexion über das Wesen von Räumen ein, die zugleich kollektiv und ephemere sind.

Die Arbeit *LIKE A HOLE IN A ROOM LIKE A ROOM IN A HOLE* besteht aus zwei Meter großen schwarzen Kuben, die sich in engem Abstand leicht versetzt gegenüberstehen. Einer dieser Kuben ist geöffnet. Seine Innenseite bildet eine verspiegelte Fläche. Ihm gegenüber liegt ein identer, allerdings mit einem Zweiwegspiegel versehener, geschlossener Kubus, wodurch sich in den beiden Spiegelflächen, der des offenen und der des geschlossenen Kubus, eine unendliche Passage ergibt. Der Raum hinter dem Zweiwegspiegel des geschlossenen Kubus wird erst sichtbar, wenn im Inneren dieses Raumes das Licht langsam angeht, sodass die Spiegelung und auch die unendliche Passage verschwinden. Im offenen Kubus erscheint das Spiegelbild eines leeren weißen Raumes. Durch die versetzte Lage der beiden Kuben wird auch der Umgebungsraum eingespiegelt – und damit ebenso die Menschen in ihm. Diese entdecken sich selbst mal als Betrachtete, mal als Betrachtende in einem Vorstellungsraum, der erscheint und wieder verschwindet, der nicht betreten, sondern nur betrachtet werden kann.

1





2



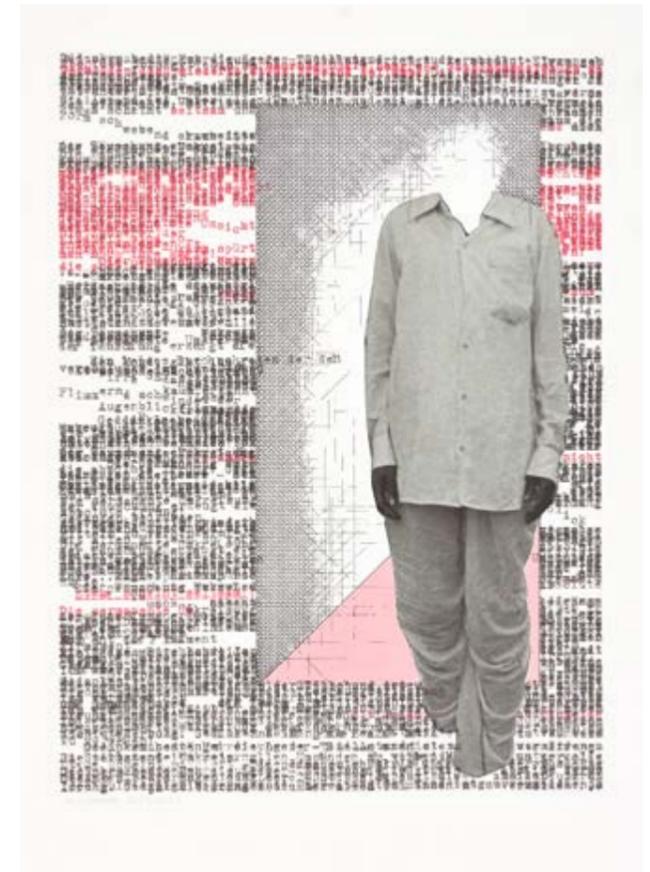
Helmut P. Ortner

| | | | |
|----------------|-------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1974 | Titel—Jahr | 1 Durchschreiter eins und zwei (Der Versuch einer Täuschung) 2020 |
| Geburtsort | Lienz | | 2 Stillstand ist zu vermeiden 2020 |
| Aufenthaltsort | Wien | Technik—Maße | 1 Tusche, Acryl, Schreibmaschine, Collage auf Papier 29.7 × 21 cm |
| | | | 2 Tusche, Acryl, Schreibmaschine, Klebeband, Collage auf Buchdeckel 32 × 58 cm |
| | | Ankaufsjahr | 2020 |

Sein Material ist Sprache. Eine Matrix aus überlagerten Schreibmaschinen-Lettern mit einem Durchgang, davor eine kopflose Figur. Der Titel: *Durchschreiter (Der Versuch einer Täuschung)*. Helmut P. Ortner erzählt Geschichten. Keine linear chronologisch aufgebauten Erzählungen; vielmehr erscheinen sie wie Sequenzen, die ein weites mentales Feld eröffnen, das vielschichtig lesbar ist. Eine Richtung weisen seine prägnanten Titel, die sich die Macht der Sprache zunutze machen. Themen „sind die größeren und kleineren Fragen des Lebens, vielfach mit einer feinen Brise Humor. [...] Schlussendlich geht es ja darum, die Zeit, in der wir leben, in all ihrer Widersprüchlichkeit zu thematisieren“, schreibt Ortner im Interview des begleitenden Katalogs seiner Ausstellung *Spekulationen* im RLB Atelier Lienz im Jahr 2020.

Bild und Text sind in Ortners Arbeiten meist ebenbürtig, ergänzen sich freundschaftlich; manchmal scheinen sie für Außenstehende auch wie Rivalen zu sein. Schrift – ob als Handschrift, Serifentypografie einer alten Schreibmaschine oder bestimmte Schablonenschriften –, Zeichnungen, Übermalungen und Collagenteile fließen nahtlos ineinander. Er arbeitet mit unterschiedlichen literarischen Zitaten, verwebt eigene Gedanken mit anderen und kreiert Metaphern, die wie eine poetische Umdeutung des uns Vertrauten erscheinen. Oft werden Buchstaben oder Textfragmente jenseits ihrer Lesbarkeit zu wesentlichen visuellen Gestaltungsmitteln. Es braucht aber nicht immer Worte, um eine Botschaft zu transportieren. Bilder bringen Inhalte oft direkter auf den Punkt – auch dies kennzeichnet seine Herangehensweise.

Ortner's Leidenschaft gilt Büchern. Er verwendet immer wieder Buchdeckel als Bildträger und setzt sich dabei nicht nur ästhetisch mit der Wechselwirkung von Literatur und bildender Kunst auseinander. Der Akt des Lesens erfordert Konzentration und lässt anhand von Informationen oder Erzählungen Bildwelten im eigenen Kopf entstehen. Genau daran knüpft Helmut P. Ortner an. Seine Arbeiten fordern eine genauere Betrachtung geradezu heraus, gleichzeitig verdichtet sich bei dieser aber die Gewissheit, dass das Entziffern der Buchstaben, das Verstehen der Wörter oder Darstellungen keine allgemeingültige Entschlüsselung ermöglichen, da das Wesentliche letztlich zwischen den Zeilen steht.





The Great Tale of the Devil's Hill and the E...

From soap



Skull



Permanente Umkreisung, Graphite and pen on paper, 150 x 150 cm

masked self-portrait

its rather heartbreaking earnestness as well as its commodification of subjectivity. Her deapn photographic documentation and women, most frequently women who have appropriated the traditionally masculine role of looking. January 1974/Jan

We notice the similarity of poses, each with hand on cheek, and the disquiet of their gazes; we consider the aged features of each, wonder what private meaning is inscribed there for Collier, to the extent we could read this as a masked self-portrait, which is no less true of her extensive ongoing series of rephotographed images entitled *Woman With A Camera* (begun 2006).



WIRKUNG

U-posit, 127 x 182 cm

Maria Peters

| | | | |
|----------------|------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1966 | Titel—Jahr | Das Tagebuch der Anastasija/Sophie NF 01 2018 |
| Geburtsort | Zams | Technik—Maße | Buchblätter, bemalt, montiert in Form-Passepartouts 8 Blätter, je 50 × 70 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2019 |

AF Dein Werk ist multimedial: Du bist Erzählerin, Malerin, Zeichnerin, Performerin; du schreibst, machst Grafiken und Objekte. Deine Arbeiten werden oft von Reisen und Wanderungen begleitet. Wie würdest du deine künstlerische Praxis in eigenen Worten beschreiben?

MP Der von mir erfundene Begriff „Artnografie“ beschreibt gut, worum es mir geht: ums Aufzeichnen, Mitschreiben und Erzählen. Jedoch nicht in wissenschaftlicher oder journalistischer Weise, sondern mit künstlerischen Mitteln, mit denen ich die Subjektivität einer jeglichen Aufzeichnung – auch zum Beispiel jeder Geschichtsschreibung – betonen möchte.

Wenn ich unterwegs bin, egal ob auf Stadtspaziergängen, Wanderungen oder Reisen, lasse ich es offen, welche Themen und Sujets ich vorfinde, wobei mich soziologisch-ethnologische Fragen am meisten interessieren. Wie leben Menschen? Wie gruppieren sie sich? Wo prallen ihre Lebensrealitäten aufeinander? Welche Verhaltens- und Meinungstendenzen glaube ich zu erahnen? Die Ausdrucksformen und unterschiedlichen Medien, die ich wähle, sind dabei immer dem Inhalt untergeordnet. Zuerst erarbeite ich die Story, dabei taucht die Umsetzung dann vor meinem inneren Auge auf.

AF Seit bereits über zehn Jahren arbeitest du an dem Zyklus *Lost to regain*. Das Projekt war ursprünglich als Roman konzipiert und entwickelt sich seither in literarischen und bildnerischen Fragmenten stetig weiter. Wovon handelt die Geschichte?

MP Von der Romanidee bin ich nach einigen Versuchen abgekommen, es langweilte mich bald, derart linear vorgehen zu müssen. Mir schwebt inzwischen eine andere Form der Erzählung vor, die verrate ich aber noch nicht. Die entworfene Rahmenhandlung und die Protagonistinnen jedoch bleiben: Es geht um 24 Frauen, deren Biografien durch einen jeweils an eine *Nachfolgerin* weitervererbten Zauber verknüpft sind. Ihre Lebensgeschichten reichen vom späten 19. Jahrhundert bis ins Jahr 3968.

AF Eine der Protagonistinnen ist Anastasija-Sophie, deren Tagebuch für die Sammlung des Landes Tirol erworben wurde. Sie reflektiert darin ihr Leben als Frau im 19. Jahrhundert, ihre Sehnsucht nach der Ferne und den Wunsch nach Freiheit wie Beständigkeit. Wie entstand ihr Charakter?

MP Anastasija-Sophie ist die erste *Nachfolgerin*, die den Zauber und damit die Erinnerungen ihrer Vorläuferin übertragen bekommt. Dadurch entwickelt sie jenen Mut, der sie in die Ferne lockt – und später fast in die Arme eines Mannes, der ihr Naturell respektiert. Sie verstirbt jedoch auf der Reise zu ihm. Ihr Thema ist die Freude und der Preis für gelebte Freiheit.





DIE SIRENEN.

ODYSSEUS ENTKOMMT DEN LOCKUNGEN DER SIRENEN.

(Odyssee, Gesang XII, Vers 114—141)

1876, St. Petersburg, Frühling

Vor nurmehr zehn Jahren schenkte mir Maria Wolkenkja den Zauber: ich lebe sehr glücklich hier bei meinem Bruder, er versorgt mich. Erbe und ist sehr gut zu mir.

In einigen Jahren, so hoffe ich, werde ich ruhen. Täglich lese ich in der Odyssee, ich würde so gerne all die Orte sehen, in denen die Geschichten der Antike spielen.

Gestern hatten wir Gäste, einer erzählte von Helios's Schiffsman und seinen Ausgrabungen in Naxos in Griechenland.

Oh, wie ich die Frau an seiner Seite beneide! Sie heißt Sophie und heimlich gehe ich mir manchmal ihren Namen.

In meinen Träumen sehe ich oft die Bilder aus dem Leben meiner Vorgängerin, Maria Wolkenkja, sehe die Wälder der Tundra und die Zelte der Nomaden.

Ich fühle mich für ein bürgerliches Leben nicht geboren.



POLYPHEMOS.

AUSZUG AUS DER HÖHLE DES KYKLOPEN POLYPHEMOS.

(Odyssee, Gesang IX, Vers 411—451)

1882, St. Petersburg, September

Mein Zukünftiger lebt in Athen, die Vermählung wird im kommenden Frühjahr stattfinden. Wie schreien uns wöchentlich Briefe, Bellen sind wir von der Geschichte fasziniert, doch auch eilig, dass uns unser lebender Gott lieber ist als die uralten und mit gewissem Sittler der alten Griechen.



Ich werde in Athen leben, von Fuße der Akropolis. Aber auch im Schutz meiner mit vertrauten Küche.



LEUKOTHEA.

RETTUNG DES ODYSSEUS DURCH LEUKOTHEA.

(Odyssee, Gesang V, Vers 111—117)

1882, Paris, April

Ich bin bei einer Tante in Paris, sie zeigte mir die Ägyptische Abteilung im Louvre und macht Interesse für die Antike entflammte auf Neue. Ich schrieb meinem Bruder einen Brief, denn er will mich bald verheiratet wissen. Ich hat ihn, mit einem Mann zu suchen, der meine Neigungen teilt.



DER ZAUBER DER KIRKE.

VERWANDLUNG DER GEFÄHRTEN DURCH KIRKE.

(Odyssee, Gesang X, Vers 109—111)

1885, Mykene, Frühling

Sechs Jahre lang waren wir glücklich verheiratet, doch da ich meinen liebsten Götzen Bismarck schenkte, erkrankte er die Ausscheidung unserer Ehe. Ich verstehe ihn, sein großes Geschäft braucht einen Nachfolger. Er gab mir mein gesamtes Erbe zurück, ich bin nun frei und lebe hier bei Mykene. Im Moment stehen vieler Klagen entgegen, ich studiere die Ruinen. Ich habe hier kein Berufswort, als Akademikerin bin ich bei den guten Familien nicht gerne gesehen. Seit ich hier bin, stelle ich mich allen nur mehr als Sophie vor. Niemand weiß meinen wahren Namen.



Abends sitze ich meist in der Nähe der Ruinen, ich nehme mir Brot und Wein mit, lese in der Odyssee und stelle mir vor, dass Odysseus hier bei mir sitzt und mir seine Abenteuer erzählt. Wie gerne würde ich aufbrechen und unbekante Länder und Regionen erforschen! Ach, würde ich Hall der Mann geboren!



DIE INSEL DER KIRKE.

ODYSSEUS AUF DER INSEL DER KIRKE VON DER JAGD HEIMKEHREND.

(Odyssee, Gesang X, Vers 119-123)

1895, Mythen, Oktober

Sicher werden Sie die Helios in diesem Ort,
 Mein Bruder schreibt, ich solle doch wieder
 heimkehren. Er wusste in St. Petersburg einen
 Mann Herren, der eine Begleiterin für seine
 Reisen zu den arktischen Stätten sucht.
 Er ist wohlhabend und verschafft sich durch
 großzügige finanzielle Zuwendungen Zutritt zu
 den Gebirgen, wie Kannte er Schlemmer ist.
 Ich schate meinen Bruder heute, das ich bald
 heimkehren würde. Einen Posten nach Ägypten
 müßte ich vorher jedoch noch machen.
 Ich muss mich erst innerlich verabschieden —
 denn mein Leben war reichlich mit riesigen
 doch zugleich war es frei.



HEIMKEHR AUF ITHAKA.

ANKUNFT DES ODYSSEUS AUF ITHAKA.

(Odyssee, Gesang XIII, Vers 47-123)

1897, Dresden, Juni

Ich bin auf der Heimreise.
 Mein zukünftiger Gatte hat mit Anfang des
 Jahres seine Geschäfte übergeben, er erwartet
 mich schließlich. Ich sind uns insulischer Brief-
 Ich sehr nahe gekommen, ich freue mich nun
 sehr auf ihn.

Das nordliche Licht, im Vergleich zu Ägypten
 und Griechenland. Ist mir aber fremd geworden.



KALYPSO

ODYSSEUS WIRD VON DER NYMPHE KALYPSO ZUR HEIMAT ENTSANDT.

(Odyssee, Gesang V, Vers 342-383)

1896, Oberbayern, November

Hier spüre ich die verachteten Zeder der Ikarosküste
 stärker als in Griechenland. Ich erkenne die nicht,
 schändlich kam er von den Pflanzern aus Tades —
 und wanderte dann weiter — wachte ich wohl selbst
 ein verschlungenes Klag bis nach Tibet und mit den
 flüchtigen Mägen bis in die Tundra, die Savannen, bis
 zu Marokko und bis zu mir.
 Hier, zwischen den riesigen Skulpturen und
 Hieroglyphen, spüre ich die Persönlichkeit mehr
 vorliegen, sehr stark, ihre Fähigkeit zu leben, die
 Familien, schmerzhaft, liegt ich ein Gefühl der
 Verlorenheit auf mein Herz.
 Ich bin eine Fremde unter fremden Göttern,
 über doch habe ich das Bedürfnis zu leben.



Allen weisheitsvollen Hermetikern zwischen den Küssen,
 die Zeichen und die Einheiten der Töne, der Be-
 züge, dem Lebensart, würde ich da auch in der Welt
 meines zukünftigen Gatten weiterhin können?



DIE UNTERWELT.

ODYSSEUS IN DER UNTERWELT DES TEIRESIAS WAHRSPRUCH EMPFANGEND.

(Odyssee, Gesang XI, Vers 10-123)

1897, Leipzig, Juli

Pötzlich fühle ich mich schwach. So, als wären
 meine Lebenskräfte gemeinsam mit dem Licht
 der Säulen und der Antike verlicht.

Ben Pointeker

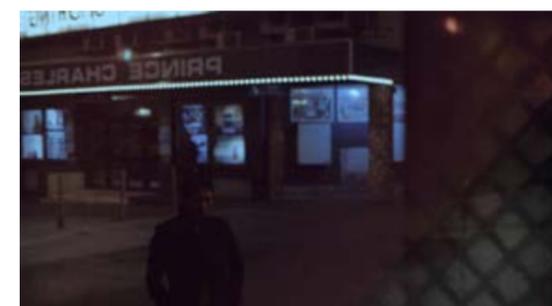
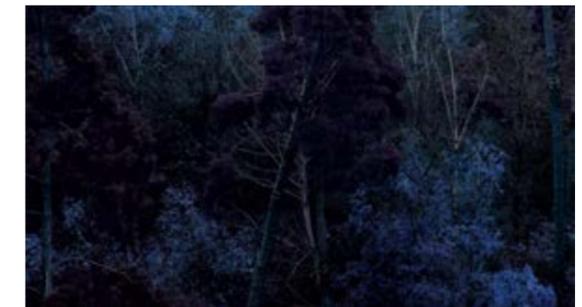
| | | | |
|----------------|-----------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1975 | Titel—Jahr | 1 <i>Impassenger</i> 2017 |
| Geburtsort | Ehenbichl | | 2 <i>Overfart</i> 1999 |
| Aufenthaltsort | Wien | Technik—Maße | 1 Videoinstallation 2K, 6 min., stereo |
| | | | 2 Video, SD, 6 min., stereo |
| | | Ankaufsjahr | 2021 |

1



Ben Pointeker vertieft mit seiner experimentellen Bildsprache einen poetischen und gleichermaßen dekonstruktiven Arbeitsansatz. Er löst in seinen Fotografien und Filmen die Strukturen des narrativen Kinos zu enervierenden Zeitschleifen auf, indem er diese aus unterschiedlichen Zeit- und Bildebenen speist. Bezogen auf seine Arbeit sagt er: „Ich arbeite oft mit Landschaften, die sich nicht auf einen konkreten Ort, sondern auf die Idee eines Raums beziehen. Ich isoliere eine Szene von ihrem narrativen Umfeld und versuche, eine Distanz zu den Assoziationen zu schaffen, die sie enthält.“¹ Der 1999 entstandene Film *Overfart* („Überfahrt“) zeigt eine digital animierte Eismeerlandschaft, die sich im weißen Nebel verliert. Dieser Eindruck verstärkt sich mit dem hypnotisch anschwellenden Sound von General Magic, der sich im rot durchfluteten Nachthimmel bedrohlich steigert, bis die vereinzelt schwimmenden Eisschollen im Dunkeln zum Stillstand kommen. Der Film *Impassenger* (2017) verdichtet diesen psychischen Stillstand im Wechselspiel mit urbanen Nachtszenen, die Pointeker in Shanghai, Paris, Kairo und London aufgenommen hat, sowie mit einer durch Frost und Schnee gezeichneten Waldlandschaft im chinesischen Huangshan. „Die erste Einstellung“, beschreibt Shilla Strelka den Film, „zeigt Reflexionen auf dem Wasser – ein unbestimmtes Funkeln in der Nacht. Gleich darauf die Aufnahme einer Frau, die sich zaghaft an ihrer Handtasche festklammert. Seltsam entfremdet, heimatlos stellt sie sich dar. Es sind die Gesten, die im Zerrspiegel eines diffusen emotionalen Zustands zu sprechen beginnen. Der Blick der Kamera bleibt an dieser Protagonistin haften, deren eigener Blick nach innen gewandt ist. In längeren Zwischenaufnahmen rückt eine Schneelandschaft ins Bild – mächtige Bäume, durch die der Wind streicht – ein sublim-zerebrales Tableau. Weite Nebelschwaden bleiben an Wurzelwerk hängen und kristallisieren in vereistem Geäst. In der Montage werden diese zu Projektionsflächen für Paranoia und Isolation – die Zeit selbst scheint hier zu gefrieren. Auf unheimliche Art entrückt ist auch der Ton: Akustische Fragmente blitzen auf, wechseln sich ab mit totaler Stille. Immer wieder flackert chaotischer Verkehrslärm auf, der gleich darauf wieder verebbt. [...] Ben Pointekers *Impassenger* umschreibt einen emotionalen Resonanzraum und lässt das Kino dabei haptisch werden. Kristalline Zeit-Bilder formulieren sich zu einem taktilem Alphabet zwischen introspektiver Landschaft und externalisierter Emotionalität.“²

1 Text des Künstlers auf seiner Website pointeks.hotglue.me (aufgerufen am 14.1.2024)
2 Shilla Strelka zum Film *Impassenger* von Ben Pointeker auf der Website www.sixpackfilm.com/de/catalogue/show/2393/ (aufgerufen am 14.1.2024)





Lukas Posch

| | | | |
|-----------------|---------------|--------------|--------------------------------|
| Geburtsjahr | 1988 | Titel—Jahr | X(#3) 2019 |
| Geburtsort | Hall in Tirol | Technik—Maße | Öl auf Leinwand 110 × 55 cm |
| Aufenthaltsorte | Wien Paris | Ankaufsjahr | 2020 |

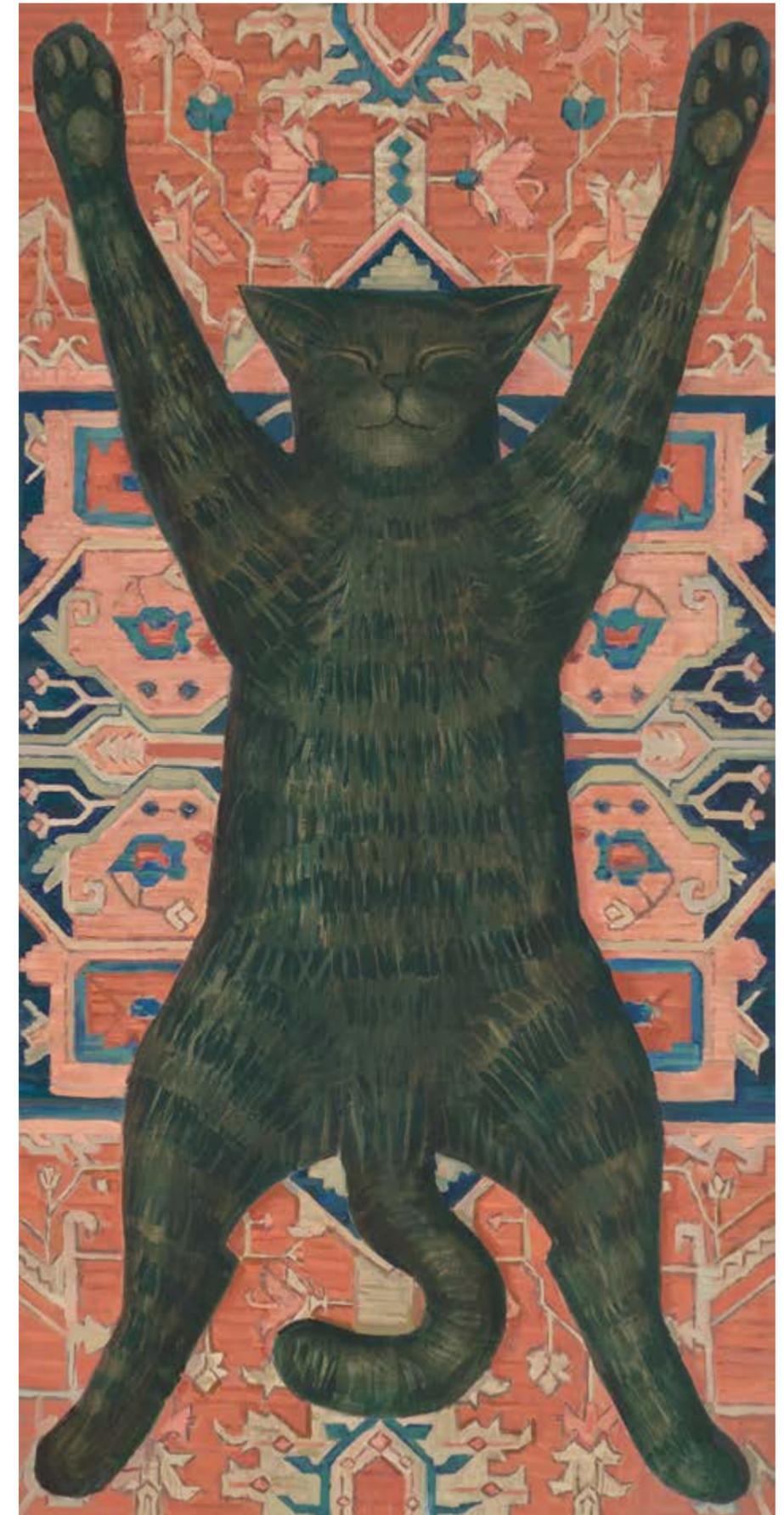
Lukas Posch beschäftigt sich mit Fragen der Bildproduktion im Zeitalter des Technokapitalismus. Dabei interessieren ihn die Auswirkungen des Digitalen auf Körper und Psyche.

