

Biscuit

19.02.-01.03.2021

p145

pilote contemporary

Was passiert, wenn eine Ausstellung nicht zugänglich ist und für das Publikum unsichtbar bleibt? Welche Auswirkungen hat diese Entscheidung auf die Künstler:innen und ihre Arbeiten? In der Gruppenschau *Biscuit* werden diese Fragen zum Thema der Ausstellung selbst. Gezeigt werden Arbeiten von Attilio Tono, Betty Böhm, Carla Mercedes Hihn, Catherine Evans, Claire Laude, Dana Engfer, Kathrin Ganser, Sarah Straßmann, Selket Chlupka und Stefan Klein. Die zehn Künstler:innen von *pilote contemporary* haben sich zusammengefunden, um temporär Räume zu belegen und das Konzept der Galerie aufzubrechen. Anlässlich von *Biscuit* diskutieren sie die aktuelle Situation, in der sich auch die Wahrnehmung von Raum und Zeit verändert hat. In verschiedenen Medien setzen sie sich konzeptuell und kritisch mit den unterschiedlichen Bedeutungsebenen des übergeordneten Themas der Sicht- und Unsichtbarkeit auseinander. Die Schau wird durch eine Serie an Video-Statements und Reflektionsformaten in den sozialen Medien ergänzt. *Biscuit* ist eine Ausstellung, die nie zu sehen war, aber dennoch existierte. Der Titel steht für das süße Lockmittel, das unerreichbar bleibt - selbst dem Laufpublikum wird die Sicht verwehrt, indem zusätzlich die große Schaufensterfassade des Projektraums undurchsichtbar gemacht wird. Können künstlerische Arbeiten erst durch öffentlichen Zugang zum Kunstwerk erklärt werden? Was passiert mit einer Ausstellung, in der keine körperliche Erfahrung, keine Raumwahrnehmung möglich ist? Der Kulturkritiker Walter Benjamin schrieb bereits 1935 in seinem berühmten Aufsatz „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, dass jedes Kunstwerk eine Aura habe, die sich nur wahrnehmen lasse, wenn man ihm körperlich begegne, er verwies auf die Einmaligkeit von Raum- und Zeiterfahrungen. Als 1911 die Mona Lisa aus dem Pariser Louvre gestohlen wurde, kamen Berichten zufolge mehr Menschen, um die leere Wand zu sehen, als je Leute dort waren, um das Gemälde selbst im Original zu erleben. Entsteht in gewisser Weise nicht auch eine Aura, wenn einem der Zugang zu dem unmittelbaren Erlebnis vor dem Werk verwehrt wird?

Catherine Evans arbeitet mit den Medien Fotografie, Skulptur und Installation, wobei lichtempfindliche und alltägliche Materialien wie Teppiche, Klebeband oder Steine ebenso Bestandteile ihrer Arbeitspraxis sind wie Sommersprossen oder Blutergüsse. *Shadow Piece (Basalt)* ist ein unfixiertes Schwarzweiß Fotopapier, zugeschnitten in die Form des Schattens eines Steins, auf dem sich eine weitere Silhouette in einem hellen Rosa abzeichnet. Es handelt sich um Schatten eines Basaltfelsens aus verschiedenen Perspektiven, wobei der rosafarbene Teil länger vor Licht geschützt war. Dem Gewicht und der Schwerkraft des großen Steins trotzend, präsentiert die Künstlerin sein Abbild weit oben an der Wand lehrend auf einer schmalen Leiste. Das fotografische Papier wird zum Objekt, gleichzeitig wird seine fragile Materialität betont: abhängig vom Lichteinfall verfärbt sich das Papier von Violett bis zu einem matten Blaugrau, sukzessive verblasen die Farben dann über den Zeitraum der Ausstellung, die Konturen des helleren

Felsschattens verlieren an Schärfe. Licht, Schatten und Zeit sind integrale Bestandteile vieler Arbeiten von Catherine Evans, es formt und vervollständigt diese.

Den Basaltstein fand die Künstlerin in der Nähe von Melbourne, das von Spuren des Vulkanismus umgeben ist. Vor etwa 50 Millionen Jahren entstand hier durch Vulkanausbrüche eine der größten Basaltebenen der Erde. Nahezu alle tiefen Ozeanböden bestehen aus Basalt und es findet sich auch auf anderen Gesteinsplaneten unseres Sonnensystems wieder. Welche Geschichten hat dieses Gestein gespeichert und welche sind in unseren Körpern verankert? Was wollen wir erinnern, was erinnern wir? *Shadow Piece (Basalt)* rückt die menschliche Zeitwahrnehmung in Perspektive zur geologischen Zeit.

