

5.3. ERLÄUTERUNGEN ZU DEN PROJEKTEN

5.3.1. PETER REGLI

Peter Regli nimmt mit seinen Aktionen temporäre Eingriffe in vorhandene Situationen vor. Er nennt sie (Reality Hacking). Sie finden immer unangekündigt statt. Nach kurzer Zeit verschwinden sie oder werden ihrem Schicksal überlassen. So spielen sie an den Grenzen von Gesehen- und Übersehenwerden. Im Flusslauf der Maggia etwa legte Peter Regli bemooste Stellen auf grossen Steinen frei, rieb andere mit Öl ein und spannte Baustellenabschränkungen in Felsspalten (Reality Hacking No. 31 und 32, 1996). Andere Baustellenabschränkungen befestigte er am Zürcher Helmhaus, wo sie niemandem besonders auffielen (Reality Hacking No. 97, 1997). Ausserhalb der Ortschaft Roswell, New Mexico, wo Ufo-Jäger anzukommen pflügen, platzierte Regli am Strassenrand vier Öltonnen. In ihrem Innern befand sich die Verankerung für weisse Heliumballone, die auf und nieder schwebten (Reality Hacking No. 151, 1998). Auf einer Farm in New Mexico malte der Künstler Buchstaben auf die Seiten der Körper von Kühen, so dass die Tiere beim Herumlaufen gleichsam Scrabble spielten (Reality Hacking No. 156, 1999). Im Jahr 2000 mietete er ein grosses Linienschiff auf dem Zürichsee und fuhr im Dunkeln unbemerkt auf einen Landeplatz zu. Das Schiff leuchtete unvermittelt grün auf und verschwand nach einer Schlaufe wieder in der Nacht (Reality Hacking No. 177).

Für (Reality Hacking No. 199) sollten 50 Skifahrerinnen und Skifahrer aus allen vier Gemeinden der Plaiv aufgebeten werden. Eine Nachtabfahrt auf der Skipiste oberhalb von Zuoz stand auf dem Plan. Die Sportler sollten auf ihrem Rücken leuchtend rote Lampen tragen, die über ihre Köpfe herausragten. Zwei Abfahrten waren geplant und sollten fotografisch dokumentiert werden. Nachdem die Aktion wegen Schneemangels mehrmals verschoben werden musste, fanden sich schliesslich anfangs März 18 Skifahrerinnen und Skifahrer zusammen. Wer an diesem Abend zufällig einen Blick auf den Berghang warf, konnte gleichwie Mücken oder Glühwürmchen sehen, die sich hin und her hüpfend den Hügel hinab bewegten. Später sah man die roten Punkte als Lichterkette in einer Linie bergaufwärts fahren und in den Himmel verschwinden. Danach wiederholte sich das Schauspiel, und die Lichter formierten sich zeitweilig zu flirrenden Kreisen.

Eine Ankündigung der Aktion fand nicht statt, auch die Beteiligten wurden erst nach dem gemeinsamen Essen vollständig aufgeklärt. Eine Woche später erschien ein Bericht in der Oberengadiner Zeitung. Die Präsentation dieser höchst flüchtigen Arbeit fand also ohne den spezifischen Rahmen einer inszenierten Öffentlichkeit statt. Wer im Nachhinein darüber etwas erfahren möchte, ist auf eine Dokumentation oder auf die Homepage des Künstlers (www.realityhacking.com) angewiesen. Die in der Plaiv erwerbbaaren Ansichtskarten mit roten Linien auf schwarzem Grund zeigen den vergänglichen Augenblick der Aktion. Die Dokumentation, bestehend aus einem Rucksack, den verwendeten Lampen und Fotografien, gleicht der Präsentationsform naturwissenschaftlicher Museen. (Reality Hacking No. 199) kann in identischer Weise wiederholt werden. sw

5.3.2. MARIE JOSÉ BURKI

Das Werk von Marie José Burki präsentiert Natur als unnahbares Gegenüber, als Projektionsfläche von Wünschen und Vermenschlichungen. So blickt in «Les chiens» (1994) ein Mischlingshund aus einem Bildschirm direkt den Betrachterinnen und Betrachtern entgegen. Über dem Hund reihen sich in der Tonspur endlos die Namen verschiedener Hunderassen. Burki hält den Ansprüchen an die Eigenschaften eines Hundes, wie sie sich im Züchtungsprozess ausdrücken, das unberechenbare, unberechnete Mischlingsdasein entgegen. Dem Mischlingshund fehlt die festgelegte Bezeichnung. Seine gespannte Aufmerksamkeit verlangt geradezu, ihm die Absicht oder die Hoffnung auf eine Zuordnung zu unterstellen. Denn der Eigenname allein erlöst nicht aus dem Mangel an Identifikation, wenn eine Gruppe fehlt. Burki zeigt, wie unsere Lesegewohnheiten dem Tier Emotionen und gesellschaftliches Verhalten einschreiben. Ihr Video markiert die Grenze, die dem menschlichen Einfühlungsvermögen gesetzt ist, und weckt doch die Hoffnung, dass der Hund allein mit einer Bezeichnung erlöst werden könne. Die Videoprojektionen «Exposure: Dawn I, II» (1997) markieren ein anderes Ende des Verlangens, sich ins Gegenüber einzufinden. Wir sehen Prostituierte in Schaufenstern auf ihre Kundschaft warten, aber anders als beim Hund ist hier das Warten durchschaubare Absicht. Burki hält im Bildausschnitt der Videoaufnahmen nicht das soziale Umfeld fest, und die Aufnahme fängt auch nie den Moment der gelungen Umwerbung eines Freiers ein. Alles beharrt auf dem wartenden Körper. Dadurch erst gewinnt die Fülle von Warthaltungen einen Raum und fächert sie auf in unzählige Bewegungen, welche die unsichere Wartezeit strukturieren – die Zeit, in der nicht «es», sondern «etwas geschieht». Eine Bezeichnung dieses Wartens ist sinnlos, da zu offensichtlich. Das Warten will nicht als Absicht gelesen, sondern körperlich empfangen werden als ständiges Aufblitzen von Gegenwart.

Für «Time After, Time Along, The River.» (2001) hat sich Burki von New Yorker Passanten und Passantinnen Flussnamen aufzählen und Anekdoten erzählen lassen. Das subtil abgemischte Hörstück war auf einer Fähre über den Hudson in Form von CDs und Abspielgeräten zugänglich. Es erzählte von Bildung und Herkunft der Befragten, denn Exil-Chinesinnen zählen Flüsse anders auf als Exil-Kubaner oder Ostküstenamerikaner. Aber auch hier interessierte Burki nicht die vordergründige, soziale Lesart des Lebens, sondern Körper und Stimme, die eine Biografie ganz anderer Art erzählen. Die Affekte im Klang der Stimmen drücken Lebenszeit aus als Widerstreit zwischen Körper und Wissen. Die erlebte Körperzeit reibt sich an der Geschwindigkeit, mit der das Gewusste den Wissenshorizont überfliegt.

In Burkis für die Plaiv projektierte Ton-Arbeit, die mittels CD die Wanderin oder den Einkäufer durch die Region begleitet, werden Literatur- und Geschichtszitate mit den Stimmen und Erzählrhythmen von Einheimischen und Reisenden verschränkt. Burki überlagert in ihrem Vorschlag situativ und kulturell verschiedene Befindlichkeiten, und erschliesst die körperlichen und gefühlsmässigen Unterschiede zwischen dem Wohnen am Ort, dem Reisen in der Landschaft und dem Reisen im Wissen. «Der Baum da»: wie er heisst, oder wie er im Licht steht, oder wie «ich» ihn kenne. Eine Ferienregion lebt von solchen Reibungen. Sie standardisiert und verkauft Erlebnisse und muss doch für einzigartige Ereignisse empfänglich bleiben. tz

Marie José Burki, 1961 in Biel geboren, studierte an der Universität Genf französische Literatur und Geschichte und besuchte parallel dazu die Ecole Supérieure d'Art Visuel. Sie lebt und arbeitet in Brüssel, unterrichtet an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg und ist in beratender Funktion für die Rijksakademie Amsterdam tätig.