Die Arbeit *X (#3)* zeigt eine auf dem Rücken liegende schwarze Katze auf einem reich verzierten Teppichboden. Das Bild ist Teil einer dreiteiligen Serie, welche durch das sich wiederholende Sujet in Anlehnung an ein Katzenalphabet in Endlosschleife fortgeführt werden könnte. Einzig allein der Hintergrund, ein kontrastreiches Spiel von Licht und Schatten, wechselt seine Erscheinung.

Die Ambivalenz zwischen scheinbarer Passivität und gleichzeitiger Präsenz spiegelt sich in der Körperhaltung der Katze – in Form eines X – wider. Diese gibt ihr ganzes Wesen preis, suggeriert gefühlte Sicherheit bei gleichzeitig höchster Verletzlichkeit. Die Katze, in ihrer Körpersprache stilisiert, absorbiert durch den starken farblichen Kontrast unseren Blick und verweigert den eigentlichen Bildinhalt.

Posch folgt in seiner Bildkomposition einem grafischen Schema, welches sich in jeder Linie auf die Katze selbst referenziert. Dabei fügt sich der Kopf in die geradlinigen Formen des Teppichhintergrundes ein und wird durch die Spitze eines Dreiecks gekrönt, das den ikonenhaften Charakter des Tiers verstärkt.

Die Auswirkung der Darstellung von Katzen im Internet auf die menschliche Psyche, auch als Cat Content bekannt, steht spätestens seit den 2010er Jahren im wissenschaftlichen Fokus. Im Zuge der Populärkultur entstanden, erzeugen Bilder von Katzen einen belanglosen, aufmunternden Zustand. So könnte Posch's Serie auch als eine Art Effektuntersuchung zu sehen sein, die er mit den Mitteln der Malerei auszuloten scheint.



Christine S. Prantauer

Geburtsjahr
keine Angabe

Geburtsort
Zams

Aufenthaltsort
Innsbruck

Titel—Jahr
Cut the Debt
2017

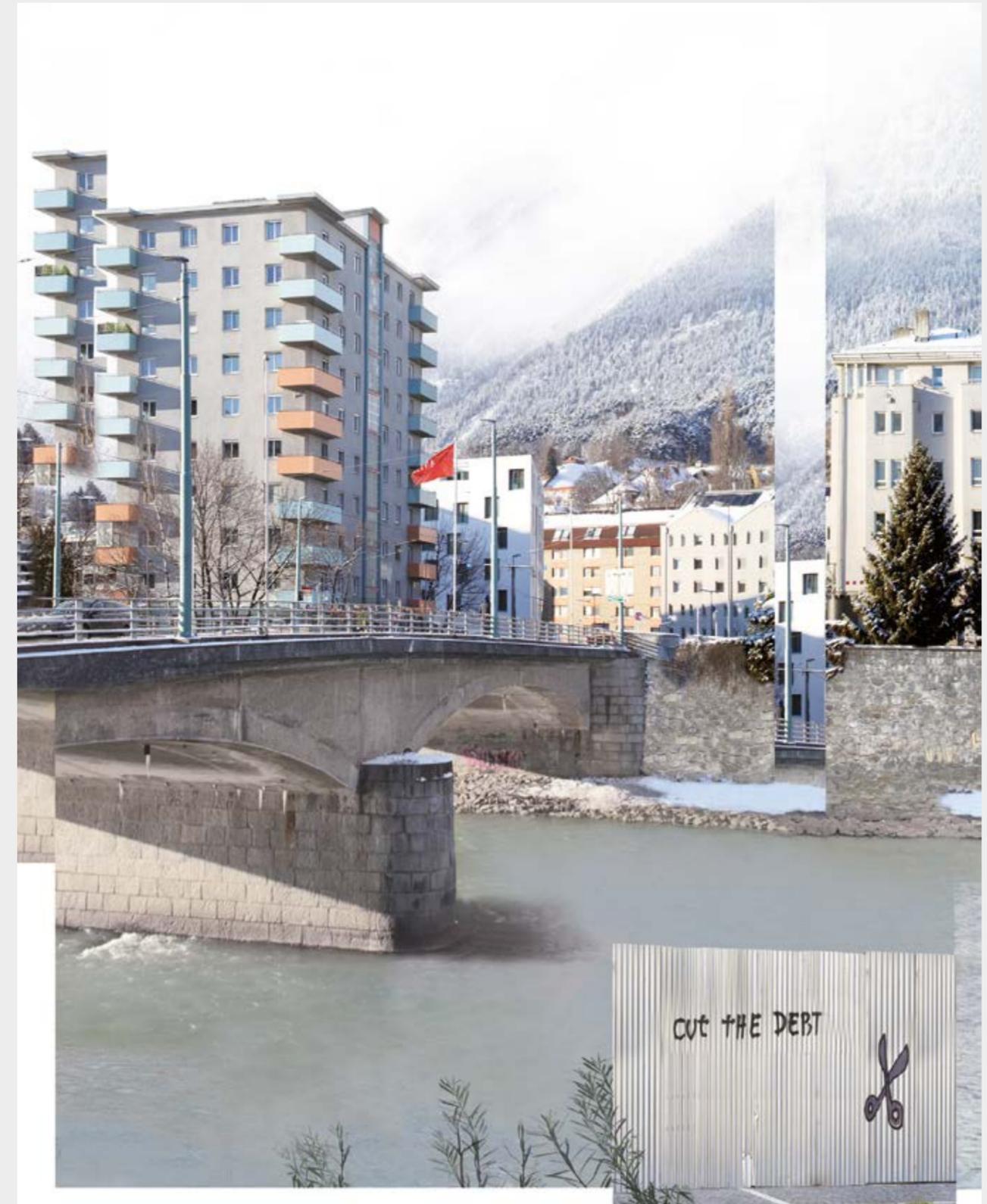
Technik—Maße
Digitalmontage
125 x 100 cm

Ankaufsjahr
2021

Zuerst als Malerin, dann in der Mediengestaltungsklasse von Peter Weibel an der Universität für angewandte Kunst ausgebildet, wendet sich Christine S. Prantauer bald der Medienkunst und damit akuten sozialpolitischen und gesellschaftskritischen Themen zu. Im gesellschaftlichen Kontext zu arbeiten ist seither gleichsam zentrales Motiv wie auch Motivation für ihre Kunst. Die logische Konsequenz daraus ist, dass Christine S. Prantauer bevorzugt im öffentlichen Raum agiert. Abseits etablierter Kunstinstitutionen gibt ihr dies die Möglichkeit, unhierarchisch und niederschwellig zu arbeiten.

Christine S. Prantauer arbeitet rechnerbasiert und themenbezogen und stellt globale Konflikte in einen lokalen Kontext. Denn die Auswirkungen der Globalisierung, der Klimakrise, der Migrationsbewegungen und aktueller Kriegshandlungen betreffen letztlich jede Region der Welt.

Cut the Debt ist eine Arbeit aus Prantauers mehrteiliger Serie *Urban Texture* und folgt ihrer Methode, mittels digitaler Montage gesellschaftspolitische Fragen zu thematisieren. Sie montiert hier in Athen gesehene Graffitis in unterschiedliche Ansichten ihrer Heimatstadt Innsbruck. *Cut the Debt* ist die griechische Forderung nach einem Schuldenerlass, die aus dem Ortskontext genommen und nach Tirol versetzt wurde. Es handelt sich um einen Protest gegen die von der EU verordneten Sparmaßnahmen und involviert somit auch die Innsbrucker:innen.



Ilona Rainer-Pranter

| | | | |
|----------------|-------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1986 | Titel—Jahr | 1 Smaragdstadt 2018 |
| Geburtsort | Lienz | 2 Ego | 2018 |
| Aufenthaltsort | Wien | Technik—Maße | 1 Acryl und Öl auf Leinwand 44.8 × 35 cm 2 Acryl und Öl auf Leinwand 45 × 35 cm |
| | | Ankaufsjahr | 2020 |

Wie lässt sich die immaterielle Seite von Dingen einfangen und in Malerei übertragen? Dieser Frage spürt Ilona Rainer-Pranter nach. Informationen, Erlebnisse oder Eindrücke werden einer mentalen Verarbeitung unterzogen, zunehmend verfremdet und letztlich visuell von ihrem ursprünglichen Kontext losgelöst. Der Prozess der Motivreduktion geht mit dem Aufbau der Malschichten einher. Die Leinwand wird mit Hasenleim grundiert, und wie gedankliche Skizzen folgen mehrere, lasierende Schichten stark verdünnter Öl- und/oder Acrylfarbe. So „entstehen abstrakte Bilder, die manchmal Gegenstandsreste vermuten lassen, aber nicht so viel Aufschluss über diese geben, dass sie zuordenbar wären. Sie zeigen das, was übrig bleibt, wenn man nur mehr eine entfernte Erinnerung an etwas hat“, schreibt die gebürtige Osttirolerin im Interview des Katalogs ihrer Ausstellung *Nachbilder* im RLB Atelier Lienz im Jahr 2020.

Für die Betrachter:innen zeigen sich Flächen, Formen, Strukturen, Farben – Ilona Rainer-Pranters Ausgangspunkt ist vor allem die Natur, aber nicht im herkömmlichen Sinn. Die Künstlerin versucht nicht, Natur wiederzugeben, vielmehr reflektiert sie diesen abstrakten, vieldeutigen Begriff und das gesellschaftliche Bemühen, „Natur“ zu versprachlichen. Damit bringt sie in ihrer Malerei die scheinbare Sicherheit von Definitionen ins Wanken und lässt uns unser Naturverständnis hinterfragen.

1





Fritz Ruprechter

| | | | |
|----------------|---------------------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1950 | Titel—Jahr | Dyptichon 2008 |
| Geburtsort | Matrei in Osttirol | Technik—Maße | Aquarell, Lack auf Alucobond 185 × 100 × 3 cm |
| Aufenthaltsort | Maria Lanzendorf | Ankaufsjahr | 2019 |

Eine konkrete Malerei vertritt Fritz Ruprechter. Als geborener Osttiroler ist er damit in eine starke Tiroler Szene eingebunden, die von Heinz Gappmayr, Hellmut Bruch und Hans Grosch zu Anna-Maria Bogner führt.

Reduktion und Einfachheit sind so auch die Parameter seiner Kunst. Wie für Antoine de Saint-Exupéry gilt auch für ihn: „Perfektion ist nicht dann erreicht, wenn man nichts mehr hinzufügen, sondern wenn man nichts mehr weglassen kann.“

Nach zahlreichen Reisen nach Japan und der Beschäftigung mit chinesischer Malerei des 13. Jahrhunderts, etwa mit Yü-chien, hat sich Ruprechter fernöstlichen Philosophien und dem Kyūdō, der japanischen Kunst des Bogenschießens, zugewandt. Und das hat mit seiner Kunst zu tun: „So, wie im Kyūdō jeder Weg des Pfeils ins Ziel der Ausdruck einer dem Tun angemessenen Haltung ist, sind die Werke von Fritz Ruprechter Ausdruck einer konkreten, der Welt angemessenen Haltung, die nichts abbildet, nichts kommentiert, nichts interpretiert“, so Peter Zawrel.¹

Die Bilder Ruprechters sind auch in der Tradition konkreter Kunst nichts anderes als sie selbst. Sie sind unhierarchisch in der Komposition, rhythmisch strukturiert und halten einen farblichen Grundton.

Ruprechter arbeitet bevorzugt in Werkserien und schafft so seriell angelegte Bilderfolgen mit minimalen Abweichungen. Dies hält ihn wie auch die Betrachter:innen in Spannung. In *Dyptichon* aus dem Jahr 2008, in einer eigens entwickelten Mischtechnik von Aquarell und Lack ausgeführt, schafft Ruprechter dies mit einer in Streifen ausgeführten Überlagerung von Diagonalen.

¹ fritzruprechter.at/text/2019zawrel/



Gregor Sailer

| | | | |
|----------------|--------|--|--|
| Geburtsjahr | 1980 | Titel—Jahr | 1 Aus der Serie <i>The Polar Silk Road</i> Military Facility V, Norwegian Armed Forces, Andøya, Norway 2020 |
| Geburtsort | Schwaz | 2 Aus der Serie <i>The Potemkin Village</i> Complexe de Tir en Zone Urbaine 1, French Army, France 2015 | |
| Aufenthaltsort | Vomp | Technik—Maße | 1 Fotografie, C-Print auf Alu Dibond 100 × 160 cm 2 Fotografie, C-Print auf Alu Dibond 95 × 120 cm |
| | | Ankaufsjahre | 1 2023 2 2020 |



Gregor Sailer begibt sich für seine Fotoserien in schwer zugängliche Gebiete, oft in bewachte Sperrgebiete, und präsentiert in seinen Fotografien menschenleere Architekturen und Räume. Dieser Ansatz ermöglicht es, politische, soziale und wirtschaftliche Themen zu visualisieren und zu hinterfragen. Mithilfe eines systematischen Dokumentarismus betont Sailer die künstliche Natur dieser Orte und hebt soziale Segregation sowie rein kapitalistische Interessen hervor.

Gregor Sailer's Projekt *The Potemkin Village* präsentiert eine künstlerische Untersuchung zeitgenössischer Potemkinscher Dörfer in verschiedenen Ländern, dokumentiert durch eine sorgfältig ausgewählte Serie von Fotografien. Diese Dörfer werden von Sailer als architektonische Kulissen interpretiert, die auf illusionistischen Täuschungen basieren. Dabei erweitert der Künstler die traditionelle Definition solcher Dörfer und erkundet moderne Formen, darunter Repliken europäischer Städte in China und militärische Trainingszentren.

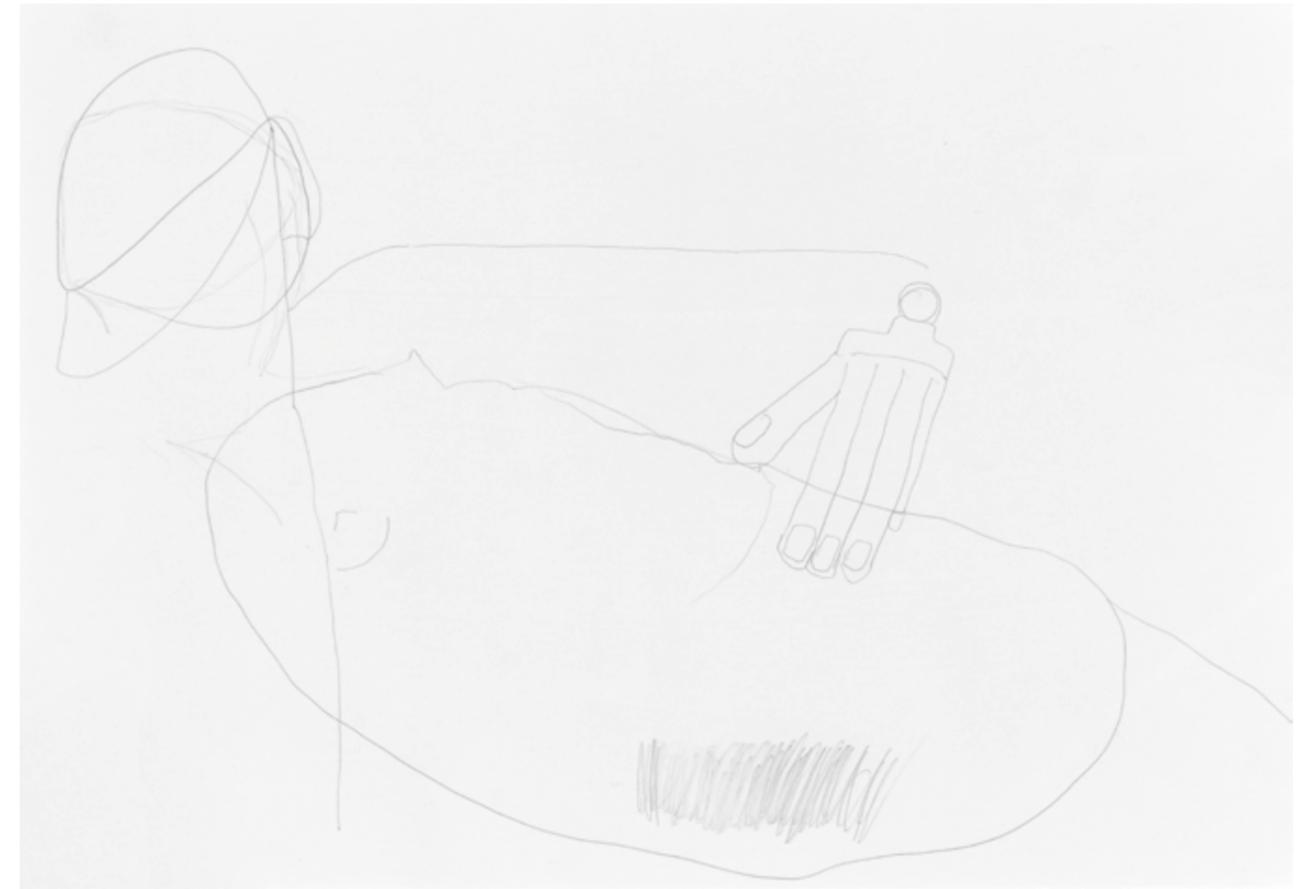
Auch in Sailer's Projekt *The Polar Silk Road* steht ein exponiertes Gebiet im Fokus. Es dokumentiert die Arktis, militärische Sperrgebiete und unwegsames Gelände – und untersucht dabei eine Strecke, die ab spätestens 2050 als direkte transpolare Route ohne Eisbrecher befahrbar sein soll. Gerade die Aufmerksamkeit für russische Machenschaften im Norden stieg seit dem Angriffskrieg auf die Ukraine noch einmal stark an. Die Fotoserie präsentiert den Ansatz Sailer's, ein Thema für die Betrachter:innen visuell nachvollziehbar aufzubereiten.

Die Fotografien des Künstlers reflektieren die Theorien von Jean Baudrillard über hyperreale Welten und die unscharfe Grenze zwischen Wirklichkeit und Simulakren tiefgehend. Sailer's Vorgehensweise, Menschen aus den Bildern zu entfernen, schafft einerseits Authentizität, unterstreicht andererseits aber auch die illusionäre Qualität. Die Arbeit eröffnet einen Diskurs über die Potenziale und Begrenzungen der Fotografie im Spannungsfeld von Authentizität und Reproduktion.



Wally Salner

| | | | |
|----------------|------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1971 | Titel–Jahr | Akt 2 (Akt aus Serie 0–3) 2019 |
| Geburtsort | Zams | Technik–Maße | Bleistift 2H auf Papier 42 x 59.5 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2023 |



Wally Salners Werke folgen einer experimentellen Praxis, in welcher sie Themen an den Nahtstellen zu Kunst, Mode, Design und Theorie beforcht. Im Zentrum steht immer der Körper – als Organismus, Gegenstand oder Materie. Über den Körper wird kommuniziert und codiert; Zeichen werden von ihm getragen wie produziert. Er ist der fluide Stoff im unendlichen Beziehungsgeflecht. Das Subjekt wird durch die Beziehung geformt, mag vielleicht sogar nur in dieser bestehen. Gleichzeitig ist es selbst die formgebende Kraft, die im Innen und Außen wirksam ist. Diese relationale Ambivalenz von Beziehung und Subjekt wird sichtbar, wenn die Künstlerin im schaffenden Prozess ihre gemeinsamen Strukturen freilegt – eine Geste der Lust. Studierend wie begehrend erfasst sie den Leib als Akt; doch die eigentliche Handlung ist sublim, liegt dazwischen ... wenn *ihr* Blick den Körper trifft.

Peter Sandbichler

| | | | |
|----------------|----------|------------------------------------|-------------------------------------|
| Geburtsjahr | 1964 | Titel—Jahr | 1 Alte Schachtel 01102018 2018 |
| Geburtsort | Kufstein | 2 Macht der Leere, Die Zeit #41 | 2017 |
| Aufenthaltsort | Wien | Technik—Maße | 1 Gießharz ca. 71.5 × 40 × 40 cm |
| | | 2 Origamifaltung | 52 × 52 × 5.5 cm |
| | | Ankaufsjahre | 1 2019 |
| | | | 2 2021 |

Raumbezogenes Denken ist die Domäne der Bildhauerei. Seit den 1990er-Jahren besinnt sie sich, gefordert von der Diskussion um Neue Medien und einer sich ebenso ihrer Gattungsstärke bewusst werdenden analytischen Malerei, wieder ihrer eigenen Stärken. Es geht um Material- und Raumerweiterung, um das Aufweichen der Grenzen zwischen den künstlerischen Medien und letztlich um einen neuen, erweiterten Skulpturenbegriff. Die Skulptur weiß wieder um ihre Qualitäten: Gleichzeitigkeit von Material, Form, Raum, Duktus und Thema.

Peter Sandbichler versteht sich in diesem Sinne als Bildbaumeister.¹ Zwischen Concept Art und Handwerk ist somit auch seine Kunst zu verorten. Neben seiner Erfahrung als Bildhauer bringt er auch jene als Medienkünstler mit ein. Unabhängig von Skulptur oder Neuen Medien, von Fläche und Raum geht es Peter Sandbichler zunächst um die künstlerische Vision der Transformation von Wahrnehmung. Begriffe wie „Skulptur“ und „Medienkunst“ sind aus dieser Sicht obsolet geworden.

Die *Macht der Leere*, eine Origamifaltung aus der Wochenzeitung DIE ZEIT, transformiert mit einfachen Faltungen das Blatt Papier in ein dreidimensionales Objekt. *Alte Schachtel 01102018* hat seinen Ursprung in industriell gefertigten Kartons. Hier verwandelt Sandbichler die Verpackungsfunktion mit der Materialqualität von Gießharz in ein benützbare Möbel.

¹ Diesen Begriff hat Angela Stief anlässlich einer Ausstellung in der Temporären Halle für Kunst in 2014 geprägt.

1





| | | | |
|----------------|-------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1973 | Titel—Jahr | Prayer 2018 |
| Geburtsort | Lienz | Technik—Maße | Silbergelatine auf Barytpapier 82 × 103 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2020 |

Die Fotografie *Prayer* des Künstlers Lukas Schaller führt die Betrachter:innen in die urbanen Randgebiete von Wien. Genauer gesagt, in den Osten nach Simmering am Alberger Hafener, eine Gegend, in der es auch einige Unterkünfte für Asylsuchende gibt. Die Arbeit ist Teil einer mehrjährigen Fotoserie über urbane Gebiete, die Einblicke in einen scheinbar rauen und wenig beachteten Stadtrand bieten soll.

Eines Tages stieß Schaller auf eine eindrückliche Szene: einen betenden Mann am Rand eines Forstweges. Die Umgebung, geprägt von Wald, Wolken und der offensichtlich profanen Situation mit einer Schranke im Vordergrund, verschmilzt mit dem intimen Akt des Gebets. Dieser Kontrast verleiht der Szenerie eine unerwartete Bedeutsamkeit, die den Künstler innerlich bewegte und ihn dazu inspirierte, diesen Moment in einer Fotografie festzuhalten.

Die Bildkomposition von *Prayer* spielt geschickt mit den Elementen der Natur und den urbanen Strukturen. Der Hintergrund des Waldes und die vorüberziehenden Wolken verleihen dem Bild eine atmosphärische Tiefe, während die sichtbare Schranke und der betende Mann auf dem schroffen Forstweg einen klaren Kontrast setzen. Diese scheinbaren Gegensätze – Natur und Urbanität, Privates und Öffentliches – verweben sich zu einer Szene von mehrschichtiger Komplexität und ästhetischer Anziehungskraft. Es geht um eine tiefgreifende Reflexion über die Verbindung zwischen dem Individuum und seiner Umwelt.

In *Prayer* wird der urbane Raum zu einer Bühne für persönliche und spirituelle Ausdrucksformen. Lukas Schaller fängt nicht nur den visuellen Kontrast zwischen Natur und Stadtrand ein, sondern auch die subtile Poesie des Moments, in dem das Private im Öffentlichen auflebt. Das Bild wird somit zu einem Zeugnis für die Menschlichkeit und die Suche nach Bedeutung in den Randgebieten der urbanen Realität.



Nikolaus Schletterer

| | | | |
|----------------|----------|---|-------------------------------|
| Geburtsjahr | 1960 | Titel—Jahr | 1 Emergency Landscape 2017 |
| Geburtsort | Kufstein | 2 Aus der Werkreihe LOKOMOTION O.T., #0600-47°31'08.5"N 12°04'20.2"E | 2019/23 |
| Aufenthaltsort | Kufstein | | |

Technik—Maße

- 1 Fotografie,
Cromalux auf Alu
je 75 × 100 cm
Edition 3/3
- 2 Pigmentdruck auf
Büttenpapier
116 × 87 cm
Edition 3/3

Ankaufsjahre

- 1 2020
- 2 2023



1

Nikolaus Schletterer, Träger des Tiroler Landespreises für zeitgenössische Kunst und mit seinen Arbeiten international beachtet, ist als Künstler Blickanalyst. Sein Medium ist die Fotografie. Dem Akt des Sehens und dessen wahrnehmungspsychologischen Konsequenzen gilt Schletterers künstlerische Forschung. Denn die Bilder, die wir machen, sind kulturell bedingt und repräsentieren mit unserer subjektiven Erfahrungswelt immer nur eine konstruierte Wirklichkeit.

Aus der Serie *Gardens of Memory* aus dem Jahr 2017 kommt die zweiteilige Arbeit *Emergency Landscape*. Unter der goldenen Notfallfolie lässt sich ein Körper vermuten, der wiederum durch Reflexion und Unschärfen sowie die Zusammenführung von an die dreißig Fotos zu einer konstruierten Landschaft wird.

Ein Ergebnis von Schletterers wahrnehmungstheoretischer Recherche ist die Erkenntnis, dass unsere Bewegung Räume definiert und unsere Wahrnehmung prägt.

In der Werkreihe *LOKOMOTION* beschäftigt sich Nikolaus Schletterer seit 2012 mit eben diesem Verhältnis von Mobilität und Sehen. Das Scheinwerferlicht eines fahrenden Autos wird in Langzeitbelichtung zu der den Raum definierenden Lichtspur und bildet die Bewegung ab. Der Raum ist hier kein mathematischer, sondern ein von Veränderung und Bewegung definierter. Schletterer bezieht sich hier auch auf den mittelhochdeutschen Begriff „leistjan“ („einer Spur folgen“) und verweist auf die enge Verbindung, die zwischen der Entwicklung des menschlichen Denkens und unserer Fortbewegung besteht. „Insofern scheint die Wahrnehmung und dabei auch das daraus resultierende menschliche Handeln immer durch die Art und Weise unserer Bewegungen im Raum bestimmt“ (Schletterer).



Martin Schlögl

| | | | |
|-----------------|-------------------|--------------|-------------------------------|
| Geburtsjahr | 1988 | Titel–Jahr | it might look blurry 2019 |
| Geburtsort | Innsbruck | Technik–Maße | Installation Maße variabel |
| Aufenthaltsorte | Innsbruck Wien | Ankaufsjahr | 2021 |

Martin Schlögl arbeitet mit Versatzstücken der Alltagswelt, die dem:der Betrachtenden vertraut und deren Funktion und Bedeutung ihm:ihr selbstverständlich sind. Damit steht Schlögl in einer langen künstlerischen Tradition, die mit Marcel Duchamp begann und bis in die Gegenwart reicht. Er hat die Potenziale des Symbolischen erkannt, das sich als die einzige Möglichkeit autonomer Sinnerzeugung innerhalb der gesellschaftlichen Produktionsmaschine von Zeichen erweist, nämlich die Produktion eigener Zeichen.

Schlögl ist einer jener Künstler:innen, die der bürgerlichen Rezeption der wirkungsmächtigen Simulakren einen diskursiven Schluckauf bereiten. Seine Arbeiten zu *Nest* (2021), *Bugles* (2021), *Kastanie* (2019) oder *Samen* (2019) verdrehen die Botschaft und es entsteht eine kognitive Dissonanz, wodurch die kommunizierten Werte des Originals infrage gestellt werden.

Durch die Veränderung einzelner zentraler Aspekte des Vorgefundenen wird eine Situation hergestellt, die den Dingen eine neue ungeahnte Dimension und Sinnerspektive gibt. Schlögls künstlerische Arbeitsstrategie ist die „präzise Veränderung“, bei welcher der Alltagsgegenstand zwar seine Identität behält, der Konnotationsrahmen sich allerdings permanent erweitert. Es ist eine hochintelligente Beeinflussung der Wahrnehmung, die bei den Betrachter:innen den metaphorischen Blick auf die Alltagswelt schärft. Was Schlögl gelingt, ist ein Balanceakt zwischen Irritation und Suggestion, der den Moment auslotet, in dem der:die Betrachtende zwischen dem Erkennen der vom Künstler in das Objekt implantierten Manipulation und seinem eigenen, unbewussten Versuch, diese wieder zu korrigieren, hin- und herschwankt.

Die Arbeiten Martin Schlögls haben eines gemeinsam: Sie stellen die Kenntnis und Sicht der Dinge und Gegenstände infrage und können so das Bewusstsein und die Wahrnehmung schärfen und Anstoß bieten, die üblichen Denkschemata zu verlassen.

Dabei beweist der Künstler nicht nur ein profundes Wissen der Kunstgeschichte, sondern ist sich auch der interdisziplinären Implikationen seines Ansatzes bewusst.

Diese gedankliche Durchdringung seiner Arbeiten findet eine formale Entsprechung bei der Übersetzung seiner Projekte. Von fundierter Kenntnis, hohem Engagement und einem sensiblen Gespür für deren Oberflächenstruktur zeugt unter anderem auch seine mehrteilige Installation *it might look blurry* (2019).





Katarina Schmidl

| | | |
|----------------|-------|--|
| Geburtsjahr | 1973 | Titel—Jahr |
| Geburtsort | Lienz | 1 Bug 2016 |
| Aufenthaltsort | Wien | 2 Bug 2016 |
| | | Technik—Maße |
| | | 1 Mischtechnik (Gummi, Verpackungsmaterialien, Eisensteher) 45 × 70 × 55 cm |
| | | 2 Collagen auf Karton je 26 × 28 cm |

SH Neben Installationen, Skulpturen und Collagen sind Projekte im öffentlichen Raum ein wesentlicher Bestandteil Ihrer Arbeiten. Wie nähern Sie sich solchen Projekten?

KS Meine künstlerischen Arbeiten im öffentlichen Raum werden meist ortsspezifisch konzipiert. Ein Beispiel hierfür ist *This Is Water* (2022–23), wo für einen begrenzten Zeitraum zwei Parkplätze in Wien/Floridsdorf aufgelöst und dort stattdessen zwei Holzpavillons aufgestellt und mit Pflanzen versehen wurden, die dort jetzt wachsen würden, wenn die Donau nicht reguliert worden wäre. Bei den *Wiener Gehsteigsequenzen* (2021) wurden vorübergehende Ausbesserungen auf Gehsteigen mittels Schrittlänge vermessen, auf Lochkarten übertragen und als Klänge auf einer Drehorgel abgespielt, die über am Boden aufgesprühte QR-Codes abrufbar waren. In Lienz hingegen habe ich mit *Bajuschki-baju* (2018) die erste Zeile eines kosakischen Wiegenlieds auf den Boden eines Radwegs übertragen, um an das Schicksal kosakischer Frauen und Kinder, die dort Ende des Zweiten Weltkriegs Opfer politischer Machenschaften wurden, zu erinnern.

SH Welche Rolle spielen partizipative Prozesse dabei?

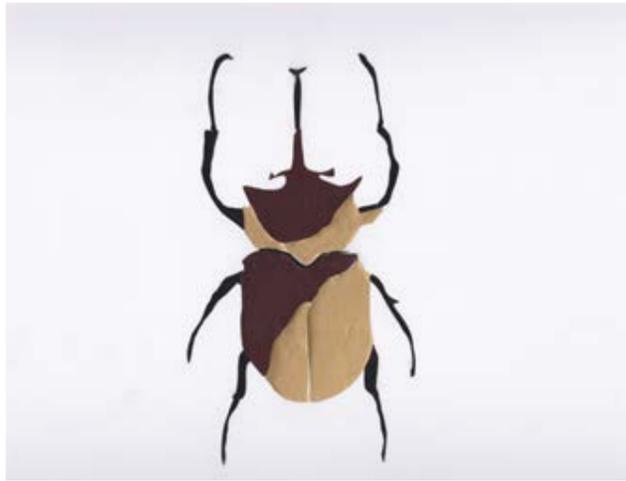
KS Bei der Entwicklung eines Projekts beschäftige ich mich zunächst intensiv mit dem jeweiligen Ort. Der partizipative Prozess beginnt bereits beim Entwurf und setzt sich in der Umsetzung fort. Enge Zusammenarbeit mit Behörden und Fachleuten ist meist erforderlich, was den kreativen Prozess in eine kommunikative Richtung lenkt und fördert. Ich schätze diesen Austausch sehr. Nach Fertigstellung eines Projekts beginnt die Partizipation erneut, aber anders: Einige Menschen gehen an der jeweiligen Arbeit vorbei, ohne sie zu bemerken, andere setzen sich bewusst mit ihr auseinander, und manche nutzen sie wie ein Möbelstück. Kunst im öffentlichen Raum ist für alle zugänglich, kann Denkanstöße bieten oder Diskussionen auslösen oder einfach „benutzt“ werden – das finde ich sehr spannend.

SH Die Arbeiten *Bug* (2016) und auch *Armadillo* (2011) stehen am Beginn einer Werkreihe, die Sie später als Sequenzen bezeichnen. Was ist der Hintergrund?

KS Eine Sequenz repräsentiert die Wiederholung eines Motivs, eine Abfolge von Gleichartigem. Es geht einerseits um die Wiederholung in Bezug auf die Oberflächenwicklung der Skulptur und den entstehenden Rhythmus, der eine Bewegung im Raum suggeriert. Die Bezeichnung „Sequenz“ verwende ich auch, da ich meine Skulpturen nicht als abgeschlossene Einzelstücke sehe – es sind vielmehr Vorschläge, die sich zu diesem Zeitpunkt so „entwickelt“ haben. Die Skulpturen sind stets Versuche, sich an etwas anzunähern. Die um einen Körper gewickelten Gummibänder sind Segmente dieser Versuche. Die Gummibänder sind Abfallprodukte aus der Industrie (Fließbänder etc.), die ich direkt von Firmen erhalte.

Bug kann auch als eine Art Totem betrachtet werden, da es den ersten Versuch darstellt, eine Skulptur mit dieser speziellen Oberflächengestaltung zu realisieren. Die formale Assoziation mit Käferlarven oder -panzern entstand durch die Ähnlichkeit mit Fragmenten dieser Insekten. Käfer sind segmental aufgebaut und weisen unterschiedliche Variationen von Oberflächen auf, ähnlich meinen Skulpturen mit Gummibänderwicklungen. Neben dem segmentalen Aufbau faszinieren Käfer aufgrund ihrer Anpassungsfähigkeit und ihrer Fähigkeit, Nischen zu finden, um zu überleben.





Elisabeth Schmiri

Geburtsjahr
1980

Geburtsort
Salzburg

Aufenthaltsorte
Salzburg
Innsbruck

Titel—Jahr
The Privilege of Rebellion,
Oscillating between
Weltveränderung und
Selbstverwirklichung,
Between Stimulus and
Response – Future
Recollections
2016

Technik—Maße
Druckfarbe auf Papier
100 × 80 cm, Unikat

Ankaufsjahr
2023

Das Verhältnis von Bild und Abbild, deren enge Verknüpfungen mit historischen und kulturellen Gegebenheiten sowie die damit verbundenen Rezeptionsprozesse stehen im Fokus des Schaffens von Elisabeth Schmiri. Als Ausgangsmaterial ihrer druckgrafischen Arbeiten dienen historische Fotografien öffentlich zugänglicher, digitaler Bildarchive wie jene der New York Public Library oder der Library of Congress. Aus immensen Datensätzen wählt die Künstlerin assoziativ Aufnahmen aus und verwebt diese versatzstückartig zu thematisch orientierten Bildwelten. Es entstehen Konstruktionen, die keine Rückschlüsse auf das Ursprungsmaterial zulassen. Einige Details, wie die Sturmhaube in der vorliegenden Arbeit, sind offensichtlich als Montagen erkennbar, während andere, wie die scheinbar historische Beschriftung, uns in die Irre führen. Diesem digitalen Collagieren folgt der druckgrafische Prozess, in dem die Künstlerin mit unterschiedlichen Techniken der Vergangenheit experimentiert und diese in eine zutiefst zeitgenössische und unkonventionelle Umsetzung überführt. Die Gesamtkomposition verteilt sich dabei auf verschiedene Druckplatten, die ein bewusst sichtbares Raster bilden. Doch entgegen der konventionellen Praxis fertigt Elisabeth Schmiri ausschließlich Unikate an.

Die gebürtige Salzburgerin, die seit 2019 als Professorin für Malerei und Grafik an der Kunstuniversität Mozarteum Salzburg am Standort Innsbruck tätig ist, arbeitet meist in größeren Werkgruppen, die häufig inhaltlich miteinander in Verbindung stehen. *The Privilege of Rebellion* (2016) ist Teil einer umfangreichen Auseinandersetzung mit dem Protest von Frauen und erinnert daran, dass für Frauen Aufbegehren und politische Äußerungen besonders in der Vergangenheit nur sehr eingeschränkt möglich waren. Der zweite Untertitel *Between Stimulus and Response* insinuiert einen Raum, der nicht besetzt werden will oder kann. Dieser Ansatz könnte leitmotivisch für viele ihrer Werke gelten, entziehen sich doch ihre Bildfindungen einer eindeutigen Lesbarkeit. Inhaltlich wie technisch verharren ihre Arbeiten häufig in einem unbestimmten, schwebenden Zustand und lehnen jede endgültige Kategorisierung ab.



| | | | |
|----------------|---------------------|--------------|------------------------------------|
| Geburtsjahr | 1983 | Titel—Jahr | War Is ... 2017 |
| Geburtsort | Rum | Technik—Maße | Siebdruck auf Papier 84 x 59 cm |
| Aufenthaltsort | Berlin Innsbruck | Ankaufsjahr | 2021 |

KP Die Werkzeuge des Grafikdesigns lassen Sie die Gegenwart abbilden und in freie künstlerische Prozesse übersetzen.

GS Ja, das stimmt. Im Grunde gehen für mich die Praxis des Grafikdesigns und die der Kunst immer Hand in Hand. Im Idealfall ist es beim Grafikdesign so, dass ein Plakat oder Buch zum Kunstwerk wird, obwohl das Projekt als Auftragsarbeit begonnen wurde. Ich habe schon früh gewusst, dass ich freie Kunst studieren will. Jedoch war für mich das Grafikdesign der richtige Weg, um eben die Vielfalt und die Techniken des Designs zu lernen. Das gab mir aber auch die Sicherheit, vom Kunstmarkt unabhängig zu sein. Das Studium in Leipzig selbst war sehr frei und ermöglichte es mir, freie Arbeiten zu entwickeln.

KP Was war der Auslöser für die Arbeit *War is ...*?

GS Wenn ich eine freie Arbeit anfangen, ist mein Zugang, eher keine klare Antwort zu geben auf das, was ich mache, sondern eher eine Frage zu stellen. Das Plakat ist damals von John Lennon und Yoko Ono bei George Maciunas in Auftrag gegeben worden.

KP Warum beziehen Sie sich auf die popkulturellen Figuren Ono und Lennon, warum bearbeiten Sie deren Plakatentwurf neu?

GS Meine Motivation beziehe ich aus vielfältigen Recherchezugängen. Einerseits ist es George Maciunas, der selbst Grafikdesign studierte und mich während des Studiums sehr beeinflusst hat. Sein Zugang zu Design und Fluxus haben mich inspiriert, und deswegen fühle ich mich ihm bis heute sehr nahe. Andererseits ist mir das Bild von Ono und Lennon nicht aus dem Kopf gegangen, wie sie neben dem Plakat im Bett sitzen und gegen den Krieg protestieren. Dass wir heute keinen Schritt weiter sind, war für mich Auslöser, das Plakat zu machen. Durch die zwei Messerschnitte – man sieht auch die darin steckende Klinge, wenn man genau hinschaut – wird aus der ursprünglichen Message „War is over“ das stehengebliebene IS. Das IS steht entweder für „es ist leider immer noch Krieg“ oder „es ist einfach so, wie es ist“.

KP Was fasziniert Sie am Fluxus?

GS Mich faszinieren Fluxus-Werke, die sich selbst dekonstruieren, zum Beispiel die Handlungsanweisung, das letzte Streichholz zum Verbrennen der Streichholzschachtel zu verwenden. Eine Arbeit von mir bezieht sich beispielsweise auch auf das bekannte Stück 4'33 von John Cage, indem ich das Stück auf 433 Seiten mit gefundenen Grafiken und Comics darstelle und sprichwörtlich vertone. Cage war für mich auch immer sehr humorvoll. Vergleichsweise entstehen auch meine Arbeiten prozessual und zufällig.



Nora Schöpfer

| | | | |
|----------------|-----------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1962 | Titel—Jahr | wax tablet 2018 |
| Geburtsort | Innsbruck | Technik—Maße | Zeichnung in Wachs geritzt, Papier, Holz 28 x 19 cm |
| Aufenthaltsort | Innsbruck | Ankaufsjahr | 2020 |

Nora Schöpfer lotet in ihrer Arbeit die Möglichkeiten der Figuration und der Abstraktion aus, analysiert die Strukturen der Wahrnehmung, abstrahiert sie in bildlicher Form und öffnet damit einen Toleranz-Raum für unterschiedliche Weltauffassungen. Ihre Werke – Installationen, Gemälde, überzeichnete und übermalte Fotografien und Grafiken – entlarven die Realität als Wirklichkeit, als eine Konfiguration unter vielen möglichen Konfigurationen.

wax tablet entsteht 2018 im Rahmen einer Werkserie unter dem Titel *aesthetic thought spaces / stream of perception in fragments*. In einer Reihe von Gemälden, Grafiken und Installationen schafft sie visuelle Modelle, um eine Entkoppelung von zentralperspektivischen Wahrnehmungsmustern zu wagen und die Suche neuer Möglichkeiten des Betrachtens nachzuprüfen. Die Künstlerin fokussiert in diesen Werken auf die Räume der Kunst als privilegierte Orte, wo eine neue Erfahrung der Dinge, Momente der Irritation oder Brüche mit konventionellen Sichtweisen möglich sind. Sie untersucht Ausstellungsräume als Dispositive, wo unterschiedliche Formen der Wahrnehmung und somit die Gerüste des Wirklichen Priorität haben und kritisch hinterfragt werden.

Mit diesen und anderen Arbeiten stellt sich Nora Schöpfer einem phänomenologischen Diskurs. Im Sinne von Edmund Husserl wird die Erfahrung der Phänomene dem Menschen über Sprache und Bilder vor-vermittelt, wodurch es schwierig ist, die Einzigartigkeit jedes Phänomens ohne Vormeinungen zu erleben. Schöpfer wählt den Weg, über diese Vormeinungen zu reflektieren. Viele ihrer Arbeiten verstehen sich als Untersuchung jener Faktoren, die Wirklichkeit aufbauen, wobei die Denk- und Bildmodelle aus Kunst und Wissenschaft eine Hauptrolle spielen.

In Schöpfers künstlerischer Praxis behauptet sich Kunst im wissenschaftlichen Diskurs, indem sie durch ihre Materialität neue Rekonfigurationen des Denkens ermöglicht. Daraus resultieren durchaus neue blinde Flecken des Noch-nie-Gedachten oder Noch-nie-Gesehenen – vielleicht auch des Noch-nie-Gewesenen? Als solche könnten die monochromen Farbfelder in einigen der Arbeiten Nora Schöpfers interpretiert werden als blinde Flecken des Selbst: Signifikanten mit einer eigenen tonalen Wertigkeit, Un-Orte, wo das Subjekt sich nicht mehr wiedererkennen und das Denken mit bestehenden Vorstellungen und Dingen nicht korrespondieren muss. Wo die Angst vor dem Schwarzen Quadrat überwunden wird, kann etwas Neues entstehen.