Einzelausstellungen / Werke im öffentlichen Raum

- 2001 ‹Time After, Time Along, The River›, Aussenprojektion und Audio-CD, New York und London, im Auftrag von Minetta Brook, New York, und dem Public Art Development Trust, London
- 1999 Württembergischer Kunstverein Stuttgart
- 1998 Kunsthalle Bern, Kunstverein Bonn
- 1995 ‹Sans attribut›, Kunsthalle Basel

Gruppenausstellungen

- 2000 ‹Une mise en scène du réel: artiste/acteur›, Villa Arson, Nizza
- 1997 ‹On the desperate and long neglected need for small events›, Manhattan Centre, Brüssel
- 1996 ‹The event horizon›, The Irish Museum of Modern Art, Dublin
- 1993 ‹L'objet théorique – de la main à la tête›, Centre d'Art Contemporain, Domaine de Kerguéhennec, Frankreich
- 1992 documenta IX, Kassel

Auszeichnungen

- 2000 Prix Banque Cantonale, Genf
- 1996 Prix Vidéo Art, Société de Banque Suisse
- 1993 Prix Nordmann, Genf

5.3.3. **HANS DANUSER**

Hans Danusers Fotografien entrücken die Prozesse, die unsere Gesellschaft am Leben halten: In Atomkraftwerken und Zwischenlagern für hoch radioaktiven Abfall weisen Pfeilmarkierungen hoffnungslos Fluchtwege, oder Betonhandläufe verschwinden im Dunst (‘A-Energie’, 1982). In der Pharmakologie zerläuft die Lebensenergie einer Maus sinnlos im Labyrinth, die Notate chemischer Formeln sind Partitur ohne Musik (‘Chemie I’, 1988). Danuser hebt in seinen Foto-Abzügen nur wenige Spuren von Architektur oder Körperfragmenten aus dem dunkel glänzenden Barytpapier heraus. Um so verzweifelter sucht der Blick im Bild halt am Gebauten und zuckt zurück vor spitzem Laborinstrumentarium und organischen Lebensresten (‘Medizin II’, 1986).

In Laboratorien, Goldgiessereien oder Seziersälen fixiert Danuser Momente grösstmöglicher Verlassenheit und Richtungslosigkeit. Er entfernt das Korsett zielgerichteten Handelns, und übrig bleiben nur mehr Material, Reste und Ansätze, deren Formen im Bild kurz vor dem Verschwinden halt machen.

Eine 93-teilige Serie von Bildern gefrorener Embryonen (‘Frozen Embryo Series’, 2000) variiert ein Thema, das als Bildthema nicht zu variieren ist: Die Einzigartigkeit des potenziellen Menschen. Zum Zeitpunkt der Aufnahme ist diese einzigartige Zukunft noch ununterscheidbar, der Zeit-Kern menschlichen Lebens bleibt unter feinen Eisschichten verborgen. Die Lebenszeit ist zu einem Zweck angehalten, der ausserhalb des Bildes und ausserhalb der vernünftigen Erklärung liegt.

Danuser arbeitet in der Nähe eines Alberto Giacomettis oder eines Wols: Die Wesen sind entkleidet bis auf ihre nackte Existenz, das Leben schlägt sich nur noch in den Schründen und Oberflächen des Mediums nieder.

In der Bündner Klinik für Psychiatrie in Beverin inszeniert Danuser mit einem architektonischen Eingriff und einer Serie von Fotografien die Kraft der Erosion. Ein Schieferplatz umgibt weitläufig die Klinik. Abgehoben vom Schiefersand der Umgebung, bietet er eine Bühne für menschliches Kommen und Gehen. Die Härte der Schiefertafeln steht dem erodierten Schiefer, dem Sand entgegen. Handlungen hinterlassen hier oder dort verschiedenen Spuren (in demselben Material). Für die Bildtafeln im Innern haben die BetreuerInnen und PatientInnen der verschiedenen Stationen symbolische Zeichen angefertigt und in den Sand geritzt. Danuser hat diesen Moment der Flüchtigkeit festgehalten, wieder versteinert in der Fotografie.

Das Projekt (‘It’s all invented’), das Danuser für (‘public plain’) vorschlägt, siedelt in einem bestimmten Abstand zu einem Referenz-Ort in der Plaiiv so genannte (‘Aussenstationen’) um die Region an. Der Referenz-Ort ist mit den (‘Aussenstationen’) durch die gleiche materielle Ausgestaltung (möglicherweise in Schiefer) oder in Form von Hinweisen auf Texttafeln verbunden. Die (‘Aussenstationen’) schieben in die Anreiserouten zur Region La Plaiiv einen willkürlichen Halt ein, schieben das Ankommen am Reiseziel auf. Sie ermöglichen den Vergleich zwischen noch nicht ganz und ganz dort sein. Danuser verweist auf die Hotels, die im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert den anreisenden Kurgästen zur zwischenzeitlichen Erholung gedient hatten und Orte der Akklimatisation waren. Wie Danusers Fotografie die Labor- und

Forschungsanlagen ihrer Funktionalität entkleidet, so schälen die ‹Aussenstationen› vom Reisen die heute übliche Zweckhaftigkeit ab. Übrig bleibt ein Reise-Körper, der, aus der Bahn geworfen, den Sinn des Aufschubs selber stiften muss. tz

Hans Danuser ist 1953 in Chur geboren. Nachdem er von 1971 bis 1974 dem Werbefotografen Michael Lieb assistiert hatte, arbeitete er von 1976 bis 1978 an der ETH Zürich, wo er künstlerische Experimente mit lichtempfindlicher Emulsion durchführte. Er lebt und arbeitet in Zürich und New York.

Einzelausstellungen

- 2002 Scalo Gallery, New York
- 2001 ‹Hans Danuser. Frost›, Fotomuseum Winterthur
- 2000 ‹Hans Danuser. Eine Installation mit Fotografie›, Wolfsberg, Ermatingen, Schweiz
- 1996 ‹Hans Danuser. Delta›, Kunsthaus Zürich
- 1994 ‹Wildwechsel›, Kunstmuseum Graubünden, Chur

Gruppenausstellungen

- 2002 Zeitgenössische Fotokunst, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin
- 1997 ‹L'Autre›, Biennale Lyon
- 1996 Prospect 96, Frankfurter Kunstverein / Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.
- 1995 ‹Identita e Alterita›, Biennale Venedig
- 1991 ‹The Interrupted Life›, New Museum of Contemporary Art, New York

Auszeichnungen

- Conrad-Ferdinand-Meyer-Preis für Bildende Kunst
- Nordmann Preis für Junge Kunst
- Anerkennungspreis Kanton Graubünden

5.3.4. **MICHEL FRANÇOIS**

Michel François arbeitet im Spannungsfeld zwischen Pflanzlich-Organischem und Technisch-Architektonischem. Seine raumgreifenden Installationen wie auch die kurzen Sequenzen seiner Videofilme verwischen die Grenzen zwischen Natur und Kultur. Sie spüren in Ordnungssystemen (weiche) Anteile auf oder verwandeln lebendes Material in Ordnungsstrukturen. François' Schaffen reiht sich damit ein in die Tradition des Post-Minimalismus einer Eva Hesse oder eines Richard Tuttle.

In der Filmsammlung der CD-ROM «Actions» (2000) kriecht eine Raupe über eine Landkarte. Wie sie von Punkt zu Punkt, von Vorderkörper zu Hinterkörper Orte und Landschaften auf der Karte verbindet, erhebt sie ihre beschränkte Körperlichkeit zur weltbestimmenden Instanz. Ihr gekrümmter Körper produziert Reiserouten zwischen der materiellen Realität und der Massstäblichkeit der Karte. Eine spätere Sequenz der CD zeigt aus der Perspektive einer an einem Spaten befestigten Videokamera den Vorgang des Erdaushebens. Tumultartig und chaotisch-organisch bewegt der grabende Körper den vom Spaten geführten Bildausschnitt. François verwandelt den stehenden und planenden Vorgang, der das unterirdische Wurzelwerk durchtrennt, in ein Geflecht visueller Luftwurzeln.

In seiner Einzelausstellung «la plante en nous» in der Kunsthalle Bern (2000) hat François ein kleines rundes Loch in die Rückwand des Gebäudes gebohrt. Durch dieses Loch waren die Bäume hinter der Kunsthalle zu sehen, und ein Lufthauch verband den Aussenraum mit dem Innenraum. Der verwilderte Park draussen tauschte die Luft mit den künstlich überarbeiteten Pflanzen im Innern – mit einem Kaktus etwa, der auf der ausgefahrenen, Hebebühne stand und mit Styroporkugeln überzogen war. Solche Beobachtungen, Eingriffe und Inszenierungen bannen das betrachtende Auge. Sie lösen direkte Affekte aus und vermischen das Denken mit dem Körper, den Körper wiederum mit dem Denken.

Für «public plaiv» plant François einen oder mehrere gut sichtbare frei stehende Bäume mit einer grossen Anzahl Neonröhren zu bestücken. Die Röhren und Stromkabel bilden im Baum ein an Pilzwurzelwerk erinnerndes Geflecht. Das Planerische der Arbeitswelt, das der Gewinnmaximierung dient, wuchert und besetzt Punkte in der Engadiner Ferienlandschaft. Das «Büro» als normierender und normierter Sozialraum bricht aus seiner gesellschaftlichen Zelle und befällt die Natur. Nachts leuchten die Bäume kalt und weiss und befallen die Ferienlandschaft mit den Geistern des Arbeitsalltags. Im Rahmen von «public plaiv» käme François' Projekt der Charakter eines zeitgenössischen Mahnmals zu, das daran erinnert, von welchen Bedürfnissen die Oberengadiner Landschaft samt Natur geprägt ist. tz

Michel François, 1956 in Sint-Truiden, Belgien, geboren, lebt und arbeitet in Brüssel.

Einzelausstellungen

- 2002 «Salon intermédiaire», Centre George Pompidou, Paris
 «Autoportrait contre nature», Galerie Carlier-Gebauer, Berlin
- 2001 «Autoportrait contre nature», Argos, Brüssel
- 2000 «La plante en nous», Kunsthalle, Bern. Veröffentlichung von Bildern in der
 «Berner Zeitung»
- 1999 «La plante en nous», Haus der Kunst, München
 «L'Exposition, la Boutique et le Bureau», Palais des Beaux-Arts, Charleroi.
 Veröffentlichung von Bildern in «Le Matin»
 «Horror vaccui», mit Ann Veronica Janssens, Belgischer Pavillon,
 48. Biennale Venedig

Gruppenausstellungen / Projekte im öffentlichen Raum

- 2002 «L'herbier et les nuages», Mac's, Grand-Hornu, Belgien
- 2001 «LocusFocus» Sonsbeek, Arnhem, Niederlande
- 1999 «Laboratorium», Museum voor Fotografie, Antwerpen
- 1999 «Smallstuff», Klagsburn Gallery, New York
- 1992 «Selectie Belgische Kunstenaars voor Documenta IX»,
 Musée d'Hondt d'Haenens, Deurle, Belgien

5.3.5. **CHRISTINE UND IRENE HOHENBÜCHLER**

Christine und Irene Hohenbüchler haben einige ihrer Projekte mit mehreren Teilnehmern gemeinsam entworfen und entwickelt. Die Künstlerinnen arbeiteten mit Klienten der Psychiatrie, mit Insassen von Gefängnissen und häufig auch mit Kindern zusammen. 1997 zeigten sie an der «documenta X» in Kassel Arbeiten von Künstlern mit Mehrfachbehinderungen, die in der Kunstwerkstatt Lienz in Osttirol entstanden sind. Für eine Ausstellung im CCA-Research-Program in Japan zeichneten sie mit jungen Künstlern an grossformatigen, gemeinsam benutzten Papierrollen. 1999/2000 bauten sie den Prototyp eines kleinen, barackenartigen «Mutter-Kind(er)-Hauses» für den Österreichischen Pavillon an der Biennale Venedig. Das Haus bestand aus einer Wohnküche, einem Schlafzimmer und einer Nasszelle. Es war winterfest, einfach zusammensetzbar und durch seine wabenartige Form erweiterbar. 2002 wird das Haus in einem SOS-Kinderdorf in Pristina, Kosovo, aufgebaut. Aus der «Utopie des gemeinsamen Handelns zu einer faireren Gemeinschaft hin» soll etwas Unvorhergesehenes entstehen. Jede der Arbeiten von Christine und Irene Hohenbüchler ist mit einer Tragstruktur konzipiert (etwa aus Seilen, Teppichen oder Möbeln), in welcher Skizzen, Objekte und Texte präsentiert werden.

Für ihr Projekt im Zusammenhang von «public plai» vergleichen Christine und Irene Hohenbüchler die Wände der Engadiner Häuser mit der Hautoberfläche. Darauf sind Worte und Sätze tätowiert, um die wichtigen Dinge, die sie benennen, nicht der Vergessenheit anheim fallen zu lassen. Die Wände eines oder mehrerer Häuser sollen mit verschiedenen Textformen (rätomanischen Wetterregeln, allgemeinen historischen Daten, Mythen und Sagen, mündlich tradierten Geschichten, Poesie) in der Sgraffitotechnik überzogen werden. Jeder Text erscheint in seiner eigenen Typenform. Das Wort «Romanisch» (und seine Ableitungen) ist daraus speziell hervorgehoben, genauso die Wörter für «das Licht», «die Berge», «die Sonne» usf. Die Jahreszahlen erscheinen immer rot. Oben am Berghang soll eine grosse, runde, durch Sonnenenergie gespeiste Lampe eingerichtet werden. Als gleichsam künstlicher Mond ersetzt sie in der Nacht das Tageslicht. Sie ermöglicht auf poetische, märchenhafte Weise, die Lektüre in den Raum zu erweitern.

Die Beschriftung eines Engadiner Hauses durch Christine und Irene Hohenbüchler stellt ein Muster dar, das den allgemeinen Prozess zwischen Kultur und Sprache bildet. Das Ornament, die apotropäische Formel (die Monster, die auf den romanischen Kirchenfassaden das Eintreten der realen Geister und des Teufels in das Innere des Hauses verhindern) und der Hausessenspruch werden in rätomanische Texte übertragen und fungieren als Beispiele der wichtigsten kollektiven Erinnerungen – international, schweizweit, in Graubünden, in der Plaiiv... Die Betrachterin und der Betrachter können ihre eigenen, spezifischen Assoziationen hervorrufen. Sie mischen ihre Erfahrungen mit historischem Wissen und unbekanntem Erzählungen. Durch den Verweis auf das im Engadin herrschende Klima und durch den Einbezug von regionalen, oft ausschliesslich mündlich tradierten Geschichten wird das Ganze in den lokalen Rahmen eingebunden. sw

Christine und Irene Hohenbüchler, beide 1964 in Wien geboren, studierten an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien und an der Jan van Eyck Academie in Maastricht. Sie leben und arbeiten in Eichgraben, Österreich.

Einzelausstellungen / Werke im nicht-institutionellen Raum

- 2001 ‹1815... 2001›, Galerie Raum aktueller Kunst Martin Janda, Wien, und
Galerie Barbara Weiss, Berlin
- 2000 Entwurf für den ‹Eisernen Vorhang› der Oper Wien, Museum in Progress, Wien
- 1999 ‹...verhalten zu...›, Zusammenarbeit mit dem kunstgeschichtlichen Seminar der
Justus Liebig Universität, Giessen, Galerie Stampa, Basel
- 1995 ‹We knitted BRAIDS for her› mit Heidemarie Hohenbüchler,
The Institute for Contemporary Arts, London

Gruppenausstellungen

- 1998 ‹Dream City›, ‹...Oktober 1810...›, Museum Villa Stuck, München
- 1997 ‹Herbar 13›, Zusammenarbeit mit der ‹multiplen Autorenschaft Lienz›,
documenta X, Kassel
- 1996 ‹Here Now›, Museum Louisiana, Dänemark

Auszeichnungen

- 1999 Staatsstipendium Österreich
- 1995 Mies van der Rohe Stipendium, Krefeld
- 1994 DAAD Stipendium, Deutschland

5.3.6. FELIX S. HUBER UND FLORIAN WÜST

Das erste gemeinsame interaktive Projekt im Aussenraum von Felix S. Huber und Florian Wüst wurde im Jahr 2000 realisiert. Es handelt sich um zwei Laufschriftdisplays, die auf 70 Metern Höhe beidseitig des Maschinenhauses der Windenergieanlage in Garbsen-Schloss Ricklingen bei Hannover angebracht sind. Die seither durch den riesigen Display laufenden Texte stammen von Internet-Usern, die sie auf der projekteigenen Homepage (www.skytalk.org) eingegeben haben. Bereits Sekunden später erscheinen sie direkt in den Himmel geschrieben. Wenn niemand sich einloggt, organisiert das Systemprogramm («weirdwords» von Udo Noll) aus dem vorhandenen Sprachmaterial selbständig Texte.