Nikolina Schuh Netz (N. Žunec)

| | | | |
|----------------|------------------------|--------------|------------------------------------|
| Geburtsjahr | 1977 | Titel—Jahr | aLbErNeR sChAbErNaCk 2019 |
| Geburtsort | Karlovac (Kroatien) | Technik—Maße | Acryl auf Leinwand 200 × 300 cm |
| Aufenthaltsort | Innsbruck | Ankaufsjahr | 2020 |

KP Wie ist die Arbeit *Alberner Schabernack* entstanden?

NZ Ich habe das Bild für die Ausstellung *aLbErNeR sChAbErNaCk* im Innsbrucker Ausstellungsraum open space 2019 gemalt, die ich unter dem Pseudonym Nikolina Schuh Netz mit Ivona Macejevaska aka Ivona Aya gemacht habe. Die Arbeit steht zentral in einer Serie von weiteren sechzig Bildern, deren Motive sich von Zeichnungen meiner damals siebenjährigen Tochter ableiten. Ich habe ihre Zeichnungen gesammelt und die Figuren so wunderschön gefunden, dass ich sie unbedingt verwirgen wollte. Für die Serie habe ich einfach ihre Figuren mit meinen vermischt, die Größen angepasst oder sie auch im Original belassen und einfach auf die Leinwand gezeichnet.

KP Hast du ein besonderes Kompositionsschema angewendet?

NZ Das Bild kann man drehen, wie man will. Es gibt kein Oben und Unten, Rechts oder Links. Mit dem Verzicht auf jegliche Strukturen und Ordnungen wollte ich mich ganz auf den kreativen Schaffensprozess eines Kindes einlassen. Mit der Sammlung der verschiedenen Figuren entsteht auch ein horror vacui, was mich besonders faszinierte.

KP Wie bist du zur Art Brut und der Kinderkunst gekommen?

NZ Es gibt in Zagreb ein Festival für Animationsfilm, und ich weiß, dass viele kroatische Künstler:innen von der Naiven Kunst beeinflusst sind. Als Kind habe ich diese Kunst schon sehr gemocht und meine Oma hat auch immer schon so gezeichnet und gemalt. Damit ist mir der naive Zugang zur Kunst von Kindertagen an unterbewusst in Erinnerung geblieben. Wie ich dann nach meinem Soziologiestudium in Kroatien wegen der Liebe nach Österreich gekommen bin, waren diese Formen wieder da, da ich in meinem Fremdsein und der neu zu lernenden deutschen Sprache etwas brauchte, um mich ausdrücken zu können. Ich habe mich in dieser ausgesetzten Situation, die Sprache nicht zu sprechen, meine Familie nicht um mich zu haben und niemanden zu kennen, wie ein Kind gefühlt. Deswegen wurde diese Bildsprache für mich so wichtig. Später habe ich begonnen, mit behinderten Menschen zu arbeiten, wo mir diese Form des Ausdrucks wieder begegnete. Sicher, ich bin keine akademisch ausgebildete Künstlerin, aber das lässt gerade die Art Brut zu, so sein zu können, wie man ist. Man muss keine akademischen Regeln beachten und die Kunst passiert einfach aus der eigenen Spontaneität heraus. Kinderkunst besitzt auch diese Direktheit und Schnelligkeit, ungezwungen auf Situationen zu reagieren. Die ursprüngliche Art, Kunst zu machen, fasziniert mich seitdem, weil es nichts Gelerntes oder Angepasstes ist.



Annelies Senfter

| | | | |
|----------------|----------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1980 | Titel—Jahr | 1 Aus der Serie <i>Asking the Trees</i> 2016–21 |
| Geburtsort | Lienz | | 2 Mit eigenen Augen 2023 |
| Aufenthaltsort | Salzburg | Technik—Maße | 1 Herbarium je 47.5 × 33.5 × 4 cm |
| | | | 2 Mehrteilige Installation Unterschiedliche Techniken und Maße |
| | | Ankaufsjahre | 1 2021 |
| | | | 2 2023 |

Das Jahr 2023 stand für Annelies Senfter im Zeichen eines umfangreichen künstlerischen Forschungsprojekts. Über mehrere Monate hinweg kehrte sie immer wieder nach Lienz in Osttirol zurück, wo sie geboren und aufgewachsen ist. Dort setzte sie sich mit der fast vergessenen Fotografin Maria Egger (1877–1951) auseinander und entwickelte eine mehrteilige Installation, in der sie historische und eigene, neu entstandene Fotografien sowie Archivmaterial und persönliche Texte miteinander verwob.

Maria Egger – der Nachwelt vor allem als Halbschwester des berühmten Malers Albin Egger-Lienz bekannt – betrieb von 1907 bis zu ihrem Tod im Jahr 1951 ein Fotoatelier in Lienz. Viele Menschen aus der Umgebung kamen in ihr damals erfolgreiches Atelier, um sich von ihr fotografieren zu lassen. Rund 7.000 Glasnegative werden heute im Tiroler Archiv für photographische Dokumentation und Kunst in Lienz aufbewahrt. Sie zeigen Menschen der damaligen Zeit, in Gruppen oder einzeln. Die Fotografien sind in Ausdruck und Pose, Lichtführung und Inszenierung präzise komponierte Porträts. Sie beeindrucken dadurch, dass die Charaktere der Dargestellten auch heute noch fast greifbar sind, was den Bildern eine eigentümliche Lebendigkeit verleiht. Vielleicht ist es gerade dieses Moment, das Senfter fasziniert und dazu inspiriert hat, sich künstlerisch mit dem Nachlass von Maria Egger auseinanderzusetzen und sich mit ihrem Leben und ihrer künstlerischen Sensibilität zu beschäftigen.

Senfter geht es dabei nicht um eine zeitgeschichtliche Einordnung, sondern um die Bedeutung dieses Nachlasses für die Gegenwart, ganz konkret um die Frage: Wo finde ich mich heute, als Künstlerin, in diesem Archiv von Maria Egger wieder, das so reich ist an Bildern von Menschen, aber so wenig erzählt von der Person hinter der Kamera? Was können mir, was können uns diese vielen Menschen bedeuten, die auf diesen Fotografien von vor rund hundert Jahren so anschaulich abgebildet sind? Der Titel, den Senfter ihrem Projekt gegeben hat, formuliert diese Sicht deutlich: *Mit eigenen Augen*, also aus ihrer persönlichen Perspektive und mit der ihr eigenen Empathie, stellt sie eine Verbindung her – zur Fotografin Maria Egger, zu ihrer Persönlichkeit und zu jenen Menschen, die vor rund hundert Jahren an diesem Ort in Lienz gelebt haben, vermittelt durch die fotografischen Bilder, die sie nicht nur für die damalige Zeit, sondern auch für die Gegenwart und zukünftige Zeiten festgehalten haben.

Auch in ihrer 56-teiligen Werkgruppe *Asking the Trees*, die zwischen 2015 und 2021 entstanden ist, geht es Senfter um eine Spurensuche. „*Asking the Trees* geht auf eine Auseinandersetzung mit den Geschichten und Schicksalen von enteigneten, vertriebenen und ermordeten jüdischen Familien und Personen in Österreich zurück. Auf den ersten Blick gleicht die Arbeit einem Herbarium, einer botanischen Forschungssammlung [...], tatsächlich sind die einzelnen Zweige mit ihren unterschiedlichen Blattformen und Verästelungen Verweise auf das Leben der Menschen, die sie einst gepflanzt und gepflegt haben.“¹

1 Jürgen Tabor, „Asking the Trees“, in: RLB Kunstpreis 2018, Hg. Silvia Höller, RLB Kunstbrücke Innsbruck, 2018, S. 16





HERBARIUM

Robinia pseudacacia, Robinie
loc. Elkanhaus, Hohenems

Das Zinshaus gehörte 1940 Theodor Elkan, letzter Vorsteher der jüdischen Gemeinde Hohenems. 1940 wird er mit seiner zweiten Frau Helene und Sohn Hans zwangsdeportiert und in Theresienstadt ermordet. Nach dem Krieg werden im Haus jüdische Displaced Persons untergebracht. Seit 1996 ist das Elkanhaus in Privatbesitz.

dat. 14.09.2017 N° 22 leg. A. Senfter



HERBARIUM

Sambucus, Holunder
loc. Villa Heimann Rosenthal, Hohenems

Die Villa ist nach ihrer letzten Besitzerin Clara Heimann Rosenthal, Tochter des Textilfabrikanten Anton Rosenthal benannt, der sie 1864 erbauen ließ. 1936 verkauft Clara Heimann Rosenthal das Gebäude an die Arztfamilie Burtscher.

dat. 14.09.2017 N° 23 leg. A. Senfter



HERBARIUM

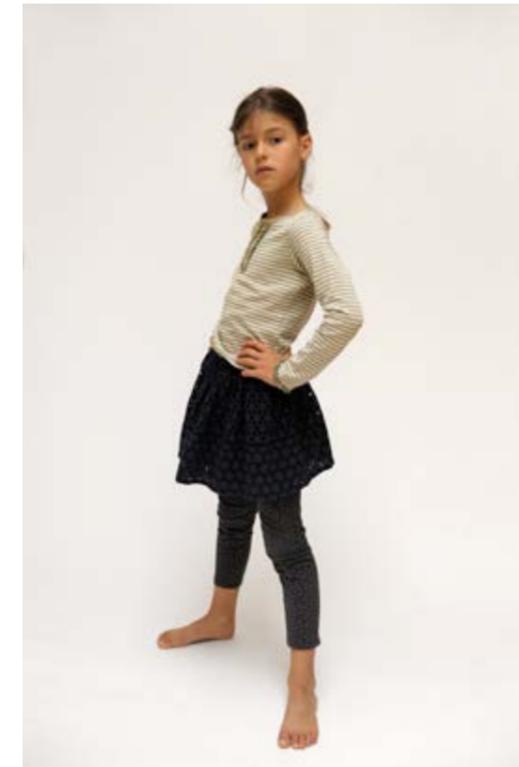
Thuja plicata, Riesen-Lebensbaum
loc. Villa Heimann Rosenthal, Hohenems

Ein Stockwerk bewohnt sie jedoch bis zu ihrer Zwangsumsiedlung nach Wien im Frühjahr 1940. 1942 stirbt Clara Heimann Rosenthal im Konzentrationslager Theresienstadt. 1984 kauft die Stadt Hohenems das Haus und renoviert es. Seit 1991 ist in der Villa das Jüdische Museum Hohenems untergebracht.

dat. 14.09.2017 N° 24 leg. A. Senfter



Ein Moment in der Zeit, 2023
 Wandinstallation, 12.5/15 x 8 cm, Archiv-Pigmentprint auf Baryt, 65-teilig
 (Bildraten: Sammlung Stadtgemeinde Lienz, Archiv Museum Schloss Bruck – TAP)



Mit meinen eigenen Augen, 2023
 5 Porträts, je 60 x 40 cm
 (nicht abgebildet: Atelier 1, 90 x 60 cm/Atelier 2, 84 x 120 cm, Archiv-Pigmentprints auf Papier)



Schweizergasse 33, 2023
 Installation in 2 Vitrinen, 10 Textseiten, je 21 x 29.7 cm
 Porträt Maria Egger als Glasplattennegativ (Faksimile) und Archiv-Pigmentprint auf Baryt, je 16.4 x 12 cm

Charlotte Simon

| | | | |
|----------------|-----------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1968 | Titel—Jahr | HIN XVI 2021 |
| Geburtsort | Innsbruck | Technik—Maße | Aquarell, Kaffee, Ölstift auf Papier 100 × 70 cm |
| Aufenthaltsort | Innsbruck | Ankaufsjahr | 2023 |

- KP Warum fließen Bereiche des Theaters, des Performativen, der bildenden Kunst in deine künstlerische Praxis ein?
- CS Meine Inspiration kommt primär aus dem Schauspiel. Egal ob Film oder Theater, im Vordergrund steht das Sich-Einlassen auf den Moment der Interaktion – und das ist das Beglückende daran. Beim Schauspiel ist es offensichtlich, dass es nur gelingt, wenn man sich ganz auf den Partner oder die Partnerin einlässt – oder auch auf das Publikum, wenn man einen Monolog spricht. Wenn das passiert, entsteht etwas Drittes, etwas Neues und vor allem etwas Freies. Dieser Prozess ist aber kein Verschmelzen von zwei Menschen, sondern lässt für den Moment etwas Grenzenloses entstehen, das aber mit dem Ende der Spielszenen wieder weg ist, weil man es nicht festhalten kann. Aber das Zeichnen ist gewissermaßen ein Festhalten.
- KP Ist die Kompositionsform der Zeichnung dann mit dem Bühnenraum vergleichbar?
- CS Ja, es ist ein Bühnenraum, wenn man das Papier als Bühne sieht.
- KP Deine Arbeiten entstehen prozessual ohne eine Vorzeichnung oder Festlegung einer Bildkomposition. Wirst du dann selbst zu deiner eigenen Bühnenpartnerin?
- CS Ja, ich bin einerseits Regisseurin und Schauspielerin, wenn man in diesem Bild bleibt. Jede Zeichnung ist damit auch eine Probe.
- KP Wie entsteht in diesem Zusammenhang der Titel?
- CS Ich habe mich beim Titel für das *HIN* entschieden, weil jeder Titel in gewisser Weise einschränkend funktioniert. Aber *HIN* ist so wie: HINfahrt, HINweg, HINüber. Das Wort „hin“ drückt eine Richtung oder Bewegung aus, weil meine gezeichneten Figuren meistens in Interaktion und Bewegung sind. Oder sie weisen in ihrer Gestik aus dem Bildraum hinaus oder hinein. Es ist ein Kommen und ein Gehen, ein Erscheinen und ein Auflösen. Die römischen Ziffern bezeichnen die Serie, die mit eins begonnen hat und fortlaufend ist.
- KP Wie beschreibt sich deine Tier-Mensch-Beziehung in deiner künstlerischen Praxis?
- CS Ich möchte den Tieren keine ihnen innewohnenden Eigenschaften oder etwas Moralisches zuschreiben, sondern eher den Gedanken aufgreifen, dass alles miteinander verbunden ist. Die Vermischung von Tieren und Menschen ist der Ausdruck des Miteinander-verbunden-Seins. Seit Anfang 2000 bevölkern diese Mischwesen meine Arbeiten, weil es auch für mich ein Zeichen von Humor ist. Die zwei Wesen in der Mitte des Aquarells haben auch etwas Ironisches, wie zum Beispiel, dass der Mensch, auf dem das Pferdemischwesen sitzt, ein getigertes Katzenfell trägt. Wenn ich dann beim Zeichnen an den Punkt des inneren Kicherns komme, merke ich, jetzt muss ich etwas loslassen. Humor ist einfach etwas Befreiendes.



David Steinbacher

| | | | |
|----------------|----------|--------------|---------------------------------------|
| Geburtsjahr | 1966 | Titel–Jahr | Ligurisches Meer II (Portofino) |
| Geburtsort | Kufstein | | 2016 |
| Aufenthaltsort | Wörgl | Technik–Maße | C-Print auf Alucobond 120 × 120 cm |
| | | Ankaufsjahr | 2020 |

Ligurisches Meer ist Teil einer fotografischen Studie, in der David Steinbacher das Phänomen „Meeresblau“ als Zusammenspiel von ästhetischer Erfahrung und Naturphänomen erfasst. Von 2015 bis 2019 konzipiert er zwanzig großformatige Fotografien, denen die gleichen Parameter zugrunde liegen. Die Fotografien entstehen zu besonderen Momenten des Tageszyklus: entweder kurz vor Sonnenaufgang, wie im Bild *Ligurisches Meer*, oder kurz nach Sonnenuntergang. Während in der Morgendämmerung die Sonne noch nicht zu sehen ist, sich ihre Helligkeit aber bereits ankündigt, ist sie im Dämmerlicht der anbrechenden Nacht gerade untergegangen. Das Spezielle an diesen Momenten ist, dass das Gelb aus dem Farbspektrum des Sonnenlichts kaum präsent ist. Die Blautöne des Meeres und des Himmels dominieren und sind in diesen Momenten kaum noch zu unterscheiden. Oft trennt nur eine dünne Linie am Horizont das Meer vom Kosmos.

Jede der Aufnahmen, deren Ort und Zeit Steinbacher genau festhält, ist gleich lange belichtet: immer genau 60 Sekunden. Durch die lange Belichtungszeit werden die feinen Bewegungen der Meeresoberfläche, der Wolken und des dunstigen Nebels als leichte Unschärfen oder Verwischungen sichtbar. Der frühe Morgen und die beginnende Nacht sind meist Phasen der Ruhe. In der Morgendämmerung ist das Meer oft still und glatt; jeder Windhauch kräuselt die Wasseroberfläche. Am Abend, wenn die Hitze des Tages abgeklungen ist, nimmt die Dynamik des Windes und der Wolken ab und die Wellen des Meeres beruhigen sich.

Alle Fotografien der Serie sind exakt quadratisch und werden von der Horizontlinie in zwei gleiche Hälften geteilt. Mal erscheint der Horizont messerscharf, mal diffus. So entstehen zwei Bildflächen, zwei Räume: oben die Leichtigkeit und Dynamik des Himmels und der Atmosphäre, unten die Schwere und Tiefe des Meeres, dessen Oberfläche subtil bewegt ist und nur erahnen lässt, was darunter im Dunkeln liegt. Verbunden sind die beiden Elemente Luft und Wasser durch ihre farbliche Erscheinung – ein ähnliches, aber nicht gleiches Blau, das so facettenreich ist, dass es trotz seiner durchdringenden Präsenz kaum fassbar zu sein scheint.



Stephanie Stern

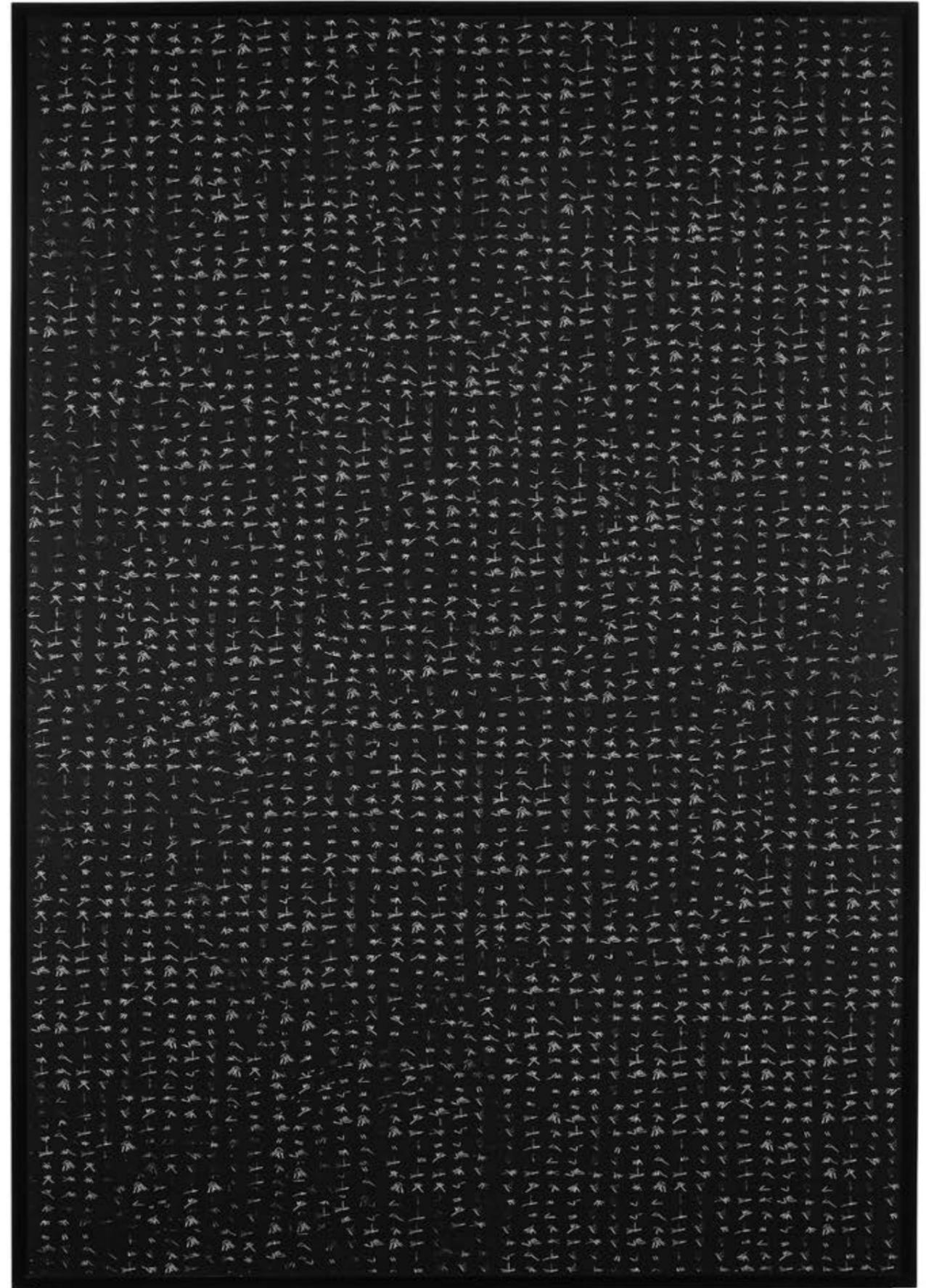
| | | | |
|----------------|-----------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1986 | Titel—Jahr | Stiller Kreislauf ohne Erinnerung 2018 |
| Geburtsort | Ehenbichl | Technik—Maße | Pigmentdruck 120 × 84 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2020 |

Stephanie Sterns eindrucksvolles Bild *Stiller Kreislauf ohne Erinnerung* ist das Ergebnis eines sich über mehrere Tage erstreckenden Prozesses einer scheinbar absurden Handlung: Während eines Arbeitsaufenthaltes in Süditalien entnimmt die Künstlerin dem Lattenrost eines Bettes acht einzelne, gebogene Latten. Sie begibt sich in die Natur und steckt die Latten so in den feuchten Boden, dass sich ihre Spitzen bzw. ihre gebogenen Bäume berühren. Nach und nach verlieren die Latten im feuchten Boden ihre Stabilität, die Gruppe löst sich auf und fällt in sich zusammen. Flach auf dem Boden liegend, verlieren die Latten beim Betrachten ihre dreidimensionale Erscheinung. Sie wirken wie helle Linien auf dunklem Grund – fast wie Knochenstrukturen. Die Künstlerin hält dieses Bild fotografisch fest und wiederholt diesen Vorgang Tag für Tag, unzählige Male. Immer wieder entstehen neue Konstellationen, manche ähneln sich, doch keine ist wie die andere.

In ihrem Bild fasst Stern all diese Konstellationen zusammen. Sie ordnet sie in einem Raster, einer Art Notationssystem, an. Dabei verkleinert sie jede der hundert von Aufnahmen so stark, dass die Holzlatten nicht mehr als solche zu erkennen sind. Sie erscheinen wie Hieroglyphen oder geheimnisvolle Schriftzeichen, wie ein Knöchelchen oder Strichorakel oder – ganz anders – wie Fragmente einer DNA. Aus der Ferne wirkt das Bild wie ein Gewebe, aus der Nähe zeigt sich die Vielfalt der einzelnen Zeichen. Ihre spielerische Varianz in der schier unendlichen Wiederholung hat etwas Meditatives. Es wird spürbar, dass sich hinter diesem Bild ein langer, aber durchaus heiterer Prozess verbirgt. Das Werk vermittelt das Gefühl einer nicht immer gleichen, aber doch in sich kreisenden, rhythmisierten Zeitlichkeit.