Im April 2002 stellten die Künstler «re:site projects» fertig, eine Fortführung von «skytalk». Diesmal stehen zwei Live-Kameras im Zentrum, die Bilder aus der neu entstehenden Messestadt München-Riem übertragen. Die eine Kamera gibt Bilder neben einer Bushaltestelle wieder, die andere ist auf dem Gelände eines Jugendzentrums platziert. Es sind unspektakuläre Szenen, die in der nahe gelegenen U-Bahn-Station an die Wand projiziert werden. Zwischen diese Live-Bilder werden inszenierte Begegnungen von Jugendlichen, aber auch Sequenzen aus bekannten Filmen eingespielt. Geht jemand nahe auf die eine der beiden Kameras zu, so taucht auf dem zweiten Bild der Doppelprojektion in der U-Bahn möglicherweise ebenfalls ein Gesicht auf, ein Gesicht etwa aus dem Spielfilm «Spiel mir das Lied von Tod» von Sergio Leone. Geschieht auf der Münchner Plattform nichts Besonderes, so werden vergleichbare andere, fiktive Orte eingespielt (aus Filmen von Michelangelo Antonioni, Wim Wenders oder Atom Egoyan). Die Projektionen erscheinen ebenso auf der Homepage (www.resiteprojects.de), wo User wiederum über den Chat-Channel Kommentare eingeben können. Diese erscheinen wie Untertitel zu den Filmszenen. Monitore im Sockelgehäuse der Kameras zeigen das Bild der aktuellen Aufnahme, und so wird für den einzelnen Akteur das Bild von ihm überprüfbar.

Das für die Plaiv vorgeschlagene Projekt («edit:MountainView») übernimmt die formalen Merkmale von «re:site projects». Die Livecam soll im Landschaftsraum am Dorfrand von S-chanf aufgestellt werden. Sie zeigt den Fluss Inn, eine Autobahnbrücke, ein Haus und die Berge. Das zugemischte Videomaterial zeigt einerseits Bilder von anderen konstruierten und gezähmten Landschaften, wie zum Beispiel von einer grossen Sturmflutanlage in Holland. Andererseits werden Schüler und Schülerinnen der Plaiv und/oder Kunststudenten und -studentinnen aus Zürich nach literarischen Vorlagen, regionalen Mythen oder Heimatfilmen kurze Handlungen im Sichtfeld der Livecam inszenieren. Neben der eigenen Internetseite soll eine Projektion der Bild- und Textcollage an einem öffentlichen Ort in der Plaiv zugänglich sein.

«edit:MountainView» ist ein Projekt, bei dem sich die unterschiedlichen Sehweisen hinsichtlich der Kategorie (Natur) miteinander vergleichen lassen. Das frei schweifende, individuelle Betrachten der Umgebung steht dem starren, gerichteten Blick gegenüber, den die Kamera, wie eine Art dauernder Kinoeinstellung, von S-chanf präsentiert. Die Bilder anderer Schauplätze und der unterschiedlichen Genres von Amateur-Bergfilmen zeigen kritisches, satirisches und ironisches Material. Dieses lässt sich mit den Projektionen der fiktiven, oft heroischen Filmerzählungen vergleichen und dem realen Landschaftsbild gegenüber stellen. sw

Felix Stephan Huber, 1957 in Zürich geboren, lebt und arbeitet in Berlin. Florian Wüst, 1970 in München geboren, besuchte von 1992 bis 1998 die Hochschule der Bildenden Künste in Braunschweig und von 1998 bis 2000 das Postgraduierten-Programm für Bildende Kunst am Piet Zwart Institut der Willem de Kooning Academy, Rotterdam. Er lebt und arbeitet in Berlin und Rotterdam.

Gemeinsame Arbeiten im öffentlichen Raum und im Internet

- 2002 ‹re:site projects›, kunstprojekte_riem, München (www.resiteprojects.de)
 2000 ‹skytalk›, in Zusammenarbeit mit Udo Noll, Weltausstellung, Hannover (www.skytalk.org)

Felix S. Huber

Einzelausstellungen

- 1999 ‹v-world›, Kunstmuseum Solothurn und Kunstverein Heilbronn
 ‹A-SIDE›, Galerie Peter Kilchmann, Zürich
 1989–90 ‹Fotoprojektionen 1988–89›, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

Gruppenausstellungen / Internetprojekte

- 2002 ‹reality check one›, im Festival intermedium 2 ‹X oder O. Identitäten im 21. Jahrhundert›, ZKM Zentrum für Medientechnologie Karlsruhe
 1997 ‹A Description of the Equator and some Otherlands›, ein Internetprojekt mit Philip Pocock, Florian Wenz und Udo Noll, documenta X, Kassel

Auszeichnungen

- 1993 PS1, New York
 1990 Arbeitsstipendium des Kunstfonds e.V., Bonn

Florian Wüst

Gruppenausstellungen und kuratorische Projekte

- 2002 ‹Katastrophe›, Sonderprogramm der 48. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen
 2001 ‹Dokumentation und Fiktion›, Kunstverein München
 ‹Pandaemonium›, The Lux Center, London
 1999 ‹Moving Images. Film – Reflexion in der Kunst›, Galerie für Zeitgen. Kunst, Leipzig
 2000 ‹real [work] – Film/Video›, in Zusammenarbeit mit Marcel Schwerin, 4. Werkleitz Biennale, Werkleitz, Deutschland

Auszeichnungen

- 1997 Artist-in-residence in Montréal, Pépinières européennes pour jeunes artistes
 1995–96 Internship at Artists Space, New York

5.3.7. **BETHAN HUWS**

Bethan Huws will die Allgegenwart des Menschen in der Natur sinnlich erfahrbar machen. In ihrer Arbeit konzentriert sie sich deshalb auf die alltäglichen, banalen Details, sucht Spuren der Vergangenheit und Markierungen der Gegenwart. So zeichnete sie mit wenigen Strichen drei Schweine auf einer Wiese (1991), eine verregnete Farm (1992), ein Gatter vor einer Brücke (1995) oder einen steilen Weg hinab zum Meer (1994). Anlässlich der Einladung für eine Ausstellung in der Serpentine Gallery in den Kensington Gardens 1989 in London schlug die Künstlerin vor, den Fenstern eine zweite Fensterfront vorzusetzen, womit die Geräusche draussen absorbiert und die Spaziergänger im Park zu einem Bild geworden wären. In anderen Ausstellungen vereinheitlichte sie den Boden, der in Schwellen, Treppen und verschiedene Niveaus aufgeteilt war, zu einer gedanklich durchlaufenden Fläche. So richtete sie die Aufmerksamkeit auf die vorhandenen Säulen, die darin wie Bäume in einer Landschaft erschienen. In der Freiluftausstellung «Skulptur.Projekte in Münster» 1997 regte Bethan Huws den Besucher mit einer Tafel zu einem Spaziergang an («The quest for the self»): Es konnten zwei unterschiedliche Räume in einem Waldstück beim Aasee entdeckt werden. Das Natürliche und die Ruhe wirkten als Gegenstück zur nahe gelegenen Stadt. Andererseits gab es allerlei Hinweise auf die Zivilisation: einen Waldweg, beackerte Felder, einen offenen Bombenkrater aus den Kriegsjahren usw. In einer anderen Ausstellung im Aussenraum, der Ausstellung «Wahlverwandtschaften» 1998 in Appenzell, fügte die Künstlerin der Natur ein weiteres Mal eine Texttafel hinzu. Hier wurde der Text zum Anlass, die sinnliche Wahrnehmung des Landschaftsbildes (Ästhetik) mit dem Nachdenken darüber, was das Mensch-Sein ausmacht (Ethik), miteinander zu verknüpfen und die Art und Weise der Verknüpfung zu reflektieren.

Für den öffentlichen Raum der Plaiv plant Bethan Huws einen stummen Schwarz-Weiss-Film, dessen Protagonisten nicht Personen, sondern die Engadiner Häuser, die Fenster, die Landschaft und der Schnee sind. Die Umgebung bleibt im Hintergrund, obschon die Künstlerin erwähnt, dass man etwas über die Topografie der Plaiv erfährt. Es ist die Kultur des Wohnens, die im Fokus steht. Die Künstlerin nähert sich den unterschiedlichen kulturellen Zeichen schrittweise an. Vor einem Haus schwenkt die Kamera auf die Mauern, dann auf die tief liegenden, amorphen Fenster – hier eine Gruppe, dort ein Paar – und schliesslich entlang den weiss gehäkelten Vorhängen. Diese erinnern mit ihren Maschen an Schneekristalle in der Landschaft, die (wie die Fenster) auf systemische Strukturen verweisen. Die Kamerafahrten erfassen unterschiedliche Häuser. In der ersten Gruppe der Zeichnungen ihrer Projektskizze hält Bethan Huws diesen Erzählstil als «appropriate» fest, während «inappropriate» den verworfenen Einstellungen gilt.

Bethan Huws' Film betont die historischen Strukturen der Engadiner Häuser. Deren Baustil ist geprägt von der Zeit der historischen Alpenpässe, als die Hausfenster noch auf das Dorfzentrum ausgerichtet waren. Die Kultur des Wohnens war mit der Nutzung der Landschaft verknüpft und an ein entsprechendes soziales Verhalten gebunden. Mit dem Aufkommen des Tourismus wurden die zeitgenössischen Häuser dagegen auf die Südseite ausgerichtet. Sie bilden den blinden Fleck des Films, der als solcher dennoch allgegenwärtig ist. sw

Bethan Huws, 1961 in Bangor, Wales (GB), geboren, studierte von 1981 bis 1985 am Middlesex Polytechnic, London, und von 1986 bis 1988 am Royal College of Art in London. Sie lebt und arbeitet in Paris.

Einzelausstellungen / Werke im Aussenraum

- 2001 The Henry Moore Institute, Leeds
- 1998–99 ‹Watercolours›, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Kunstmuseum, Bern, Oriol Mosty Art Gallery, Llandudno, Wales
- 1993 Museum Haus Esthers, Krefeld
 ‹The Bistrisa Babi – A Work for the North Sea›, Alnwick, ein Projekt im Auftrag von Artangle, London
- 1991 The Institute for Contemporary Arts, London
- 1990 Kunsthalle Bern

Gruppenausstellungen / Projekte im öffentlichen Raum

- 2002 ‹STARTKAPITAL›, K 21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
- 2001 ‹Sammlung Thomas Olbricht›, Neues Museum Weserberg, Bremen
- 2000 ‹Mixing Memory and Desire›, Kunstmuseum Luzern
 ‹Drehmoment›, Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen
- 1997–99 ‹At the Threshold of the Visible: Miniscule an Small Scale Art, 1964–1996›, eine reisende Ausstellung,
 organisiert von ‹Independent Curators International›, New York
- 1997 ‹Skulptur. Projekte in Münster 1997›, Westfälisches Landesmuseum Münster

Auszeichnungen

- 1999/2000 Adolf Luther Stiftung, Krefeld
- 1998 The Henry Moore Sculture Fellow, The British School, Rom

5.3.8. **CONSTANCE DE JONG**

Constance DeJong begann ihre Arbeit als Schriftstellerin in New York. Ihren Schritt zur Kunst vollzog sie, indem sie die 1978 publizierte Erzählung «Modern Love» an sechs Personen in ihrem Freundeskreis verschickte und aufgrund der verschiedenen Kommentare je anders erweiterte. Die in dialogischer Weise entstandenen Texte stellte sie anlässlich einer Lesung im Ausstellungsraum «The Kitchen» als «mail art» vor. Aufnahmen der Lesung wurden vom Komponisten Philip Glass vertont und im Radio gesendet. Auf diese Weise mischte der Text intime mit öffentlichen Begegnungen und verwandelte private Zwiegespräche in veröffentlichte, musikalische Interpretation. Die Zusammenarbeit mit Glass fand ihre Fortsetzung in der 1980 fertig gestellten Oper «Satyagraha». DeJong verarbeitete im Libretto Mahatma Gandis Zeit in Südafrika, die Zeit seiner Entdeckung des gewaltlosen politischen Widerstands. Für DeJongs spätere musikalische Umsetzung von Texten war diese Zusammenarbeit entscheidend. Der meditative Minimalismus der Glass'schen Musik prägt ihre Arbeiten auch heute noch.

Neben der kontinuierlichen Veröffentlichung weiterer Bücher und Anthologien («Five», 1986; «I.T.I.L.O.E.», 1993; «Blasted Allegories», 1987; «Wild History», 1985; «Top Ten Stories», 1991) arbeitete DeJong an Videos mit Tony Oursler: 1988 entstand «Joyride TM», ein Jahr später mit «Relatives» eine erste Mischform zwischen szenischer Lesung und Videoprojektion, der zahlreiche weitere folgen sollten.

Die Befreiung des Textes vom Buch führte DeJong in mehrjähriger Arbeit am CD-ROM/Internet-Projekt «Fantastic Prayers» (1995 bis 2000) fort. Zusammen mit Bildern und Videosequenzen von Tony Oursler und Tonspuren von Stephen Vitello entstand ein vielschichtiges, interaktives Netz, dessen Bezüge von feinstofflichen, körperlichen Erfahrungen bis zu globalem, kolonialem Handel (einer Erläuterung der Geschichte des Indigo-Farbstoffs beispielsweise) reichen. Mit verschiedenen «sprechenden Bänken» und «sprechenden Objekten» fand DeJong schliesslich zu einer objekt- und ortsbezogenen Umsetzungsform ihrer Texte. Im Rahmen des «Themse and Hudson River Projects» realisierte sie «Speaking of the River» (2000). Sobald sich jemand auf die Bank am Ufer der Themse setzt, erklingt eine vielstimmige Erzählung. In der rhythmisch-meditativen Struktur durchdringen sich die Geschichte vom Niedergang der benachbarten Docks, Beobachtungen von Spaziergängern am Fluss und poetische Träume davon, welche Lebewesen im Schlamm der Themse wohl vor tausenden von Jahren gelebt haben könnten.

DeJong führt diese Arbeit mit ihrem Projektvorschlag «The Place» fort: Die Künstlerin fragt Ortsansässige und Reisende nach ihren liebsten Orten. Zu den Antworten mischt die Künstlerin eigene Texte sowie Aufnahmen traditioneller Engadiner Musik und lokaler Geräusche. Das Hörstück ist in einen Stuhl eingebaut und wird durch Drucksensoren aktiviert. Der Stuhl steht in einem öffentlich zugänglichen Gebäude und animiert Gedanken zur jeweils eigenen Beziehung zum Aufenthaltsort.

Mit «Timetable», dem zweiten Projektvorschlag, bezieht sich DeJong auf Sonnenuhren. In einem Tisch scheint ein Videofilm auf, in dem ein Zeiger wie ein Schatten über Aufnahmen

traditioneller Engadiner Sgraffiti, Rundfenster und Zeit-Spuren menschlicher und geologischer Aktivität hinwegwischt. Die flüchtige Zeit geht in DeJongs Bildern analog einher mit der Langsamkeit überindividueller Veränderungen in Landschaft, Politik und Kultur. tz

Constance DeJong, 1948 in Cleveland, Ohio (USA), geboren, studierte an der Ohio State University und am Hunter College, New York City. Sie lebt in Nyack, New York, und arbeitet als Schriftstellerin, Performerin und Künstlerin.

Aufführungen / Werke im öffentlichen Raum / Publikationen

- 2001 ‹Scry Agency›, Thread Waxing Space, New York
- 2000 ‹Speaking of the River›, London und New York
- 1994 ‹Duets for Animals and People›, Woodland Park Zoological Gardens, Seattle
- 1993 ‹I.T.I.L.O.E.›, veröffentlicht bei City Lights, San Francisco
- 1979 ‹Modern Love›, The Kitchen, New York

Gemeinschaftsarbeiten

- 1997–2000 ‹Fantastic Prayers›, CD-ROM mit Tony Oursler & Stephen Vitiello, Dia Center for the Arts, New York
- 1999 ‹Pink›, mit Stephen Vitiello, Performance Garage, New York, Hamburger Bahnhof, Berlin
- 1988 ‹Relatives›, mit Tony Oursler, Institute of Contemporary Art, Boston
- 1980 ‹Satyagraha›, Libretto zu einer Oper von Philip Glass, Weltpremiere in der Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam

Auszeichnungen

- 2000 Danial Langlois Foundation, Production Award
- 1985/90 New York State Council on the Arts, Media Production
- 1979 National Endowment for the Arts, Literature Fellowship