Dem Bild liegt ein Produktionsprozess zugrunde, der sowohl intuitiv und zufällig als auch systematisch ist. Von zentraler Bedeutung ist die Transformation des Ausgangsmaterials, aus dem das Bild entsteht. Stern beschreibt diesen Prozess folgendermaßen: „In diesem regelgeleiteten System verlieren die Objekte ihre Identität, und es bleiben nur Fragmente ihrer Eigenschaften übrig. Sie werden Teil einer abstrakten Struktur, in der sich neue Eigenschaften entwickeln.“¹

¹ „A Different Yellow“, Statement der Künstlerin, übermittelt an den Autor am 9.12.2023. Original in Englisch: „In this rule-governed system, the objects lose their identity and only fragments of their properties remain. They become part of an abstract structure where new properties develop.“ Übersetzung d. Autors



Christian Stock

| | | | |
|----------------|------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1961 | Titel–Jahr | Quadratische Sonnen Aus der Serie <i>Hommage à Josef Albers</i> 2020 |
| Geburtsort | Tux | Technik–Maße | Aquarell auf Papier je 32 × 24 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2020 |
| | Tux | | |

In der Werkserie *Hommage á Josef Albers* bezieht sich Christian Stock direkt auf Josef Albers *Homage to the Square*, einer zwischen 1950 und 1976 entstandenen Serie von über zweitausend Ölbildern. Albers untersucht hier mit dem minimalistischen Vokabular des Quadrats Farbbeziehungen und ihre Wahrnehmungen.

Auch Stocks *Hommage á Josef Albers* ist eine länger andauernde Versuchsreihe zur Korrespondenz von Farben, aber auch zur Gestik der Malerei. In seinem gesamten malerischen Werk folgt dies einer Logik. Christian Stocks malerisches – und prozesshaftes – Konzept ist das des Erforschens der Möglichkeiten von Malerei außerhalb der Welt der Geschichten.

Ausgebildet bei Arnulf Rainer an der Wiener Akademie der bildenden Künste ist Stock damit seit den 1990er-Jahren bei wichtigen Ausstellungen zur Malerei vertreten. Dem Aquarell gilt darin neben seinen *Würfelbildern* und deren jahrelangen monochromen Farbschichtungen das größte Interesse. In *Hommage á Josef Albers* improvisiert Stock über das vorgegebene Thema. Mit ineinanderfließenden Farben und statt Hartfaserplatte auf Papier bekommen diese Bilder eine weichere Tonalität, sind malerischer und im kunsthistorischen Kontext zwischen Colour Field Painting und abstraktem Expressionismus verortet. Auch das weiß Christian Stock genau.



Michael Strasser

| | | | |
|----------------|-----------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1977 | Titel—Jahr | Reticent 007 2018 |
| Geburtsort | Innsbruck | Technik—Maße | Tape, Acryl auf Leinwand 80 x 60 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2020 |

AF Deine Projekte entwickeln sich vornehmlich aus ortsspezifischen Gegebenheiten. Du bewegst dich variabel zwischen den Medien, arbeitest installativ, performativ, fotografisch, ebenso im Bereich der Skulptur/Plastik, Malerei oder Land-Art. Welche wiederkehrenden Themen und Fragen durchziehen dein Werk?

MS Durch meine Ausbildung an der Graphischen in Wien, bei Friedl Kubelka (heute: Friedl vom Gröller) an der Schule für künstlerische Fotografie und Gabriele Rothemann an der Universität für angewandte Kunst habe ich schnell verstanden, dass die Fotografie eine Sprache ist, die ich gut beherrsche, aber dass das Medium für die Entstehungsprozesse meiner Arbeiten letztendlich nachrangig ist. Die analoge Fotografie hat mir einerseits den Weg in die bildende Kunst geebnet. Andererseits musste ich mich von ihr lösen und mich neuen, mir wenig vertrauten Medien zuwenden, um mir dadurch ein gewisses Maß an Freiheit zurückzuholen. Eine Technik gut zu beherrschen, bringt einem viele Möglichkeiten und Sicherheit im eigenen Tun, aber auch große Einschränkungen, da es nicht leicht ist, die „vermeintlichen“ Grenzen eines Mediums zu ignorieren. Mich in einem unbekanntem Terrain fallen zu lassen und zu experimentieren, liefert letztlich auch den Grundkontext und das Grundkonzept für meine künstlerischen Prozesse. Im Versuchen und Scheitern liegt die schöpferische Kraft, die mich immer wieder nach vorne bringt und Neues entstehen lässt.

AF Eine (de)konstruktivistische Vorgehensweise sowie ein experimenteller Umgang mit ästhetischen Konzepten sind für deine künstlerische Praxis wesentlich, so auch in der Arbeit *Reticent 007*. Wie der Titel verrät, geht es unter anderem um die Wechselwirkung von etwas Sichtbarem und etwas Verborgenen. Was sehen wir auf dem Bild?

MS Die Serie *Reticent* war für mich die erste (konzeptuelle) Annäherung an die Malerei. Die Idee für diese Arbeit ist in einer Zeit entstanden, in der sich soziale Medien zu etablieren begonnen haben und man mehr und mehr von visuellen Eindrücken überflutet wurde. Überfordert von der Vielzahl an neuen Bildern und Inhalten, verspürte ich den inneren Drang, mich in meiner Arbeit selbst dieser Bildproduktion zu verweigern. Ganz gelungen ist mir das dann ja nicht und es sind Werke entstanden, die sich mit Themen wie dem Klimawandel beschäftigen und diese Inhalte genau an der Grenze zwischen Bild und Nicht-Bild bzw. Sein und Nicht-Sein verhandeln.



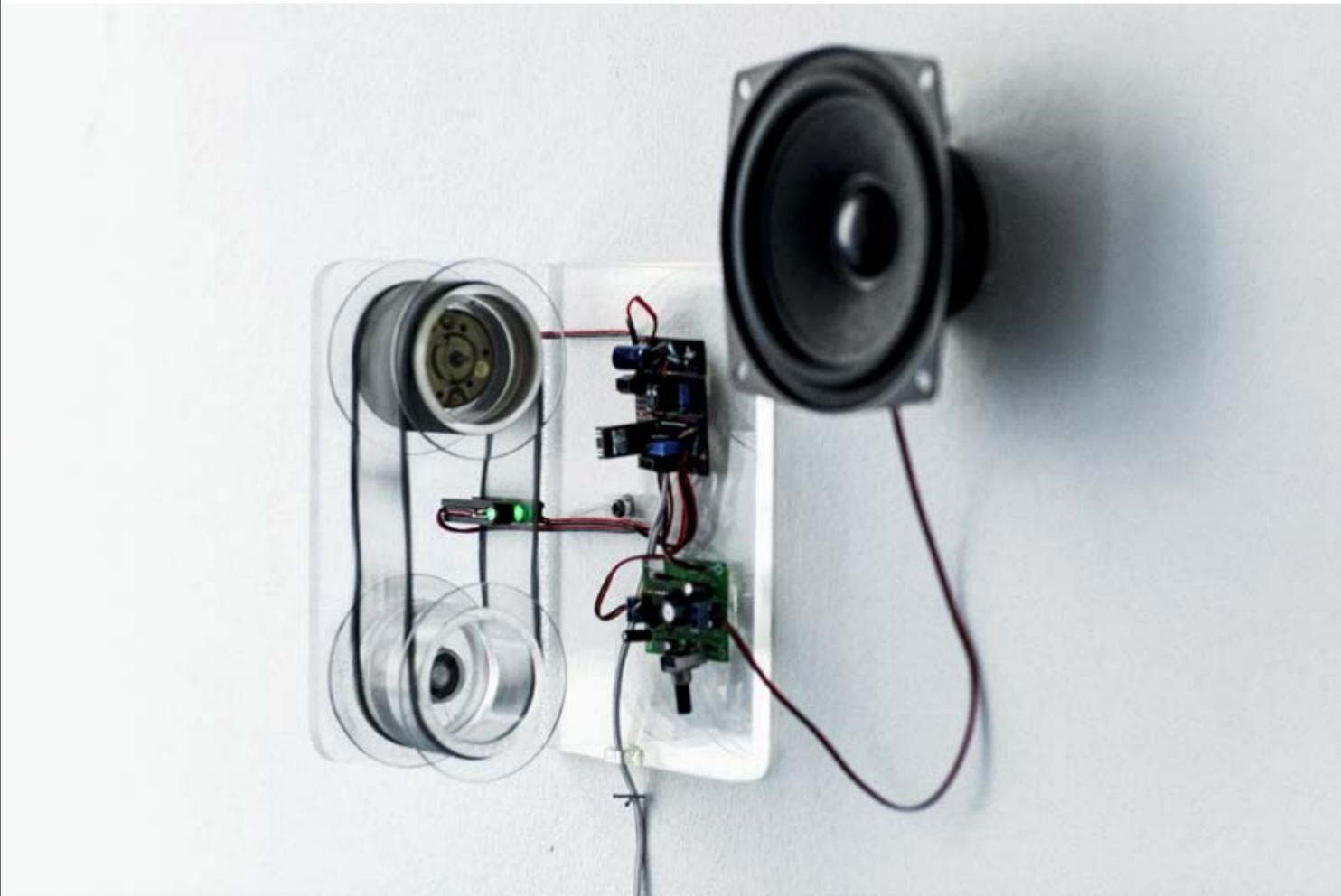
Kathrin Stumreich

| | | | |
|----------------|-----------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1976 | Titel—Jahr | Textile Soundscape 2012 |
| Geburtsort | Innsbruck | Technik—Maße | Klangobjekt motor- betrieben (Acylglas, textiles Band, Motor, Lichtton- und Verstärker- schaltung, Lautsprecher) 20 × 16 × 12 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2020 |

Die in Wien lebende Tiroler Künstlerin Kathrin Stumreich arbeitet an der Schnittstelle zwischen Neuen Medien, Technologie, Sound-Art und bildender Kunst. Sie diplomierte an der Universität für angewandte Kunst Wien (Digitale Kunst). 2016 war sie Preisträgerin des Marianne.von.Willemer-Preises für digitale Medien, 2018 gewann sie den Europäischen Klangkunst-Preis des Skulpturenmuseums Marl. 2022 erhielt sie den Förderpreis für zeitgenössische Kunst des Landes Tirol und 2024 das Staatstipendium für Medienkunst des BMKÖS.

Das Interesse der künstlerischen Praxis von Kathrin Stumreich gilt in erster Linie der Untersuchung und Decodierung verborgener, in Technologien eingelassener Macht- und Kontrollmechanismen. Ihre Installationen, Skulpturen und Sound-Performances spielen oftmals mit Regeln und Codes, die die Künstlerin in Klang oder Bewegung transformiert. Ein wesentliches Element ihrer Arbeit ist darüber hinaus die komplexe Verbindung von künstlerischen und wissenschaftlichen Erkenntnistheorien. Wiederkehrende Themen ihrer Arbeiten sind Zufall, Chaos und Entropie in ihrer materiellen, sozialen sowie politischen Dimension.

In den 2012 geschaffenen *Textile Soundscapes*, von denen ein Werk 2020 angekauft wurde, begab sich die Künstlerin auf die Suche nach der Möglichkeit, Strukturen in Textilien in Klang umzuwandeln. Während einer mobilen Residency entlang der Strecke der Transsibirischen Eisenbahn von Wien nach Shanghai sammelte sie dafür zwischen Kiew und Shanghai Stoffproben. Dabei handelte es sich teils um Gewebestrukturen mit traditionellen Mustern und Referenzen auf das kulturelle Umfeld, teils um Proben von Textilien, die den Reisenden in einem bestimmten Zeitabschnitt gedient hatten oder mit der Infrastruktur am jeweiligen Ort verbunden waren (Gebetsfahnen, Tischdecken etc.). In den daraus entwickelten *Textile Soundscapes* werden die durch die jeweiligen regionalen Traditionen geprägten Stoffmuster abgetastet und deren stoffliche und optische Beschaffenheit akustisch interpretiert. Module und Regler im Klangobjekt beeinflussen Geschwindigkeit und Lichtintensität und interpretieren die klanggewordenen Eigenschaften des Stoffes. Die Apparatur transformiert damit eine der ersten digitalen Anwendungen, nämlich die Herstellung verschiedener Webmuster, in ein anderes, sinnlich wahrnehmbares Medium.



Beatrix Sunkovsky

Geburtsjahr
1951

Geburtsort
Innsbruck

Aufenthaltort
Wien

Titel—Jahr
Ohne Titel
2019

Technik—Maße
Öl auf Lindenholz
6-teilig, je 42 × 30 cm

Ankaufsjahr
2022

Beatrix Sunkovsky ist Malerin, Zeichnerin, Filmemacherin und Autorin. Nach dem Abschluss ihres Studiums an der Akademie der bildenden Künste in Wien 1976 entwickelte sie zunächst gemeinsam mit Alfons Egger eine Reihe von theatralischen Aktionen. Parallel dazu schuf die Künstlerin ein malerisches Werk, mit dem sie 1986 in der bekannten Galerie Pakesch in Wien erstmals in einer Einzelausstellung an die Öffentlichkeit trat. Von 1978 bis 2016 unterrichtete sie an der Universität für angewandte Kunst in Wien, zuletzt in der Abteilung für Kunst und Wissenstransfer. Beatrix Sunkovsky zählt zu den konsequentesten Vertreter:innen serieller konzeptueller Malerei in Österreich.

In ihren zumeist in Serien angelegten Arbeiten variiert die Künstlerin immer wieder eine gegenstandslose und menschenleere Welt geometrischer und fließender Formen und Strukturen. Neben Kuben und Quadern sind es plane Flächen, die sie dabei in liquid anmutende Körper einfügt oder miteinander verbindet.

Auch die 2022 erworbene sechsteilige Arbeit *Ohne Titel* aus dem Jahr 2019 lebt von der Gegenüberstellung bzw. dem Gegenüberstehen von ebenen Flächen und liquiden Körpern, die entfernt an architektonische und künstliche Formen erinnern und in einem nicht näher definierten Raumkontinuum zu schweben scheinen. Es sind nahezu ontologisch anmutende Raum- und Dingkonstruktionen, die die Künstlerin in Abstufungen unterschiedlicher Grauwerte den Betrachter:innen vor Augen führt. Im Vordergrund steht dabei weniger ein erzählerischer Inhalt als vielmehr die Erprobung von Funktions- und Gestaltungsprinzipien. Einheit und Vielheit, Statik und Veränderung, Durchdringung und Isolierung werden in den Werken als Konstruktionselemente einer aus geometrischen Körpern und einer kompakten Flächigkeit bestehenden Bildrealität sichtbar gemacht. Der bewusste Verzicht auf Farbigkeit und das damit verbundene Spiel mit hell und dunkel, Licht und Schatten rücken dabei die Linearität und Einfachheit und die gleichzeitige Komplexität der Formen in den Mittelpunkt einer Malerei, in der das betrachtende Auge in die Bildgestaltung mit einbezogen wird.





Ernst Trawöger

| | | | |
|---------------|-----------|------------|-------------------|
| Geburtsjahr | 1955 | Titel—Jahr | 1 R.T.4.8 2020 |
| Geburtsort | Innsbruck | 2 O.T. | 1988 |
| Aufenthaltort | Innsbruck | 3 O.T. | 1988 |
| | | 4 O.T. | 1988 |

| |
|---|
| Technik—Maße |
| 1 Gesso, Tempera auf Holz 74 × 58.8 cm |
| 2 Tusche auf Papier 60 × 49.5 cm |
| 3 Tusche, Gouache auf Papier 54.4 × 44 cm |
| 4 Tusche auf Papier, 3-teilig, 40 × 31.4 cm |

| |
|--------------|
| Ankaufsjahre |
| 1 2020 |
| 2 2023 |
| 3 2023 |
| 4 2023 |

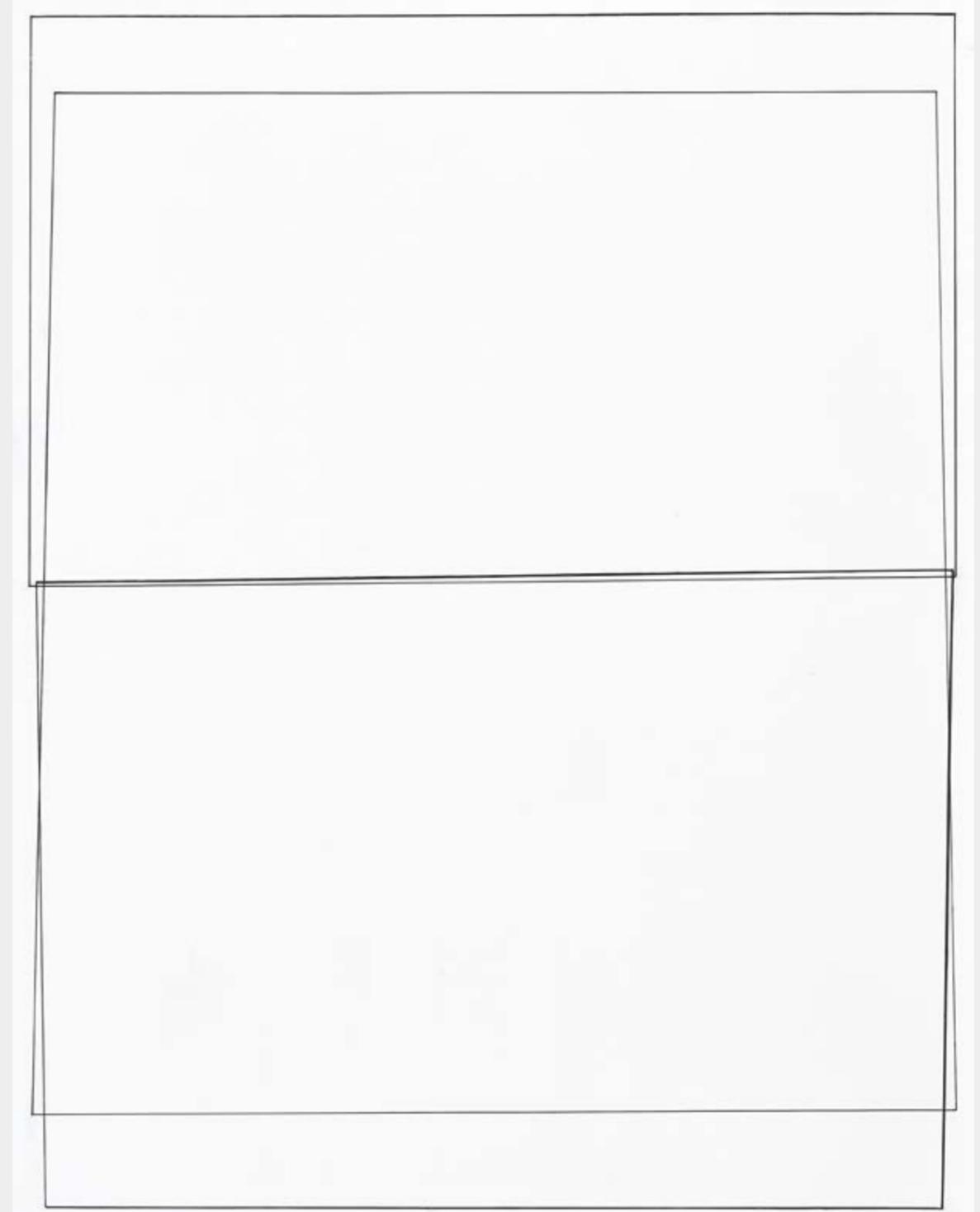
Die Zeichnung ist ihrem Wesen nach auf die Möglichkeit beschränkt, mit den einfachsten grafischen Gestaltungselementen, Punkt und Linie, die Projektion eines dreidimensionalen Gegenstandes bzw. einer ideellen bildnerischen Struktur in der Fläche zu entwerfen, und besitzt somit grundsätzlich einen höheren Abstraktionsgrad als jedes andere künstlerische Medium. Sie verfügt nicht nur über die Mittel zur nahezu vollkommenen Annäherung an die äußere Erscheinung der Realität, sondern trägt darüber hinaus die Möglichkeit in sich, den Raum als Gestaltelement einzusetzen und so eigene Realitäten zu erschaffen.

Auch Ernst Trawögers Zeichnungen lassen keine mimetischen Absichten erkennen, also den Versuch des Künstlers, die Wirklichkeit wiederzugeben und das ihm vor Augen Stehende möglichst exakt auf der Fläche des Skizzenblattes zu fixieren. Diese eindeutige Orientierung an Personen, Dingen und Situationen – seit dem ausgehenden Mittelalter und bis zum Aufkommen der Fotografie im 19. Jahrhundert die primäre Motivation künstlerischer Äußerungen – artikuliert sich bei Trawöger meist in einer ungewöhnlich vorsichtigen Strichführung.

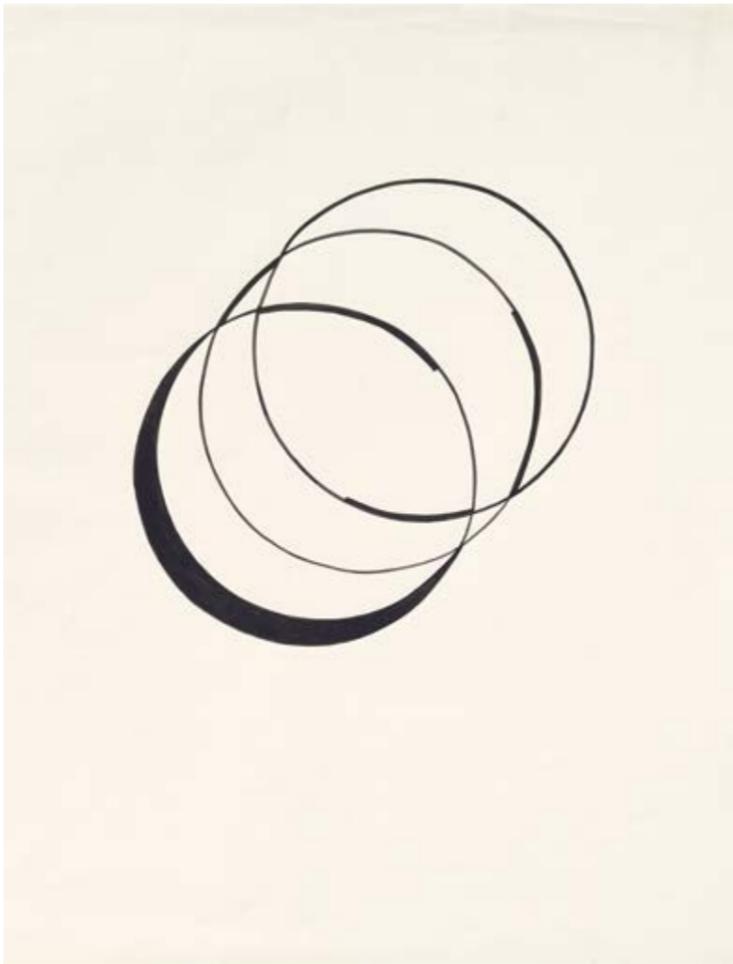
Die seelische Haltung eines Künstlers zur Welt offenbart sich am eindringlichsten in seiner Linie. Während zum Beispiel Pablo Picasso seine Linien heftig und drängend, pendelnd zwischen äußerster Zartheit und gewaltsamem Duktus zeichnet, schenkt uns Trawöger die seinen sanft, gleitend, die Formen umschmeichelnd. Sie wirken wie ein geistvoll anmutendes Gewebe, scharf präzisiert zwar, dabei doch zierlich. Seine Linien vermählen sich mit dem Papier und schwingen mit ihm zusammen. Seine Zeichnungen sind nicht aggressiv, sie ziehen fließend organisch ihre Gesichter und Gitter.