5.3.9. **KORPYS/LÖFFLER**

Andree Korpys und Markus Löffler graben im Spektakulären nach dem Alltag. So publizieren sie im Buch ›Spindy› (1998) das komplette Verzeichnis der Gegenstände einer konspirativen RAF-Wohnung in Bremen. Zwischen dem Plakat ›Kind mit Taube› von Picasso, Lederkoffern aus dem Quelle-Versand und dem Ikea Klappstuhl namens ›Job› entsteht ein widersprüchliches Bild vom kulturellen Einzugsgebiet der Terroristen. Es bleibt in der Schwebelage, welche Gegenstände für die Terroristen Objekte der Identifikation waren und welche sie als kitschige Relikte einer verhassten Gesellschaftsform ansahen. In der Überarbeitung von Terrorismus durch Kunst vergleichen Korpys/Löffler das jeweilige utopische Potenzial. Sie denken darüber nach, was passiert, wenn Utopien zu Realität werden. In der Installation ›Sandhaufen› (1996) fangen sie ein, wie umstürzlerische Ereignisse regelrecht zwischen Kunst und Terrorismus hin und her pendeln. In Karlsruhe überfiel das Ehepaar Sand den Kunstmaler Ellwanger und Gattin: Vom Maleratelier aus richteten die Sands eine selbst gebastelte Stalinorgel auf die Bundesanwaltschaft. Der Anschlag konnte vereitelt werden. Rückblickend ist unklar, wie sehr das lange Gespräch mit dem Maler über seine Bilder und das Spiel mit revolutionären Zeichen und gebastelter Waffe wirklich einen Anschlag oder doch nur den symbolischen Akt anstrebte. Diese gleichsam künstlerischen Akte ausserhalb der Kunst holten Korpys/Löffler in der Rekonstruktion der Geschehnisse, Bilder und Waffen wieder in den Kunstzusammenhang zurück. Im Dokumentarfilm ›WODU› (2000) halten sie den Alltag des Vorsitzenden des Bundesverbandes der Deutschen Industrie (BDI), Hans-Olaf Henkel, fest: die neue Wohnung in Berlins Mitte beziehen, auftreten in Talkshows, einkaufen um die Ecke. Dem Einzelnen, Henkel, stellen sie im Film die sowjetische Garnisonsstadt Zinna gegenüber, die heute im Osten Deutschlands verrottet. Hier die Ruinen des Versuchs, Macht im Kollektiv aufzulösen, dort der wirtschaftliche Machthaber, der aus Jazz das Prinzip heraushört, dass «es sich wieder lohnen muss, ein Primus zu sein». Welche Architekturen formen also das formlose Kollektiv? Wie materialisiert sich die Regierungsmacht? Rund um das Gefängnis Stammheim suchen Korpys/Löffler dafür nach Bildern. Sie finden Schrebergartenkolonien gleich neben dem Gefängnis und bauen auf einer freien Parzelle mit einer hippiesken Studentengruppe eine Recycling-Hütte. Filmisch halten sie die Bauetappen fest und befragen nebenher die älteren Schrebergartennachbarn nach ihren Erinnerungen an die Zeit der RAF-Häftlinge. Was so entsteht, ist ein Dokumentarfilm, der seine eigenen Wahrnehmungsbedingungen gleich mitproduziert. In ihrem ›public play›-Projekt verbinden Korpys/Löffler Landschaft, Geschichte und Nutzung zu einem Videofilm. Sie legen die Bezugspunkte der Handlung in Bronzezeit, Christentum und im touristisch-kapitalistischen Heute fest und besetzen die im Film handelnden Rollen mit Kindern aus der Plaiver Bevölkerung. Verkleidet als ›Matta›, das Mädchen, und ›Platta›, der Stein, nehmen die Protagonisten die Zuschauerinnen und Zuschauer mit auf eine Zeitreise durch die Schichten der Plaiver Landschaft. Steine, Pflanzen und Tiere sprechen als Bürgen der vergangenen Epochen. Als immer gleich bleibende Zeitzeugen relativieren sie menschliche Veränderungen – und sind damit eine ironische Verkörperung des Wunsches, jenseits von Material und Individualität die ideale Gesellschaft zu finden. tz

Andree Korpys ist 1966, Markus Löffler 1963 in Bremen geboren. Beide studierten von 1989 bis 1993 an der Fachhochschule für Fotografie und Film in Bielefeld und schlossen 1996 das Postgraduiertenstudium an der Hochschule für Medienkunst in Karlsruhe ab. Sie leben und arbeiten in Berlin und Bremen.

Einzelausstellungen / Projekte im öffentlichen Raum

- 2000 Kunstverein Graz
- 2000 Kunstverein Heilbronn
- 1998 ‹Gartenlaube›, Stuttgart Stammheim
- 1995 ‹Sehr schlechte Bilder›, Kunstverein Bremerhaven
 ‹Die Schatzinsel›, Justizvollzugsanstalt Kiel

Gruppenausstellungen

- 2002 ‹Art & Economy›, Deichtorhallen Hamburg
 ‹Ökonomien der Zeit›, Museum Ludwig Köln,
 Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich (2003)
- 2001 berlin biennale 2, Berlin
 ‹Casino 2001›, SMAK Gent
- 1999 ‹German Open›, Museum Wolfsburg

Auszeichnungen

- 2000 Kunstfonds Bonn
- 1999 ARS Viva, BDI, Köln
- 1997 Akademie Schloss Solitude, Stuttgart

5.3.10. KEN LUM

1978 ordnete Ken Lum Polstermöbel so zur «Sculpture for Livingroom/Public Lounge», dass sie einen unbegehbaren Raum einschlossen, und überspitzte damit die gemütliche Kommunikation, die ins Design von Sofas eingeplant ist. Formal bezog sich die Sitzgruppe auf Werke von Robert Morris oder Donald Judd und führte in den Kunstbetrieb ein, was der Minimalismus ausschliessen wollte: Anspielung auf lebensweltliche Erfahrungen. Die üppigen Polster signalisieren im Privatraum eine «Intimität», die Lum als kitschiges Bedürfnis herausstreicht, gleichzeitig aber dem Galerieraum selber vorhält. Der Raum, von dem aus «Kitsch» gerne belächelt wird, ist in seiner sozialen Isolation selbst kitschgefährdet. Kunst ist in demselben Zirkel gefangen wie das Gespräch in Lums Möbel-Skulptur.

Später kombinierte Lum Fotoporträts mit gemalten Bildzeichen, neben deren Firmenschild-Charakter das Abgebildete als Ware oder Dienstleistung erscheint. Lum eröffnete ein breites Spektrum der Bezeichnungen, schuf Bilder von anonymen Menschen mit anonymen Titeln wie «Miss Vancouver» (1988), Bilder von durch den Vater bezeichneten Familien wie die «Ollner Familiy» (1986) oder solche von frei umschriebenen Individuen wie «Pete Norris Could Use A Drink» (1989). Die Bezeichnungen oder Begleittexte saugen das Singuläre der abgebildeten Menschen auf. Text und Bild setzen allerdings Kontrapunkte für eine gegenseitige Befragung, denn ihr Verhältnis ist nicht so einfach: Ist nicht das fotografische Abbild schon Zeichen der Standardisierung und Warenförmigkeit des Abgebildeten? Liegt nicht gerade in den überstilierten Texttafeln die mögliche Freiheit, sich abweichend zu bezeichnen? Für «There is no Place like home» (2000) montierte Lum solche Foto-Texte, 54 x 10 Meter gross, an die Fassade der Kunsthalle Wien, publizierte sie in Zeitungen und schaltete sie in das Werbeprogramm öffentlicher Monitore. Die Bilder zeigen Einheimische, Touristen und Ausländer, denen Fragen oder Aussagen gegenüber gestellt sind wie «Why don't you go home?», «Wow, I really like it here. I don't think I ever want to go home», «You call this a home? This ain't no goddam home». Wie Lum in einem Vortrag bemerkte, bezeichnet «home» «die Idee einer frei fließenden und unsicheren Sehnsucht nach einem Platz und einem Wohnsitz [...]. «Home» kann einfach ein Geisteszustand sein». Nach Wien wurden Plakatserien dieser Arbeit an der Biennale Venedig 2001, in Innsbruck, Ljubliana, Lofoten (Norwegen), Berlin, Montreal, Rotterdam, Brüssel, Warschau und Duisburg gezeigt. Diese «Heimatlosigkeit» lockert die Beziehung der Sätze zu den Bildern und lässt unklar erscheinen, wer wo asylsuchend oder anerkannt zu Hause ist.