Im zeichnerischen Werk Ernst Trawögers wird die unaufhörliche Auseinandersetzung mit der Welt offensichtlich, mit Fragen der Ästhetik, mit dem Abtasten dessen, was möglich ist. Sein zeichnerisches Werk ist geprägt von einer schwungvollen, aber reduzierten Linearität, wodurch das Dargestellte zeitloser und eindringlicher wirkt. Die „Auslassungen“ haben eine gewisse Abstrahierung zur Folge – es ist, als wären seine Köpfe transparent und als könnten wir sie mit unseren geheimsten Gedanken füllen, wir uns ihrer bemächtigen, den Einklang der Individualität störend und sie zugleich steigend. Trawöger schließt somit Bezirke unseres innersten Ichs auf.

1



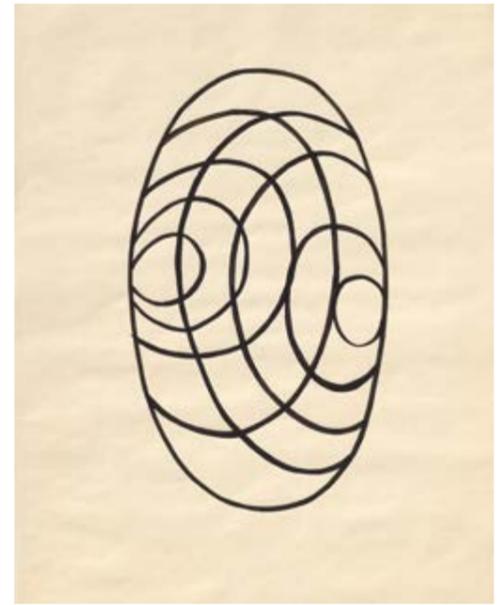
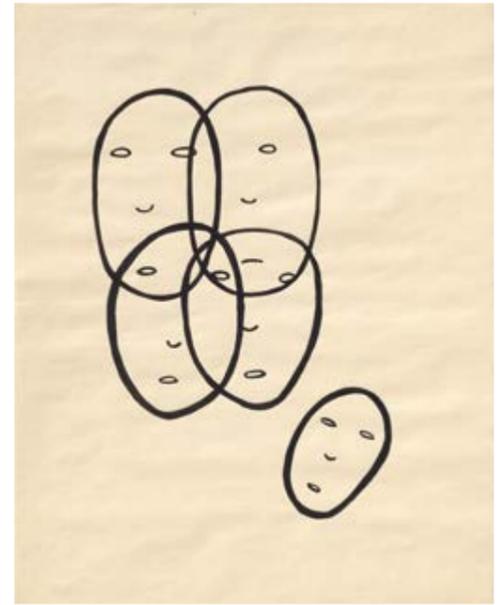
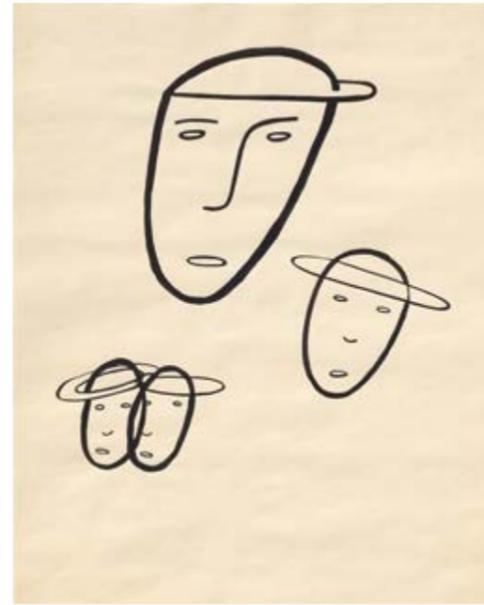
2



3



4



Addie Wagenknecht

| | | | |
|----------------|----------------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1981 | Titel—Jahr | Still Alive N° 2 2016 |
| Geburtsort | Portland (USA) | Technik—Maße | Giclée Druck auf Aluminium 62.5 × 98.4 cm |
| Aufenthaltsort | Leutasch | Ankaufsjahr | 2020 |



Die gebürtige Amerikanerin Addie Wagenknecht studierte Multimedia und Computer Science in den USA, bevor sie sich in Innsbruck niederließ. Ausgehend von ihrer technischen Ausbildung verbindet Wagenknecht in ihren Arbeiten die konzeptionelle Kunst mit Formen des Hackens und der gestischen Abstraktion.

Die dreiteilige Serie *Still Alive* entstand in Kollaboration mit der Künstlerin und Kunsttheoretikerin Aiala Hernando. Sie untersucht das klassische Stilleben aus einer zeitgenössischen digitalen Perspektive und analysiert die Auswirkungen des modernen Lebens auf die traditionelle Kultur. Die Arbeiten sollen die Bedeutung des Stillebens herausarbeiten, den Wert der Zeit und ihrer Umstände erkennen lassen und zu humorvollen Begegnungen mit den gesellschaftlich konstruierten Tabus des täglichen modernen Lebens anregen. Obwohl sich die Arbeiten auf vorherige Serien beziehen, erforschen sie das Jetzt und betonen das Verständnis, dass die Vergangenheit keine abgeschlossene Geschichte ist, sondern ein fortwährender Zustand, ein Teil des kontinuierlichen Seins.

Die Künstlerin verwendet neben echten Blumenarrangements auch zeitgenössische Artefakte aus ihrer Lebenswelt. Die persönlichen Gegenstände, die über die Werke verstreut sind, dienen sowohl als Porträt moderner Frauen als auch der Künstlerin selbst: Heilkristalle, Tabletten, Schwangerschaftstests, Diättränke und andere Alchemie. Die Werke repräsentieren die Fantasie des Internets, in dem Bilder kuratiert und perfektioniert werden, um die idealen Versionen von uns selbst zu vermitteln. Egal wie vielfältig die Arrangements auch gestaltet sind – mit Blumen, alten Imbissdosen, Medikamenten und Schönheitswerkzeugen findet sich in jedem Werk der Serie die Künstlerin selbst wieder.

Die Serie *Alive Still* aus dem Jahr 2020 kann als eine Weiterführung der Serie *Still Alive* gesehen werden und beschäftigt sich noch eingehender mit den Faktoren Raum und Zeit.

Maria Walcher

| | | | |
|----------------|------------------|--|--|
| Geburtsjahr | 1984 | Titel—Jahr | 1 Knoten 2017 |
| Geburtsort | Brixen (Italien) | 2 Transhumanz | 2018 |
| Aufenthaltsort | Innsbruck | Technik—Maße | 1 Taschentuch aus Porzellan mit Knoten auf Betonsockel unter Glashaube 30 × 30 × 30 cm |
| | | 2 Wolldecke mit Baum- wollfutter mit Blaudruck und Stickerei 140 × 150 cm | |
| | | Ankaufsjahre | 1 2020 |
| | | | 2 2021 |

Maria Walcher setzt sich intensiv mit ortsspezifischen und gesellschaftspolitischen Fragen auseinander und scheut dabei auch nicht die Auseinandersetzung mit tabuisierten und sensiblen Themen. Für sie ist die Kunst das Medium, über das sie oft auch in partizipativen Prozessen mit Menschen in Austausch tritt und eine Beschäftigung mit den Inhalten ihrer Arbeiten evozieren kann.

Die Arbeit *Knoten* ist ein Teil des Projekts *LETHE*, im Zuge dessen Maria Walcher sich in einer umfangreichen Intervention am Domplatz in Innsbruck mit der Thematik des Vergessens beschäftigt hat. Das aus Porzellan gefertigte geknotete Taschentuch steht den monumentalen Denkmälern zerbrechlich gegenüber und symbolisiert die Fragilität des Erinnerns. Die Künstlerin beschreibt ihre Gedanken so: „Der Moment, in dem ein Knoten in ein Taschentuch gemacht wird, ist auch der, in dem man sich entscheidet, sich nicht mehr aktiv an etwas zu erinnern. Das zu Erinnernde wird in das Taschentuch geknüpft, aus Angst, es zu vergessen. Welche Erinnerung an dieses Taschentuch aus Porzellan geknüpft ist, bleibt offen.“

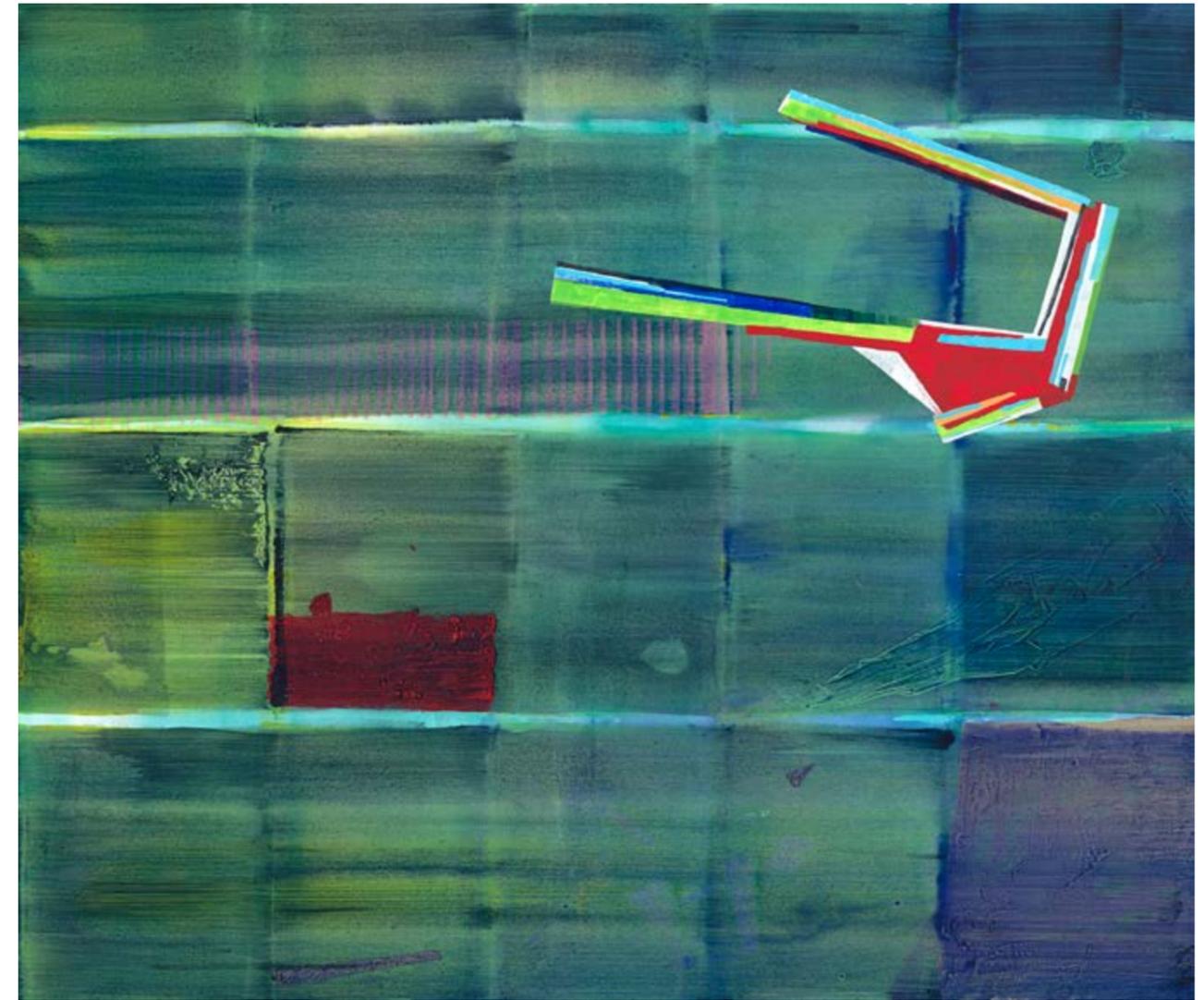
In *Transhumanz* beschäftigt sich Maria Walcher, wie der Titel bereits erahnen lässt, mit den Routen, welche die Hirten zurücklegten, um ihr Vieh auf fruchtbare Weiden zu treiben. Auf das Baumwollfutter der Wolldecke wurden mit dem traditionellen Blaudruck-Verfahren die häufigsten Fluchtrouten Europas aus dem Jahr 2015 aufgedruckt. Walcher wendet sich damit von den strengen floralen Ornamenten ab, die im Blaudruck üblicherweise Verwendung fanden. Die roten Stickereien ergänzen den Druck um die Wege der Schafe. Es entsteht daraus eine Art Sternbild, das sowohl als Orientierungspunkt fungieren als auch als Symbol der Hoffnung gelesen werden kann.





Janine Weger

| | | | |
|----------------|---------------|--------------|------------------------------------|
| Geburtsjahr | 1993 | Titel—Jahr | Seascape 2017 |
| Geburtsort | Hall in Tirol | Technik—Maße | Acryl auf Leinwand 150 x 175 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2019 |



Die Künstlerin Janine Weger präsentiert in ihrer Arbeit *Seascape* ein faszinierendes Spiel zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit, Bewegung und Stillstand. Die Betrachter:innen werden in eine Szenerie versetzt, die den Eindruck vermittelt, als würden sie durch ein Fenster eines sich bewegenden Zuges auf vorbeiziehende Landschaften schauen. Die gewählte Farbpalette, vorwiegend in Grün- und Blautönen gehalten, ruft Assoziationen an Gewässer, insbesondere an eine Meereslandschaft, hervor. Einen markanten Kontrast bildet die rot-grüne Form, die in ihrer statischen Gestalt wie ein flüchtiger Gegenstand erscheint, der kurzzeitig im Blickfeld auftaucht und ebenso schnell wieder verschwindet. Es entsteht der Eindruck eines Augenblicks in stetiger Bewegung, eine flüchtige Erinnerung eingefangen in einem Bild.

Die scheinbare Unschärfe und Dynamik in Wegers Werk resultiert aus ihrer einzigartigen Maltechnik, in der sie Prozess, Performance und Malerei miteinander verwebt. Die Leinwand wird zu einem Zeugnis einer sorgfältig geplanten und durchdachten Malperformance. Der künstlerische Prozess beginnt mit dem eigenhändigen Bau des Malutensils, wobei die Proportionen der Leinwand exakt auf den selbstgefertigten Pinsel abgestimmt werden. Zusätzlich entwirft die Künstlerin eine individuelle Stütze für das Bild, um im Stehen horizontal auf der Leinwand malen zu können. In einer rhythmischen Stop-Motion-Bewegung appliziert Weger dann in mehreren Schichten die unterschiedlichen Farben auf den Bildträger. Trotz der sorgfältigen Planung und Kontrolle besteht stets eine gewisse Unvorhersehbarkeit, da es nicht möglich ist, die einzelnen Bahnen identisch zu reproduzieren. Diese vermeintlichen „Makel“ werden zu den eigentlichen charakteristischen Merkmalen der Arbeit.

Daphna Weinstein

| | | | |
|-----------------|------------------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1971 | Titel—Jahr | The III Paper Brigade – Element of blame (The Moon, The Wheat, The Pencil, The Sea, The Stones, The Knife, The Hummer & The Sickle, The God, The Hole, The Monster, The Heart) 2016–18 |
| Geburtsort | Tel Aviv | Technik—Maße | Papierschnitte 80 × 32 cm |
| Aufenthaltsorte | Kufstein Graz | Ankaufsjahr | 2021 |

The Paper Brigade ist ein Work-in-progress-Projekt von Daphna Weinstein. Die aus Israel stammende Künstlerin nähert sich in dieser 2007 begonnenen Werkreihe aus sehr persönlicher Sicht assoziativ dem Phänomen Krieg. Bisher existieren drei Serien, die jeweils mehrere Arbeiten umfassen und unterschiedliche thematische Schwerpunkte setzen: *The I Paper Brigade – Pathos* (2007–08) zeigt zehn Stellvertreter von Kampftruppen/Armeen aus unterschiedlichen historischen Kontexten von der Antike bis heute. *The II Paper Brigade – Silence* (2012–13) stellt anhand zwölf realer Figuren den Überlebenskampf im Widerstand in den Mittelpunkt. *The III Paper Brigade – Element of blame* (2016–18) hingegen reflektiert die Frage nach den Gründen für Krieg. Umgesetzt sind alle Arbeiten in Scherenschnitt-Technik auf weißem Papier – präsentiert auf einem Kleiderbügel. In mehreren übereinanderliegenden Bögen schneidet sie das jeweilige Motiv ins Papier, wodurch eine erstaunliche Plastizität und ein faszinierendes Licht-Schatten-Spiel entstehen.

Daphna Weinstein wurde in Tel Aviv geboren, absolvierte 2003 ihren Master in Fine Arts an der Wimbledon School of Art und lebte anschließend in London. Über das Rondo-Artist-in-Residence-Programm des Landes Steiermark, das sich an internationale Kunstschaffende richtet, kam sie 2007 nach Graz. Seither lebt sie sowohl in Graz als auch in Kufstein, wo sie aktuell an der International School Kufstein (ISK Tirol) Kunst und Design unterrichtet. Ihre Arbeiten, die von Installationen über Zeichnungen und Objekte bis hin zu Scherenschnitten reichen, sind inhaltlich eng mit ihrer Herkunft verbunden. Der Mensch, seine Verletzlichkeit, seine kulturelle Prägung sowie die Ambivalenz des Individuums im politischen Geschehen präsentieren sich in ihrem Œuvre ebenso wie eine vielschichtige Auseinandersetzung mit Schriften jüdischer Philosophen und Mystiker.







Herwig Weiser

| | | | |
|---------------|-----------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1969 | Titel—Jahr | Haus der Regierung (Lichtskizze) 2014 |
| Geburtsort | Innsbruck | Technik—Maße | Marker auf Filmstills, kaschiert auf Papier 4-teilig, je 50 × 70 cm |
| Aufenthaltort | Wien | Ankaufsjahr | 2021 |

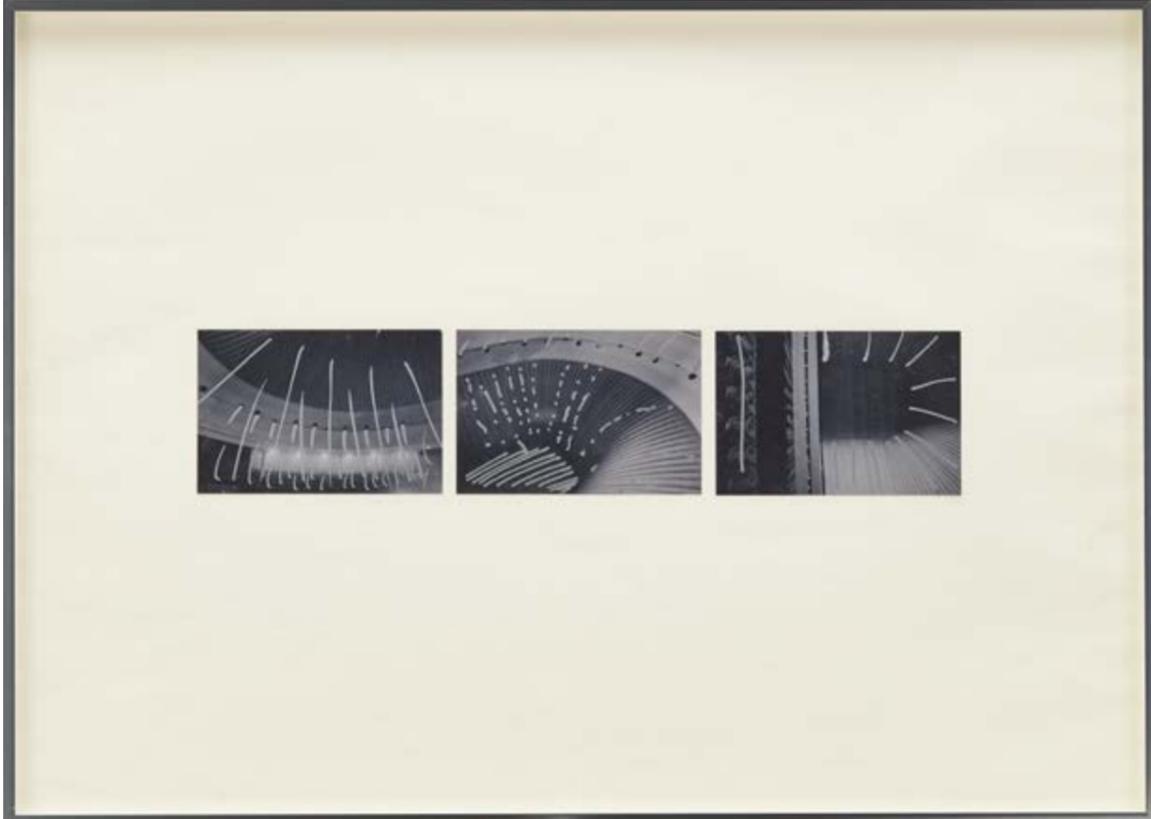
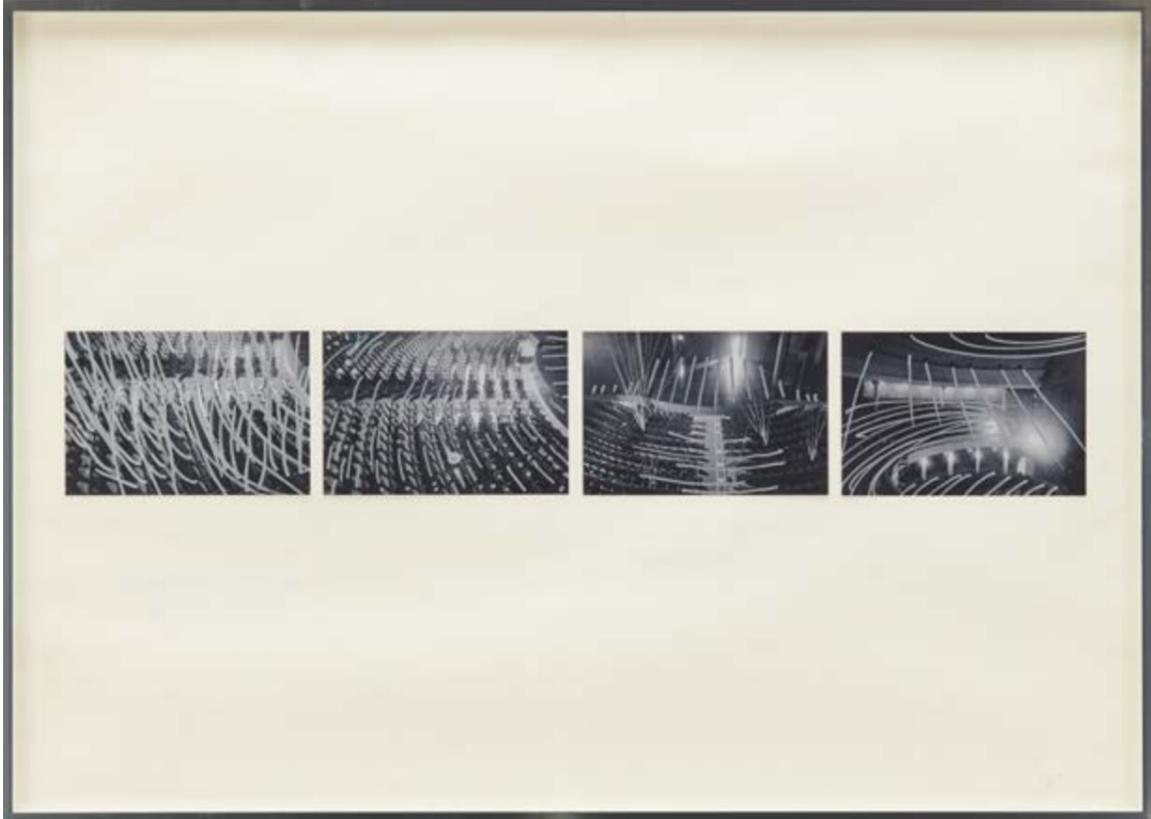
AF Deine Projekte sind intermedial und entwickeln sich im Prozess oft in weitere Arbeiten an der Schnittstelle zu Skulptur, Film oder Performance fort. Wie wichtig ist dir die Auseinandersetzung mit dem Medienbegriff?