Ken Lum, aufgewachsen in Kanada als Sohn chinesischer Emigranten, nimmt sich mit seinem Plaiv-Projekt aus einer spezifischen Perspektive der Oberengadiner Identität an. Wer will und kann heute im «paradiesischen» Engadin noch zu Hause sein? Ökonomischer Druck zusammen mit Weltoffenheit hat die lange Auswanderungstradition der Engadinerinnen und Engadiner begründet. Mit dem alten Mann namens Mario Cavelti, der ein Loch nach China gräbt, findet Lum ein schlagendes Bild für die Sehnsucht nach einem anderen Heimatbegriff. «Digging a hole to China» wird, als auswegloses Projekt und geheime Sehnsucht, unter der Hütte versteckt gehalten, quillt aber in Form von Aushub, verdrängten Wünschen gleichsam aus dem Rahmen der Hüttenarchitektur. tz

Ken Lum ist 1956 in Vancouver, Kanada, geboren. Er studierte an der New York University Biologie und graduierte mit dem MFA in Kunst an der University of British Columbia, Vancouver. Er lebt in Vancouver und unterrichtet an der Visual Art Faculty der University of British Columbia. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit amtiert Ken Lum als Herausgeber des «Yishu Journal of Contemporary Chinese Art», Taiwan. Er ist Vorstandsmitglied der «Annie Wong Art Foundation», Hong Kong, und beratendes Mitglied der «Tokyo Arts Initiative».

Einzelausstellungen / Projekte im öffentlichen Raum

- 2002 National Gallery of Canada, Ottawa, Kanada
- 2001 Center for Contemporary Art, Kitakyushu, Japan
- 2000 «Museum in Progress», Kunsthalle Wien
- 1995 Camden Arts Center, London
- 1993 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Gruppenausstellungen

- 2002 documenta 11, Kassel
- 2002 «Unpacking Europe», Rotterdam, Niederlande
- 2000 «Contemporary Photography, Anti-Memory», Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japan
- 2000 Shanghai Biennale, Shanghai, China
- 1997 Johannesburg Biennale, Johannesburg, Südafrika

Auszeichnungen

- 2000 «On Location: Art for the New Millennium», Public Art Commission, Vancouver, Kanada
- 1999 Preis der Public Art Commission des Nationalen Ethnologiemuseums, Leiden, Niederlande
- 1998 John Simon Guggenheim Fellowship, New York

5.3.11. AERNOU MIK

Aernout Miks Videoarbeiten analysieren gesellschaftliche Konflikte, klassifizieren die Konfliktparteien und setzen sie klebrig-ambivalent neu zusammen. Die Videoinstallation «Glutinosity» (2001) ist Miks prägnantestes Beispiel für diese Arbeitsweise. Die Kamera fährt langsam und ohne Ton an einer Demonstration vorbei. In ihrer Kleidung deutlich voneinander unterschieden, kämpfen Ordnungskräfte und Demonstranten gegeneinander. «Aufstand» ist die Empfindung, die sich schlagartig einstellt. Die Zeit-Ordnung des Films fächert diese Schlagartigkeit aber auf und enthüllt in den Kamerafahrten die merkwürdigen Bezüge innerhalb der Figurengruppen: Die Ordnungskräfte und die Demonstranten arbeiten ziellos und ungerichtet, sie arbeiten in ihren jeweiligen Gruppen gegeneinander und miteinander über die Gruppengrenzen hinweg. Sie kennen kein gesellschaftliches Ausserhalb und sind in ihren Tätigkeiten und Aktionen verzweifelt aufeinander angewiesen. Ähnlich wie die Clowns in der Videoinstallation «Clown Torture» (1987) des Amerikaners Bruce Nauman, agieren Miks uniformierte, stereotype Figuren innerhalb von künstlich gezogenen Grenzen und offenbaren die Stigmatisierung ihrer Rollen. Vergleichbar boxen in der Videoinstallation «Kitchen» (1997) greise Männer vor einer Einbau-Küchenzeile gegeneinander. Die Männer bewegen sich vorsichtig, fürchten um ihre Knochen, und ihre Reaktionen sind um Sekunden zu spät. Die Erinnerung an Westernhelden und Filmidole inspiriert aber hie und da eine Schlagkombination. Dann springt ein Funke über, und hinter der Maske der Gesten geht das Alter vergessen. Dieser Kampfgeist wirkt in der Küche so bübisch, dass er die abwesende Mutter-Rolle evoziert und die Frage danach stellt, in welchen Beziehungen zu Frauen die Greise leben oder gelebt haben.

Soziale Verhältnisse schliesst Mik zu Systemen, in denen die gesamte Gesellschaft («in ihrer Abwesenheit») aufscheint. Dabei sind die Videoprojektionen wesentlich mit dem sie umgebenden Ausstellungsraum verschränkt. Die den Film tragende Architektur ist in den Ausstellungsraum so eingebaut, dass sie ihm gleichermassen eigen wie fremd ist. Das Begehen des Raums verunsichert und wirkt als körperliche Zweideutigkeit parallel zur thematischen Zweideutigkeit in den Videos.

Miks Sensibilität für das Unsichtbare der Gesellschaft war für «public plaiv» von grossem Interesse. Schliesslich klassifiziert das räumlich und gesellschaftlich geschlossene Engadin selber schon: Tendenziell reiche Touristen stehen den einheimischen oder gastarbeitenden Dienstleistern gegenüber. In seinem Filmprojekt vergleicht Mik zwei Weisen, die Landschaft zu «er-fahren»: Die geschlossene Welt der Touristen und Landschaftsgeniesser kreuzt er mit der Welt der Fahrenden, der Zigeuner. Sein Film soll aus einem Betonmonolithen strahlen, an dem vorbei man westlich ins Tal Richtung Sonnenuntergang und hinab auf einen Parkplatz sieht. Abends scheint aus dem künstlichen Felsen der Videofilm auf: In ihm ist ein Parkplatz zu sehen, ähnlich dem, der unter dem Felsen in der Landschaft liegt. Der Sonnenuntergang im Film ist gegenüber dem realen Sonnenuntergang um eine halbe Stunde verschoben. Im Film fahren nun verschiedene Automobilisten auf den Parkplatz, und erst im weiteren Verlauf des Films unterscheiden sich ihre verschiedenen Herkunft, Verhaltens- und Fahrensweisen.

Touristen und Zigeuner messen sich aneinander vor dem Sehnsuchtsbild jeder Landschaft – vor dem Sonnenuntergang. Die räumlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Verschiebungen eröffnen den real Nirgendwo-Heimischen im Film einen Möglichkeitsraum, eine Nische. tz

Aernout Mik, 1962 in den Niederlanden geboren, besuchte von 1983 bis 1988 die Academie Minerva in Groningen und von 1987 bis 1988 die Ateliers '63 in Haarlem, Niederlande. Er lebt und arbeitet in Amsterdam.

Einzelausstellungen

- 2002 Stedelijk Museum, Bureau Amsterdam, Niederlande
- 2001 ‹The Powerplant›, Contemporary Art Gallery, Toronto, Kanada
- 2000 ‹Primal Gestures, Minor Roles›, Van Abbe Museum, Eindhoven, Niederlande
- 1997 Holländischer Pavillon der 47. Biennale Venedig, zusammen mit Willem Oorebek
- 1995 ‹Wie die Räume gefüllt werden müssen›, Kunstverein Hannover

Gruppenausstellungen

- 2002 ‹Geld und Wert – Das letzte Tabu›, EXPO.02, Biel
- 2001 berlin biennale 2, Berlin
- 2000 Yokohama Triennale, Yokohama, Japan
- 1997 ‹ID›, Le nouveau Musée, Villeurbanne, Frankreich
- 1991 Dutch entry Biennial de São Paulo, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande

Kunst im öffentlichen Raum

- 1998 Maarten, St. Maartenskliniek, Ubbergen, Niederlande

Auszeichnungen

- 2002 Heinikenprize, Amsterdam
- 1998 Sandbergprijs, Amsterdams Fonds voor de Kunst
- 1993 Preis des Kunstvereins Hannover, Hannover

5.3.12. JOS NÄPFLIN

Jos Näpflin nennt eine Reihe seiner Arbeiten (Systemoid). Unter Verwendung verschiedener Materialien hat er erfinderische, systemähnliche Formen entwickelt. 1995 realisierte er in Altdorf (Systemo-ID), eine Arbeit unter Einbezug eines öffentlichen Wandtelefons. Näherte man sich dem Apparat, so ertönte die Aufforderung «Erinnerst Du Dich!», als wären sämtliche Gespräche, die geführten und unterlassenen, hier gespeichert – dabei wollte man bloss telefonieren. 1997 setzte der Künstler den Kunsthof Zürich, ein Ausstellungsinstitut im Zürcher Aussenraum, unter Wasser. Auf den ersten Blick unspektakulär wie eine grosse Pfütze, erwies sich die (Lache) als höchst wandelbar, je nach Position des Betrachters, einfallendem Licht und Wetter. Ausserdem floss das Wasser als Rinnsal über den Gehsteig langsam auf die Strasse hinaus, als gäbe es irgendwo einen Rohrbruch. Für eine weitere Arbeit baute der Künstler ein künstliches Set auf, das das Innere einer Küche darstellte. Aus den Blickwinkeln zweier Fenster filmte er ein Paar, das in eigenartiger, traumhafter Weise miteinander kommunizierte. Ab und zu zog der Mann die Vorhänge, oder es schaute die Frau aus dem Fenster. Den installativen Rahmen des zweiteiligen Filmes bildete die roh zusammengezimmerte Bretterhütte, die Jos Näpflin unter dem Titel (... baden in Milch und Honig!) im Herbst 2000 in der Fussgängerunterführung im Bahnhof Baden (CH) gezeigt hatte. Anstelle der Fenster waren Monitoren eingebaut, die auf reale, dennoch fiktive Weise den Blick in den Privatbereich der Nachbarn vorführten.

Unter dem Titel >2000> plant Jos Näpflin für (public plain) eine Arbeit im kleinen, zweistöckigen Transformatorenhäuschen bei der Station der Rhätischen Bahn in Zuoz. In den beiden Räumen sollen die Stimmen eines Kindes und einer älteren Person zu hören sein. Die Worte (ihre Eigennamen) werden auf eine Minute gedehnt, sodass sie als langanhaltende und nur langsam sich verändernde Töne wahrnehmbar sind. Die Wände der Räume werden mit den Lieblingsfarben der jeweiligen Person bemalt. Darauf ist – senkrecht gestellt und auf Wandhöhe vergrössert – ein Oszillogramm ihrer Stimme appliziert. An der Aussenseite des Hauses, am oberen Ende der bestehenden Treppe, fügt der Künstler eine Holzkonstruktion hinzu. Sie führt nach unten, bricht aber in der Luft ab.

So gleicht die Aussenhaut der Transformatorenstation seiner inneren Struktur. Der Oszillograph misst die individuelle Stimme mit ihren spezifischen Rhythmen, Höhen und Tiefen. Als Ornament hingegen entfernt sich ihre Darstellung vom explizit Persönlichen und stellt eine allgemeine Form dar. Auch die Treppe und das Holzgestell an der Fassade zeigen unterschiedliche Formen des Gleichen. Die eine ist alt, das andere stellt ein geplantes Bauvorhaben dar. Dies verfremdet die Funktion der Treppe, weitet ihren Sinn aus, hinein in eine Skala des zeitlichen Verlaufs. Der Aspekt der Zeit spielt auch bei den Lauten und Geräuschen der Stimmen eine zentrale Rolle. Die Aussagen sind in ihrer Flüchtigkeit unverständlich. Sie sind gedehnte Augenblicke, die nun als langanhaltende Erinnerung dauerhaft in der Zeit festgehalten sind. So deutet die Arbeit >2000> auf die Erscheinung wichtiger Details hin, die alle aber vergänglich sind. Ähnlich den Schwingungen der Bahndrähte, die vorübergehend kurz und heftig rauschen und danach wieder verstummen. sw

Jos Näpflin, 1950 in Wolfenschiessen, Nidwalden, geboren, lebt und arbeitet in Zürich.

Einzelausstellungen / Werke im öffentlichen Raum

- | | |
|------|--------------------------------------|
| 2002 | o.T. Raum für aktuelle Kunst, Luzern |
| 2001 | Galerie Elisabeth Kaufmann, Zürich |
| 2000 | Projekt «Infolge», Baden |
| 1999 | Nidwaldner Museum, Stans |
| 1997 | Kunsthof, Zürich |

Gruppenausstellungen

- | | |
|------|---|
| 2002 | bh9, Ecole Supérieure des Beaux-Arts, Genf |
| 2001 | Galerie Elisabeth Kaufmann, Zürich
«Inverse Probabiliy», Kunsthalle Palazzo, Liestal |

Auszeichnungen

- | | |
|------|---|
| 1998 | Werkpreis des Kantons und der Stadt Luzern |
| 1994 | Unterwaldner Preis für Bildende Kunst |
| 1990 | Internationale Linzer Tonbildtage '90, Preis der Stadt Linz |

5.3.13. SOFIE THORSEN

Sofie Thorsen interessiert sich für die Schnittstellen zwischen öffentlichen und privaten Räumen, wie sie sich etwa an Hausfassaden manifestieren. 1999 übertrug sie das mit Pflanzen angefüllte Schaufenster eines Büros, das soziale Projekte im Arbeiterviertel Kopenhagens unterstützt, als weisse Umrisszeichnung auf die Scheiben des benachbarten Kunstraums. Für die Arbeit «Reader» (2000) skizzierte die Künstlerin die bevorzugten Leseorte von 16 Personen. Zusammen mit Interviews, die die spezifischen Interessen der 16 Personen an Büchern erkennen lassen, wurden die Zeichnungen auf Plakate gedruckt und an die Gestelle der Kopenhagener Hauptbibliothek montiert. Für «Village fig. 2 / counting the parts» (2001) fotografierte die Künstlerin sämtliche Häuser eines durchschnittlichen dänischen Dorfes von der Strassenseite her in streng frontaler Ansicht. Der Umstand, dass in den Abbildungen nur Einfamilienhäuser und kaum grössere öffentliche Institutionen, Wohnblocks oder Einkaufsläden vorkommen, deutet auf einen suburbanen, ländlichen Lebensraum hin. In Ausstellungen wurden die Fotografien als Diaprojektionen gezeigt. Über Kopfhörer hörte man eine weibliche Stimme, die das Inventar der Mauer- und Fenstertypen, der Grössen und Bepflanzungen der Vorgärten, der Vorhänge und Fensterpflanzen aufzählte. Allmählich ergab sich beim Betrachten der Bilder und beim Hören der nüchtern rapportierten Statistik ein Zusammenhang zwischen Repräsentation und Verbergen, Sehen und Gesehenwerden, Vorder- und Rückseite einer Gemeinschaft. In der Projektskizze «On the Everyday of Maintaining an Image» (Über das Alltägliche, ein Bild / ein Image aufrechtzuerhalten) für die Plaiv schlägt die Künstlerin einen Vergleich vor zwischen der konkreten Landschaft mit ihren eingeschriebenen, sichtbaren Strukturen und den vorhandenen statistischen Daten, wie sie in den Gemeindehäusern aufliegen. Eine weibliche Stimme spricht (in Deutsch) von geschichtlichen Eckdaten, den Zahlen der Einwohner, den Arbeitern in den Betrieben und Gästen in den Hotels, von schulpflichtigen Kindern, von der Sprache, den gebauten und geplanten Hotels, von Daten der Landwirtschaft... Die Audioarbeit wird an einer Sitzbank mit Aussicht auf das Tal installiert. Ein Bewegungsmelder setzt das Tonband in Gang, sobald sich jemand auf die Bank setzt. Pausen, in denen die üblichen Geräusche des Umraums – Autolärm, Flugzeuge, aber auch Vögel – hörbar werden, unterbrechen das Vorgetragene regelmässig.

Sofie Thorsen liefert eine Analyse der Erholungs- und Ferienorte und verdeutlicht damit die ambivalente Erfahrung zwischen Ferien und Alltag. Die Wandertouristen und die hier Sesshaften stellen grundsätzlich andere Ansprüche an die Plaiv. Die Kontexte ihrer Wahrnehmung sind völlig verschieden. Ohne inhaltlich zu kommentieren, versucht die Künstlerin, den Horizont der Touristen über das Sichtbare hinaus um das faktische Wissen des gelebten Alltags zu bereichern. sw

Sofie Thorsen, 1971 in Århus, Dänemark, geboren, hat sich an der Königlichen Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen und an der Akademie der Bildenden Künste in Wien ausgebildet. Sie lebt und arbeitet in Wien.

Gruppenausstellungen / Projekte im öffentlichen Raum

- 2002 «Indgreb», in Zusammenarbeit mit Elsebeth Jørgensen, Uppsala Konstmuseum, Uppsala, Schweden
 «Non-places», Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.
 «Das Experiment 2A & 2B» in Zusammenarbeit mit «A Room of One's Own», Secession, Wien
- 2001 «KOSMOS», Rooseum, Malmø, Schweden
 «Sous le pont, le long de la riviere» in Zusammenarbeit mit Elsebeth Jørgensen, Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, Luxemburg

Auszeichnungen

- 2002 Blinky Palermo Stipendium der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Freistaat Sachsen