HW Ich denke, wenn man filmisch arbeitet, dann arbeitet man auch zeichnerisch, und wenn man installativ arbeitet, dann arbeitet man auch skulptural. Am Skulpturbegriff, insbesondere an der Idee der erweiterten Skulptur, habe ich mich immer schon abgearbeitet. Meine Filme haben eine skulpturale Herangehensweise. Gewissermaßen können sie auch eine Art erweiterte Performance sein und dann sind es doch wieder auch Experimentalfilme oder wie man das auch immer nennen mag ... Da verschränken sich die Medien eng ineinander. Die Überlegung, die mich interessiert, ist: Wie kann ich das Thema, das im Zentrum meiner Arbeit steht, die existenzielle Dimension von Technologie und ihren Einfluss auf Körper und Architektur utopiekritisch interpretieren, kontextuell und poetisch aufladen? So entstehen viele Verwebungen und Verflechtungen in meinen Arbeiten. Indem ich gerne mit mehreren Medien arbeite, kommt es zu Verbindungen zum Beispiel von einer Skizze zu einem Film.

AF Die Lichtskizzen sind einzelne Fotografien, die du grafisch überarbeitet hast. Es sind Vorarbeiten zu deinem Film *Haus der Regierung* von 2014–18, nämlich szenische Entwürfe zu deinen Überlegungen für die Lichtchoreografie. Aufnahmeort war ein Moskauer Luxuswohnbau, der Ende der 1920er Jahre während des stalinistischen Regimes als Unterkunft für hochrangige Staatsbeamten errichtet wurde. Welche Bedeutung hat für dich die Zeichnung – auch als performative Geste?

HW Die Zeichnung ist hier ein Konstrukt, ein Gedankenkonstrukt. Der Film besteht vor allem aus Licht- und Performancemomenten, und die Zeichnungen visualisieren vorab die intuitive Herangehensweise, vielleicht wie Geistesblitze. Sie zeigen einen Raum, dem man etwas hinzufügt, das dann im Film umgesetzt wird. Deshalb haben diese Zeichnungen auch einen gewissen Zeitaspekt: Sie zeigen, wie die einzelnen Bildabfolgen funktionieren, und machen die Schichten sichtbar. Die Zeichnung ist wie ein Nervengeflecht; oft konnte ich diese Entwürfe auch gar nicht mehr ausführen, weil sie zu komplex wurden, da hätte man ganze Maschinen gebraucht. Im Film wurde das alles aber von Menschen gemacht. Ich habe die Szenen exakt in den Einstellungen fotografiert, wie ich später die Kamera durchführen wollte. Auf diese Weise lässt sich ein Film strukturieren. Aber das ist mein eigener konzeptueller Zugang. Die Betrachter:innen lasse ich am Ende mit meiner Arbeit allein. Ich finde es spannend, wenn eine selbstständige Erarbeitung stattfindet, auch im Sinne eines medienkritischen Denkens.





Nicole Weniger

| | | | |
|----------------|-----------|---|---|
| Geburtsjahr | 1987 | Titel—Jahr | 1 Society of Posthuman Experience 2019 |
| Geburtsort | Innsbruck | 2 Redness (100 rote Haarproben) | 2018 |
| Aufenthaltsort | Bogotá | 3 Homes | 2019 |
| Technik—Maße | | 1 Künstlerbuch, Fadenheftung, 79 Seiten | 30 × 20 cm |
| | | 2 Pigmentdruck | 75 × 60 cm |
| | | 3 Pigmentdruck | 75 × 100 cm |
| Ankaufsjahre | | 1 2020 | |
| | | 2 2020 | |
| | | 3 2021 | |

Die fiktive Organisation *Society of Posthuman Experience*, deren Forschungsschwerpunkt auf dem Rutilismus liegt, wurde 2012 für *Die letzte Weltausstellung* im Etablissement Gschwandner gegründet. In einem eigens dafür gestalteten Laborraum führten mehrere rothaarige Laborant:innen mit den Besucher:innen genetische Lichtexperimente durch. Ziel war es scheinbar, wissenschaftlich zu untersuchen, ob im Falle eines (damals prognostizierten) Weltuntergangs, der einen vollständigen Verlust des Sonnenlichts bedeuten könnte, rothaarige Menschen aufgrund ihres natürlichen Vitamin-D-Überschusses höhere Überlebenschancen hätten. Das Kunstbuch *Society of Posthuman Experience* umfasst Fragmente aus der Performance, eine literarische Arbeit des Schriftstellers Martin Fritz, Fotografien und Artefakte einer nie stattgefundenen Apokalypse. Die Arbeit hinterfragt die Glaubwürdigkeit solcher Experimente und ergründet die Tatsache, dass Wissenschaft oft als Instrument der Manipulation und Macht missbraucht wird.

Ein ganz anderes Thema behandelt Nicole Weniger in ihrer andauernden Fotoserie *Homes*. Die Künstlerin inszeniert scheinbar temporäre Behausungen, die dennoch etwas Vertrautes und „Heimeliges“ an sich haben. Weniger, die auch ein Architekturstudium begonnen hat, hinterfragt mit ihrer Serie die Architektur als dritte Haut des Menschen auf eine Art und Weise, die anziehend und gleichzeitig irritierend wirkt.

Nicole Weniger bedient sich einer breiten Palette von Medien, darunter Rauminstallationen, Objekte, Fotografien, aber auch Zeichnungen. Besonders interessiert sich die Künstlerin für Performances und prozessuales Arbeiten, was sich auch in den beiden angekauften Werken widerspiegelt.

1







Micha Wille

Geburtsjahr
1978

Geburtsort
Zams

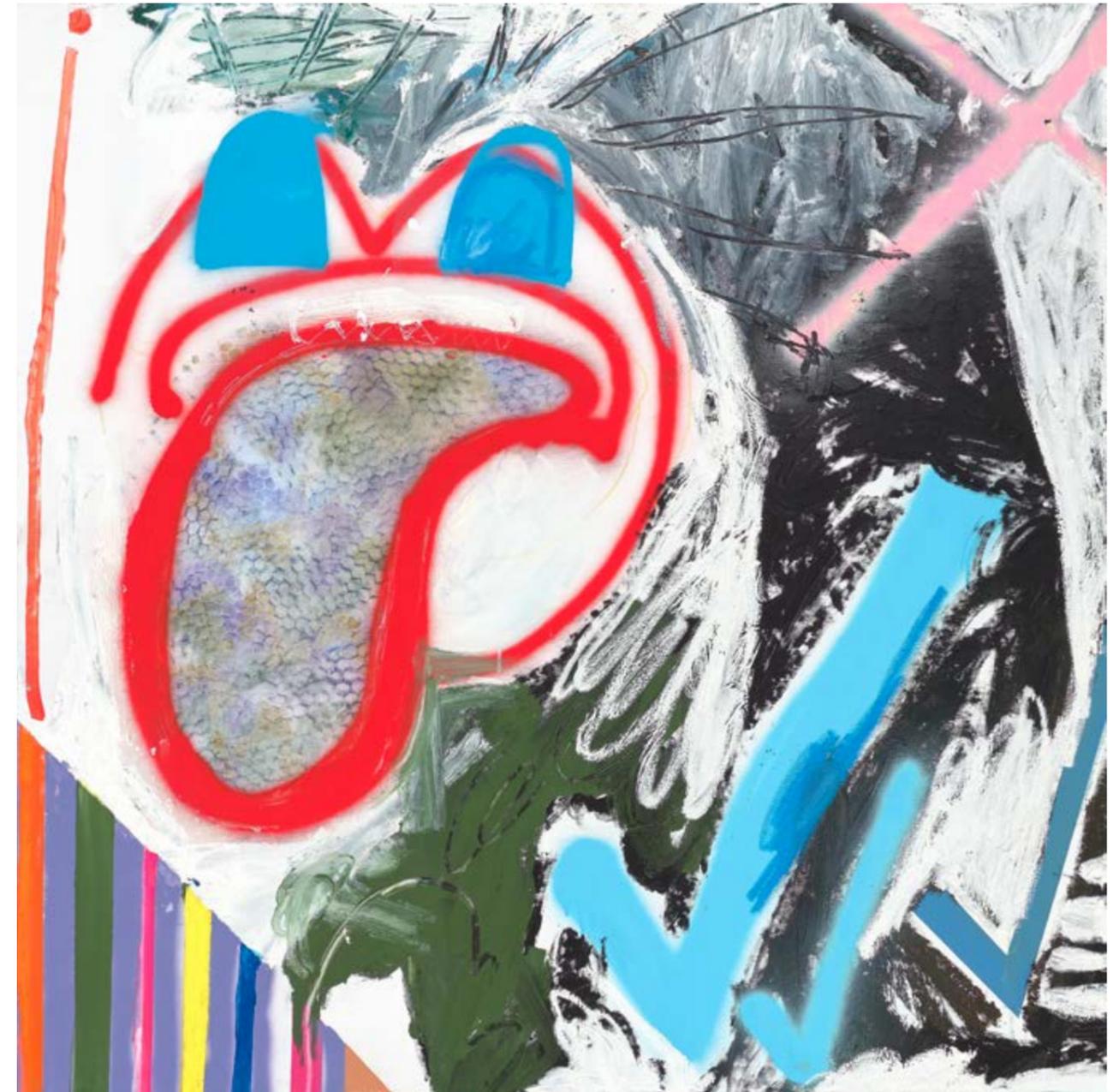
Aufenthaltsort
Wien

Titel—Jahr
ALARM
2020

Technik—Maße
Mischtechnik
auf Leinwand
150 × 150 cm

Ankaufsjahr
2021

- AF Deine Bilder erzählen von deinen subjektiven Erfahrungen, Empfindungen und Beobachtungen. Referenzen ziehst du meist aus aktuellen gesellschaftlichen Diskursen oder der Popkultur. Vielfach kommentierst du das System Kunstbetrieb oder die prekären Existenzbedingungen von Künstler:innen. Was bedeutet Malerei für dich als selbstreflexive Praxis sowie als künstlerische Strategie zur Veränderung deiner Lebensrealität?
- MW Es ist von allem ein bisschen – ein bisschen Weltanbindungsprozess, ein bisschen partizipatorische Geste, das Schaffen von Resonanzräumen, ein bisschen Tagebuch, und sicher auch die Mitgestaltung und Mitbestimmung eines überheblichen Elements. Wie schon Brecht sagte: Kunst ist nicht der vor die Realität gehaltene Spiegel, sondern der Hammer, um sie zu gestalten.
- AF Wir hatten uns einmal über die Entwicklung von künstlerischen Sprachen unterhalten. Du hast damals resümiert, dass ein:e Künstler:in ein Leben lang damit beschäftigt sei, eine eigene Sprache zu entwickeln. Dabei sind hier nicht stilistische Umbrüche gemeint, sondern die permanente Suche nach einem genuine Ausdruck. Wie würdest du deine eigene Kunstsprache beschreiben?
- MW Für mich gelten Humor, *Forza*, Diskurs noch immer als formgebende Kategorien meiner gesamten Arbeit. Die gewünschte *Revolte* ergibt sich schlicht aus der Ausdauer, mit der man die ganze Chose durchzieht.
- AF Welchen Stellenwert hat Humor in deiner Arbeit?
- MW Früher wurde ich oft gefragt, wofür ich stehe. Meine Bilder sind sehr heterogen, ich habe gesagt: Humor und rezente soziokulturelle Debatten – das ist eine Metaidee, auf die ich mich einlassen kann. Ich kann mich nicht reduzieren auf eine bestimmte Palette oder ein bestimmtes Motiv oder Genre. Ich will nicht für ein Konkretum stehen. Als ich begonnen habe, war ich mit dieser Haltung noch eine Außenseiterin. Aber ich bin doch nicht in die Kunst gegangen, um mich dann selbst abzuwürgen. Also Humor war und ist die Waffe meiner Wahl. Über Humor hätte ich sehr viel zu sagen. Ich kann die Kunst nicht den Humorlosen überlassen. Es ist, wie wenn ein See langsam evaporiert: *one day you wake up – and all the fish are dead*. Das kann doch niemand wollen.



Wolfgang Wirth

| | | | |
|----------------|-----------|--------------|---------------------------------|
| Geburtsjahr | 1966 | Titel–Jahr | OO-2 2021 |
| Geburtsort | Innsbruck | Technik–Maße | Öl auf Leinwand 190 × 153 cm |
| Aufenthaltsort | Wien | Ankaufsjahr | 2021 |

Wolfgang Wirth nimmt innerhalb der zeitgenössischen österreichischen Malerei eine eigenständige Position ein. In seiner künstlerischen Praxis lotet er die Grenzen aktueller Malerei aus und verhandelt dabei gesellschaftspolitische Themen im Medium der Malerei selbst. Wirth hat seine Ausbildung am Mozarteum in Salzburg erfahren. Er lebt und arbeitet in Wien und ist seit 2004 Mitglied der Künstler:innen Vereinigung Tirol (vormals Tiroler Künstler:innenschaft).

Die Arbeit *OO-2* stammt aus der Serie *Oval Office*. Diese bildete den Kern der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Galerie Innsbruck im Jahr 2021, die vom Künstler selbst konzipiert und von Petra Poelzl kuratiert wurde. In ihr untersuchten und hinterfragten Wirth und Poelzl vorherrschende Macht- und Repräsentationsstrukturen. Den Ausgangspunkt für das Konzept der Ausstellung sowie die darin gezeigten großformatigen Arbeiten bildete das sich im Weißen Haus in Washington befindliche Büro des Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika. Es gilt als das Machtzentrum der westlichen Welt: Von hier aus führen die amerikanischen Präsidenten seit 1909 ihre Amtsgeschäfte. Aufgrund seiner ovalen Form wird es als „Oval Office“ bezeichnet.

Nach jeder Präsidentschaftswahl wird das „Oval Office“ nach den Vorstellungen des jeweiligen Präsidenten umgewandelt. Das Dekor wird an den Inhaber angepasst – und damit auch an seine ideologische Haltung und die seiner Partei. Folglich bildet die Rauminszenierung eine Kulisse für die darin Agierenden: „Für mich ist das ‚Oval Office‘ eine Art bühnenhafter Raum, der allein durch seine Form außergewöhnlich ist. Zudem werden darin weitreichende politische Entscheidungen getroffen, die je nach Präsident:in auf einer anderen ideologischen Haltung basieren. Der Raum ist einem Territorium gleich, in dem sich eine Vielzahl unterschiedlicher Einschreibungen überlagern und Realitäten verschneiden.“ (Wolfgang Wirth)

In *OO-2* abstrahiert der Künstler die elliptische Form des „Oval Office“ und umfasst diese mit strahlenähnlichen, schwarz-weißen linearen Flächen. „Die Malerei vermag es, für mich Möglichkeitsräume zu entwerfen. Die Farbverläufe, die ich in diesen Bildern verwende, enden in meiner Vorstellung nicht am jeweiligen Bildrand, sondern lassen sich in unendlichen sich wölbenden Farbräumen weiterdenken“, so Wolfgang Wirth. Repräsentation von Macht und die Dekodierung der ihr zugrundeliegenden Muster sind damit ebenso Thema dieser Arbeit wie auch die Auseinandersetzung mit Territorien und politischen Räumen, deren Grenzen und den Varianten ihrer Überschreitung, Verschiebung und Auflösung.



Michael Wolf

| | | | |
|----------------|-----------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1959 | Titel–Jahr | Malga Corona 2020 |
| Geburtsort | Innsbruck | Technik–Maße | Eitempera auf Leinwand 140 × 140 cm |
| Aufenthaltsort | Innsbruck | Ankaufsjahr | 2022 |

Michael Wolf hat in den letzten Jahren bevorzugt Berge aus seiner direkten Umgebung gemalt. Wolf, der jahrelang in Berlin gelebt hat, hat nach seiner Rückkehr nach Tirol die Berge für sich wieder neu entdeckt. Doch war das Interesse am Berg für ihn schon lange vorher da, als Künstler wie als Alpinist, denn in seiner Jugend war Michael Wolf ein erfolgreicher Kletterer. So sind in den letzten Jahren Bergbilder entstanden, die einerseits topografisch genau sind – wie die Marchreisenspitze, die Serles oder die Nordkette, wie sie aus dem Innsbrucker Atelierfenster zu sehen ist –, und andererseits Landschaftsteile darstellen, die nur der Wanderer sieht: Bergwiesen, Almböden und Bergbäche. In *Malga Corona* erkennen wir in einer fast abstrakten Malerei die Nahaussicht eines bewirtschafteten Almbodens.

Seinem Konzept einer detailgenauen realistischen Malerei, wie sie sich in den 1990er-Jahren in den zeitgenössischen Malerediskurs eingebracht hatte, ist Michael Wolf treu geblieben. Ausgebildet bei Max Weiler und Arnulf Rainer an der Akademie der bildenden Künste in Wien, trifft Wolf schon in seiner Studienzeit die Entscheidung, am Gegenständlichen festzuhalten. Bis heute vertritt er einen nach fotografischen Vorlagen gemalten kultivierten Realismus.



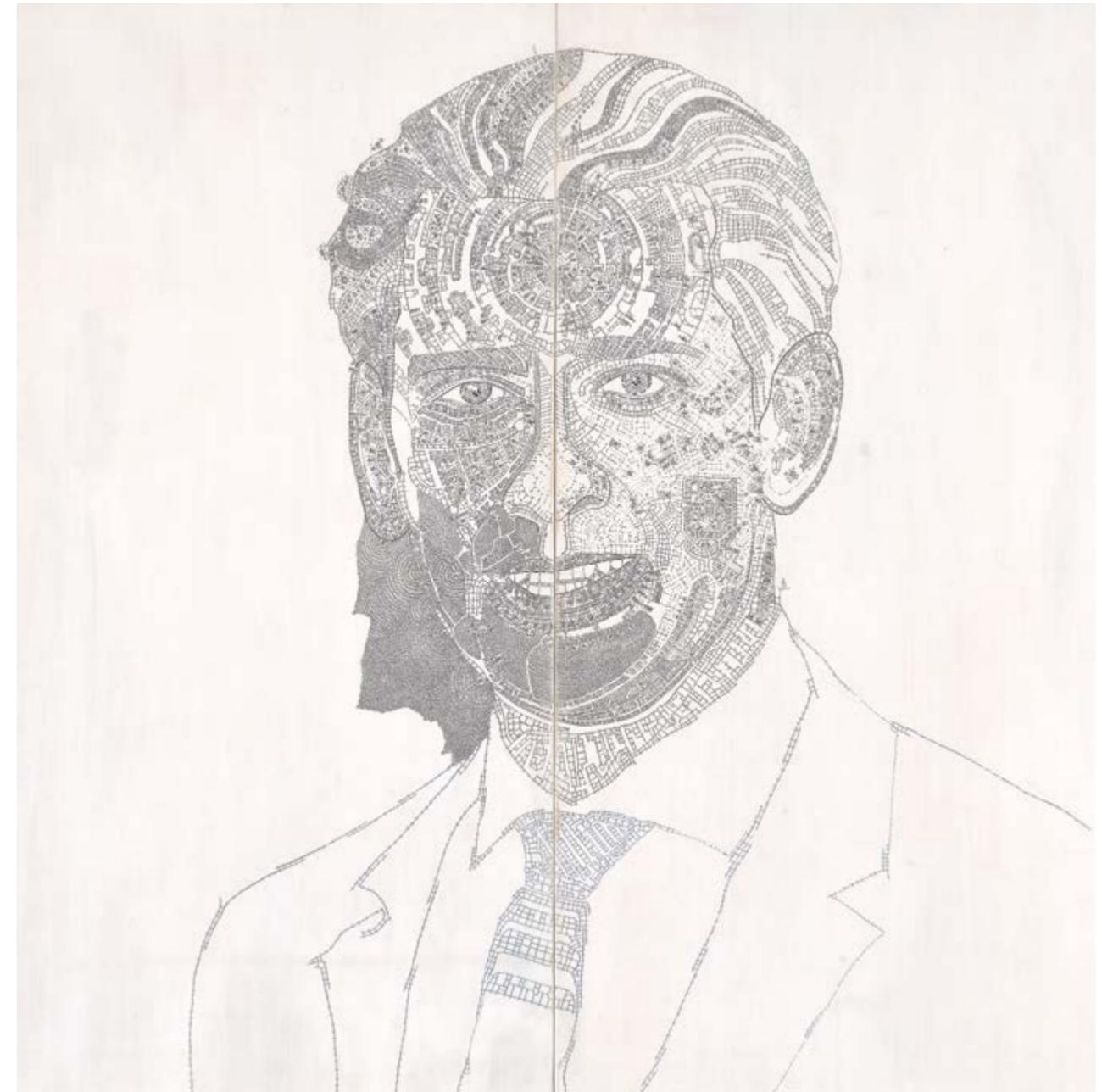
Benjamin Zanon

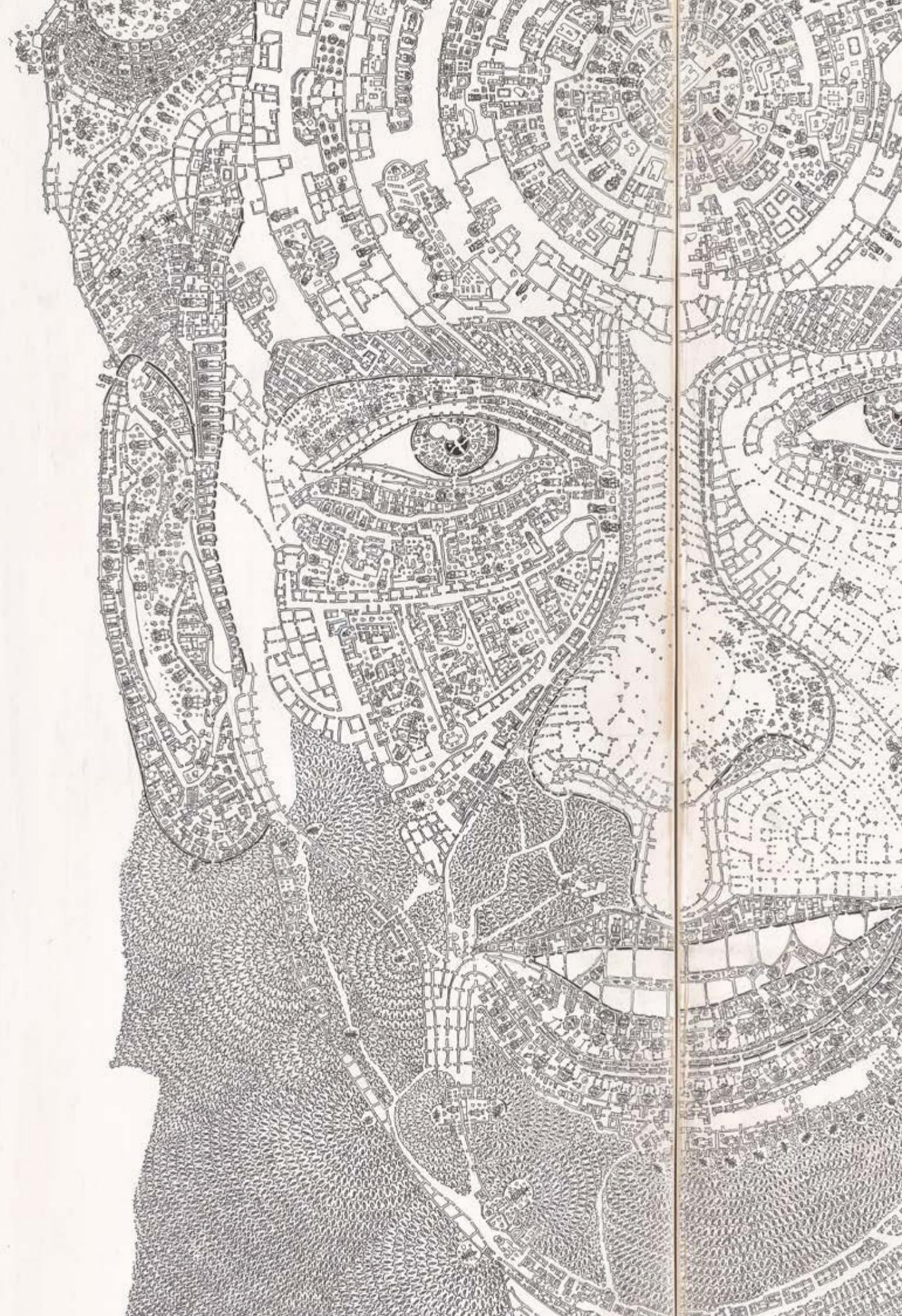
| | | | |
|----------------|-----------|--------------|---|
| Geburtsjahr | 1981 | Titel—Jahr | Kakuz |
| Geburtsort | Lienz | | Das große Kanzlerportrait (Spielland Level 324) |
| Aufenthaltsort | Innsbruck | | 2021 |
| | | Technik—Maße | Tuschestift auf lasierten Sperrholzplatten 100 × 100 cm |
| | | Ankaufsjahr | 2021 |

Die 2021 geschaffene zweiteilige Tuschestiftzeichnung *Kakuz* gehört zu der seit 2014 entstandenen Serie *Spielland*. In dieser hat Benjamin Zanon damit begonnen, Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs, aber auch sein eigenes Porträt, in Architekturen umzuwandeln. Dabei übernimmt er die Umrisse sowohl der Gegenstände als auch seines Porträts, um sie in der Folge mit Plänen von Gängen und Räumen zu füllen. Auf diese Weise entstehen innerhalb der Umrisslinien mehrere Labyrinth, in die der Künstler symbolhafte Figuren, wie kleine Ungeheuer, Hunde, Vögel etc., setzt. Die auf diese Weise entstandenen Welten erinnerten den Künstler an Computerspiele der 1980er-Jahre – für Zanon ausschlaggebend dafür, die Serie mit *Spielland* zu benennen.

In seiner Arbeit *Kakuz* versuchte Zanon in Anlehnung an die Zeichnungen von *Spielland*, eine weitere, großformatige labyrinthhafte Welt zu erschaffen, und wählte dafür das Porträt einer Person des öffentlichen Lebens, die in den Medien sehr präsent und allgegenwärtig – und damit den meisten Betrachter:innen bekannt – ist. Seine Wahl fiel auf das Porträt des damals noch amtierenden Bundeskanzlers Sebastian Kurz.

Ähnlich den übrigen Zeichnungen zu *Spielland* übertrug Zanon zunächst die Umrisse des Gesichtes, der Haare, der Augen, der Nase, des Mundes auf den Bildträger und ging anschließend daran, die Umrisse zu unterteilen und mit Plänen von Architekturen anzufüllen. Zuletzt belebte er diese mit Figuren, Menschen, Tieren und Monstern. Darüber hinaus schuf er unterschiedliche, die Person beruflich charakterisierende bzw. dessen mediales Bild vermittelnde Zonen: In den Ohren befinden sich die Lauschangreifer, im Mund das Propagandanetzwerk und die Message-Control, in den Augen die Späher, auf der Stirn das Kopfkino, auf der Wange rechts ein großes Kloster und so weiter. Auf diese Weise entstand ein detailreiches Bild, in dem es – aus der Nähe betrachtet – sehr viel zu entdecken gibt und das aus der Ferne wiederum das Porträt von Sebastian Kurz bildet: „Es handelt sich bei dieser Arbeit also sowohl um eine Art Sezession eines Gesichtes, gleichzeitig auch um die analytische Zersetzung einer Person. Es geht in gewisser Weise um die Interpretation dessen, was die Allgemeinheit in der Person sieht, was ich in der Person sehe und nicht zuletzt auch darum, was diese Person vielleicht selbst glaubt zu sein.“ (Benjamin Zanon)





Hannes Zebedin

| | | | |
|-----------------|--------------------------------------|--------------|--|
| Geburtsjahr | 1976 | Titel—Jahr | Ziegelfenster#2 (Migration Is 21 st Century Revolution) |
| Geburtsort | Lienz | | 2022 |
| Aufenthaltsorte | Sela na Krasu (Slowenien) Wien | Technik—Maße | Historische Mauer- ziegel, Mörtel 135 × 350 × 14 cm |
| | | Ankaufsjahr | 2023 |



Die Fertigung von Ziegelgittern oder Ziegelfenstern entwickelte sich Mitte des 19. Jahrhunderts in der italienischen Region Friaul. Große, zum Teil kunstvoll gestaltete Fassadenöffnungen mit folkloristischen oder religiösen Mustern aus versetzten Sichtziegeln dienten der Belüftung und Belichtung von Heustadeln. Durch friulanische Wanderarbeiter, die aus ökonomischen Gründen außerhalb ihrer Region Arbeit suchten, verbreitete sich diese Handwerkstradition in Kärnten, Slowenien und anderen, insbesondere ländlichen Gebieten der Donaumonarchie. In seiner Installation *Ziegelfenster#2 (Migration Is 21st Century Revolution)* aus dem Jahr 2022 bedient sich Hannes Zebedin dieser Konstruktionstechnik, setzt aber anstelle eines Motivs ein Zitat aus dem vielbeachteten Buch *Europadämmerung* (2017) von Ivan Krastev. Laut dem renommierten bulgarischen Politologen ist „Migration die Revolution des 21. Jahrhunderts, getragen von Einzelnen und Familien und inspiriert nicht von ideologisch gefärbten Bildern einer strahlenden Zukunft, sondern von den auf Google Maps verbreiteten Fotos vom Leben auf der anderen Seite der Grenze“. Den Effekt, den dies auf Europa hat, beschreibt Krastev mit einer „Revolte gegen Toleranz“.

Hannes Zebedin, der sowohl die Wiener Akademie der bildenden Künste besuchte als auch Volkswirtschaft und Politikwissenschaften an der Universität Wien studierte, befasst sich in seinen performativ/bildhauerisch angelegten Arbeiten mit sozial- und geopolitischen Themen. Die Alpe-Adria-Region, die Gebiete in Slowenien, Kärnten, Istrien und Friaul umfasst, spielt für den zum Teil in Slowenien lebenden Künstler eine besondere Rolle. In der Umsetzung seiner Projekte nimmt er bei seiner „Untersuchung räumlicher Strukturen hin auf deren soziale, politische, geografische und historische Eigenschaften“ (Hannes Zebedin) auch häufig Bezug zu alten Handwerkstraditionen des ländlichen Raums dieser Region.

Michael Ziegler

| Geburtsjahr | Titel—Jahr | Technik—Maße |
|-----------------------------|-------------------------------|--|
| 1960 | 1 Mann mit Laterne 1999 | 1 Wasserfarbe auf Papier 29.5 × 21 cm |
| Geburtsort Wels | 2 6 junge Männer 2014 | 2 Bleistift auf Papier 34 × 25.5 cm |
| Aufenthaltsort Innsbruck | 3 Auf der Treppe 2015 | 3 Bleistift auf Papier 28 × 21 cm |
| | 4 Tänzer 2002 | 4 Bleistift auf Papier 35 × 26.5 cm |
| | 5 Mann mit Buch 2002 | 5 Bleistift auf Papier 34 × 26.5 cm |
| | 6 Narziß 2018 | 6 Bleistift auf Papier 34 × 26 cm |
| | 7 Unter der Bettdecke 2016 | 7 Wasserfarbe auf Papier 23 × 29 cm |
| | Ankaufsjahr 2021 | |

Michael Ziegler ist Maler, Zeichner und Fotograf. In jedem dieser Medien forciert er dessen ureigenste Qualitäten. Das ist in der Malerei die Wechselwirkung von Farbe, in der Zeichnung die Beschränkung auf die Linie und in der Fotografie das Festhalten des unspektakulären Augenblicks. Wenn es bei Michael Ziegler ein bevorzugtes Medium gibt, so ist dies in den letzten Jahren die Zeichnung.

An eben dieser schätzt Ziegler ihre direkte Sprache, für ihn ist sie auch das durchlässigste Medium. Mit zartem Strich, wie hingehaucht, sind die Blätter dann so still wie flüchtig und erinnern in ihrer Intimität an die grafischen Arbeiten von Balthus oder Otto Meyer-Amden. Ziegler schöpft in seinen Zeichnungen dann auch aus seinem Wissen um die Geschichte der Kunst, aber gleichsam auch aus seiner eigenen Wahrnehmung und Erfahrung. Bevorzugt auf kleinem Format mit hartem Bleistift ausgeführt, sind die dargestellten Figuren gerade noch sichtbar an der Schwelle zum Verschwinden. Oder sind sie gerade aufgetaucht? Die männlichen Figuren der angekauften Serie sind heranwachsende Jugendliche, die sich und ihren Körper gerade entdecken. Der zarte Linienstrich ist in diesen Blättern auch ein Teil des Inhaltes, weil er die Unsicherheit der Protagonisten mitformuliert.

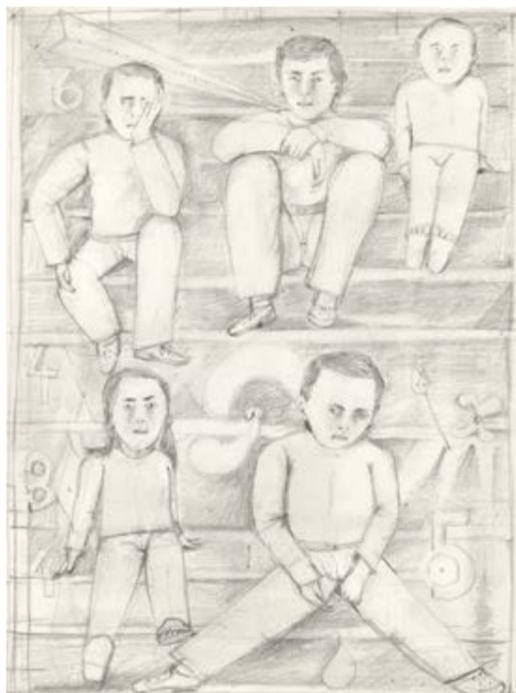
1



2



3



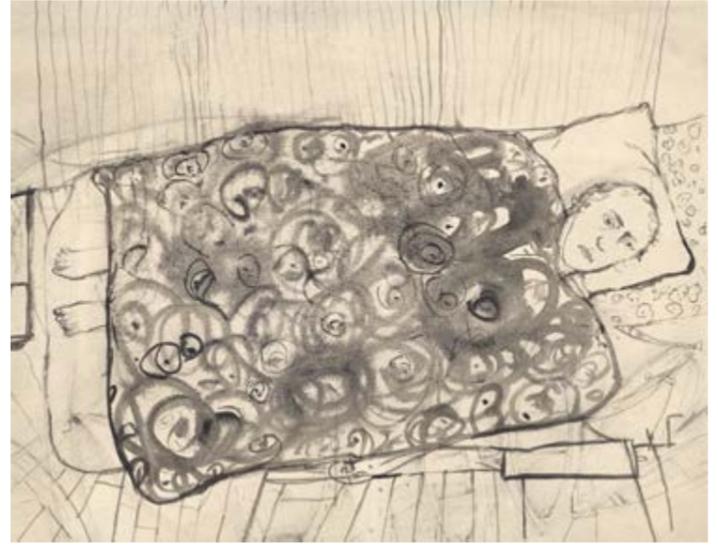
4



5



7



6



Richtlinien für die Ankaufskommission 2019–23

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 Künstler:innen bereits eine kontinuierliche Ausstellungstätigkeit vorweisen müssen. Herkunft und/oder Lebensmittelpunkt der Bewerber:innen ist das Bundesland Tirol. Ankäufe werden nur bei den Künstler:innen direkt getätigt (keine Galerienankäufe).

Preislimit bis 2020: 5.000 Euro.
Preislimit ab 2021: 7.000 Euro.

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

Mitglieder der Ankaufskommission 2019–23

Peter Assmann (2019–20)
Direktor der Tiroler Landesmuseen, Innsbruck

Silvia Höller
Freie Kuratorin, Leiterin der RLB Kunstbrücke, Innsbruck

Jürgen Tabor
Kurator der Sammlung Generali Foundation – Dauerleihgabe am Museum der Moderne Salzburg

Florian Waldvogel (ab 2021)
Leiter der Modernen Sammlung an den Tiroler Landesmuseen, Innsbruck

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

Autor:innen

Nadja Ayoub

Studium der Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck. Zwischen 2013 und 2021 als freischaffende Kuratorin tätig, u. a. *urban spricht kunst, inside out: overgrown* (2021/22). Entwicklung mehrerer Vermittlungsprogramme für Kinder und Jugendliche, darunter das laufende Projekt *Kultur als Arbeitsfeld*. Seit 2021 Leiterin des Kunstraums Schwaz in Tirol.

Günther Dankl

Studium der Kunstgeschichte und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Innsbruck. 1985 bis 1993 Kustosassistent der Kunstgeschichtlichen Sammlungen und von 1993 bis 2019 Kustos der Graphischen Sammlungen und Leiter der Modernen Galerie des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Seit 2020 Kurator am Museum/Galerie Rabalderhaus in Schwaz. Zu den Schwerpunkten seiner Tätigkeit zählt die österreichische Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts; dazu hat er zahlreiche thematische Ausstellungen realisiert.

Rosanna Dematté

Kuratorin und künstlerische Leiterin von Sonderprojekten der Tiroler Landesmuseen in Innsbruck. Studium der Kunstgeschichte in Innsbruck. Bis 2020 Lehrbeauftragte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck. Koordination von Ausstellungs- und Forschungsprojekten in Österreich und Italien als freie Kuratorin und Projektleiterin, unter anderem für die Biennale in Venedig. Jüngste Ausstellungen und Publikationen über die künstlerische Arbeit als epistemischer Raum und deren Verbindungen zu gegenwärtigen wissenschaftlichen Fragestellungen.

Anna Fliri

Kunsthistorikerin und Ausstellungsmacherin, derzeit für die Friedrich Kiesler Stiftung in Wien tätig, zahlreiche Veröffentlichungen, u. a. in *Valie Export. Archive Matters. Dokumente lesen und zeigen* (Walther König, Köln) und *EIKON – Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst*.

Lena Ganahl

Kunsthistorikerin, Museumsdirektorin und Kuratorin. Studium der Architektur und Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck. Seit 2021 Direktorin und Kuratorin des Klocker Museums und Obfrau des Vereins PREMIERENTAGE – Wege zur Kunst. Davor Tätigkeiten u. a. für die Tiroler Landesmuseen, die Galerie Krinzinger, die Universität Innsbruck und den Kunstraum Innsbruck. Zahlreiche Ausstellungen, Beiträge und Ausstellungstexte im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst und Architektur. Seit 2022 Mitglied verschiedener Jurys, Beiräte und Gremien.

Silvia Höller

Kunsthistorikerin und freie Kuratorin. Von 1998 bis 2003 wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Aufbau des Südtiroler Landesmuseums für Kultur- und Landesgeschichte Schloss Tirol. Seit 2003 Leiterin der RLB Kunstbrücke in Innsbruck. Von 2005 bis 2007 Konzeption der Domschatzkammer Bozen. Von 2008 bis 2009 Koordinatorin der Südtiroler Landesausstellung *Labyrinth::Freiheit*, Festung Franzensfeste. Zwischen 2012 und 2019 Mitglied des Kuratoriums der VAF-Stiftung Frankfurt/Main (Ausstellungsprojekte: Museum MACRO Rom, Kunstsammlungen Chemnitz, Museum Schauwerk, Sindelfingen und Museum MART, Rovereto). Seit 2009 in unterschiedlichen Beiräten und Gremien vertreten.

Günther Moschig

Freier Kunsthistoriker und Ausstellungskurator. Publikationen, Konzeptionen und Durchführungen von Ausstellungen zu zeitgenössischer Kunst, Kunst der Moderne und kulturgeschichtlichen Themen. Zuletzt: *Informel in Österreich. Kunst aus Österreich im internationalen Kontext* (Löcker Verlag Wien). Lehrbeauftragter am Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck. Beratung für Sammlungen zeitgenössischer Kunst.

Karin Pernegger

Freie Kuratorin in Innsbruck. Seit 2020 u. a. Projekte für Stadtgalerie Brixen/I, Stadtmuseum Bruneck/I, Salzburger Kunstverein, Villa Schindler in Telfs. Von 2021 bis 2023 Mitglied der Ankaufsjury für zeitgenössische Kunst des Landes Tirol. Seit 2019 Lehraufträge an der Architektur fakultät in Innsbruck. 2017 Verleihung der Verdienstmedaille des Landes Tirol. Kuratorische Leitung des Kunstraums Innsbruck von 2013 bis 2019 und der Galerie der Stadt Schwaz von 2005 bis 2010 sowie Kuratorin der Kunsthalle Krems von 2010 bis 2012. Studium der Cultural Studies und Kunstgeschichte in Salzburg und Innsbruck.

Jürgen Tabor

Kunsthistoriker und seit 2019 Kurator der Sammlung Generali Foundation – Dauerleihgabe am Museum der Moderne Salzburg. Von 2006 bis 2017 Kurator des TAXISPALAIS, Kunsthalle Tirol (von 2012 bis 2016 stellvertretender Leiter, 2017 interimistischer Leiter), danach Kurator der Klocker Stiftung und der Biennale Innsbruck International. Als freier Kurator Realisierung von Projekten in Madrid, Wien, Bozen, Budapest und Dornbirn. Autor zahlreicher Texte zur Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts und Lehrender an den Universitäten Innsbruck und Graz. Mitglied des Kuratoriums des Emanuel und Sofie Fohn-Stipendiums.

Florian Waldvogel

Studium der Kunstvermittlung an der Städelschule in Frankfurt am Main, Assistent und Meisterschüler von Kasper König. Von 2001 bis 2003 künstlerischer Leiter des Kokerei Zollvereins – Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen. Co-Kurator der Manifesta 6 in Nikosia, Zypern 2006. Von 2006 bis 2008 Kurator am Witte de With in Rotterdam und von 2009 bis 2013 Direktor des Kunstvereins in Hamburg. Seit Juni 2019 Leiter der Modernen Sammlung an den Tiroler Landesmuseen. Regelmäßige Texte zu Themen der Gegenwartskunst und Herausgeber zahlreicher Publikationen.

Impressum

Inventur
Kunstankäufe des
Landes Tirol
2019–23

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

Maria Oberhofer

Verlag

SIMB Verlag
www.simb.at

Fotonachweis

Thomas Albdorf/Manfred Rainer/Nicole Weniger: S. 263 | Ale*: S. 47 (unten) | Klaus Auderer: S. 11 | Matthias Bildstein: S. 51 | John Berens: S. 245 | Marie Blum 2021 (Scans Namensrückänderungsurkunden): S. 22–23 | Patrick Bonato: S. 31 | Carmen Brucic: S. 35 | Jan David Claßen: S. 36, 37–38 | Margarethe Drexel: S. 53, 55 | Werner Feiersinger: S. 61 | Robert Fleischanderl: S. 15, 73 | Thomas Feuerstein: S. 69, 70–71 | Claudia Fritz: S. 75 | Gabriel Greuter: S. 59 | Ursula Groser: S. 78, 79 | Lois Hechenblaikner: S. 81 | Bernhard Hetzenauer: S. 83, 84, 85, 86, 87 | Susanna Hofer: S. 203, 204, 205 | Heidrun Holzfeind: S. 97 | Daniel Hölzl: S. 99, 100, 101 | Stefan Klampfer: S. 103 | Judith Klemenc: S. 105, 106–107 | Annja Krautgasser: S. 113 | Angelika Krinzinger: S. 119 | Fabian Lanzmaier: S. 121 | Raphael Larch: S. 123 | Martin Lugger: S. 222, 223 | Sophia Mairer: S. 130, 131 | Anja Manfredi: S. 133, 134, 135 | Helena Lea Manhartsberger: S. 137, 138, 139 | Thomas Medicus: S. 143 | Lukas Norer: S. 149 | Zita Oberwalder: S. 151, 153 | Simona Obholzer: S. 155 | Ben Pointeker: S. 171, 172, 173 | Christine S. Prantauer: S. 177 | Johannes Puch: S. 279 | Stefan Rasberger: S. 27 | Gregor Sailer: S. 187, 188–189 | Lukas Schaller: S. 197 | Nikolaus Schletterer: S. 199, 200–201 | Katarina Schmidl: S. 207, 208, 209 | Elisabeth Schmiri: S. 211 | David Steinbacher: S. 227 | Stefanie Stern: S. 229 | Esther Strauß 2023 (Foto: Robert Fleischanderl): S. 21 | Kathrin Stumreich: 235 | TLM: S. 9, 13, 17, 19, 28–29, 33, 41, 43, 44–45, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 77, 89, 91, 93, 95, 109, 111, 114, 115, 116, 117, 125, 129, 141, 143, 145, 146, 147, 161, 162–163, 175, 179, 181, 183, 184, 185, 190, 193, 195, 213, 215, 217, 219, 220–221, 231, 233, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 247, 249, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 261, 269, 271, 273, 275, 277, 281, 282, 283, 284, 285 | Violetta Wakolbinger: S. 127 | Nicole Weniger: S. 265, 266–267 | WEST. Fotostudio und Bernd Oppl: S. 158, 159 | WEST. Fotostudio: S. 47 (oben), 48–49, 157, 165, 166–167, 168–169, 225

© Bildrecht Wien 2024

Für die Werke von: Jürgen Bauer, Veronika Beringer, Maximilian Bernhard, Marie Blum, Anna-Maria Bogner, Patrick Bonato, Carmen Brucic, Elisabeth Daxer, Carola Dertnig, Margarethe Drexel, EXPERIMENTAL SETUP, Karin Ferarri, Thomas Feuerstein, Robert Fleischanderl, Claudia Fritz, Ursula Groser, Bernhard Hetzenauer, Christoph Hinterhuber, Heidi Holleis, Heidrun Holzfeind, Stefan Klampfer, Annja Krautgasser, Thomas Laubenberger-Pletzer, Sophia Mairer, Anja Manfredi, Helena Lea Manhartsberger, Lucas Norer, Simona Obholzer, Bernd Oppl, Maria Peters, Ben Pointeker, Christine S. Prantauer, Ilona Rainer-Pranter, Fritz Ruprecht, Gregor Sailer, Wally Salner, Peter Sandbichler, Lukas Schaller, Martin Schlögl, Katarina Schmidl, Elisabeth Schmiri, Nora Schöpfer, Charlotte Simon, Stefanie Stern, Christian Stock, Michael Strasser, Kathrin Stumreich, Maria Walcher, Janin Weger, Nicole Weniger, Micha Wille, Wolfgang Wirth, Hannes Zebedin.



© 2024 Land Tirol Abteilung Kultur,
Künstler:innen, Autor:innen und
Fotograf:innen

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.