Selket Chlupka kombiniert in ihren prozessorientierten Arbeiten Zeichnung, Collage und vorgefundene Materialien. Teil des Entstehungsprozesses ist die fotografische Aufzeichnung ihres Arbeitsumfeldes, die mitunter zur Komponente ihrer ortsspezifischen Installationen wird – Dokumentation und künstlerische Praxis greifen ineinander. Ihre Arbeit *wenn gestern von dem morgen sprechen* umfasst eine Tintenzeichnung, ein Glasobjekt und zwei Fotografien. Eine großformatige Zeichnung besteht aus schwarzen Strichen, die eine Struktur aus unzähligen kleinen, schwarzen Flecken bilden. Sie überlagern mit Tinte verfasste Tagebuchaufzeichnungen, nur einzelne Daten bleiben lesbar und verweisen auf den Tag und den Monat ihrer Entstehung. Durch das Verdecken wird Unbekanntes sichtbar, Fragen nach Neuanfängen und Erinnerungen, nach persönlichem und privaten Raum werden verhandelt. Gegenüber ist ein Glasobjekt auf einem Betonstein platziert, das die Tinte beinhaltet, die notwendig für diesen Prozess des Loslassens war. Die absolute Undurchsichtigkeit der blauen und schwarzen Tusche betont das Körperhafte des Glases, es scheint seiner ursprünglichen Funktion eines Gefäßes enthoben zu sein. Daneben lehnen eine kleinformatige Fotografie und eine geprintete Collage hinter Glas an der Wand, welche Formen und Eindrücke aufzeichnen, die während des Arbeitsprozesses zufällig oder geplant entstanden. In dem Moment seiner Sichtbarkeit wird ein kleiner Regenbogen festgehalten, den eine Lichtreflektion auf einem durchwühlten Bettbezug hinterlässt. Die Collage zeigt eine Karte der Umgebung des Genfer Sees, die Ortsnamen sind durchgestrichen. An der Außenkante einer Schulternackenspartie führt sich die Linie des Uferrandes fort, eine Markierung am Hals löst Assoziationen zu Verletzlichkeit und Kommunikation aus.

Den menschlichen Einfluss auf unseren Planeten verhandelt **Betty Böhm**. Ihre Videoarbeit *Reservat IV_4* zeigt auf einem am Boden lehrenden Monitor ein Stück Wald, dessen Boden von Blaubeersträuchern und einer dünnen Schicht Neuschnee bedeckt ist und vor dem ein Vorhang hängt, bedruckt mit einer analogen Fotografie ebendieses Ortes im Maßstab 1:1 zu einer anderen Jahreszeit. Die Arbeit ist Teil einer fortlaufenden Serie an fotografischen und filmischen Arbeiten, in denen Betty Böhm die gewaltvolle Aneignung von Land und die damit einhergehende Entwurzelung und kollektive Traumatisierung verarbeitet. Indem sie Konstruktionen entwickelt, die sie in zwei Schritten vor Ort aufbaut und dokumentiert, entsteht ein Bild im Bild, das sich unmittelbar in die Umgebung einfügt und sich doch als Kulisse entpuppt. *Tethys* besteht aus in den französischen Alpen

gefundenen Steinen mit Ammoniten und andere Fossilien, die auf einem Tisch lose zu einer bergförmigen Formation aufgebaut sind. Ein Projektor wirft eine Fotografie eines Alpengletschers auf die Steine. Vor über 200 Millionen Jahren bildeten die Gipfel der Alpen den Boden des urzeitlichen Meeres Tethys, dessen Name auf die griechische Göttin der irdischen Quellen und Wolken zurückgeht. Durch die Verschiebung der Kontinentalplatten falteten sich Gesteinsmassen in die Höhe und mit ihnen unzählige versteinerte Zeugnisse vergangenen marinen Lebens, welche durch das Eis konserviert und die menschengemachte Gletscherschmelze wieder freigegeben wurden. Ein kleines, leuchtendes Kreuz kann als Gipfelkreuz und Symbol für menschliche Errungenschaften gelesen werden, gleichzeitig entlarvt es sich aber als digitales Artefakt, als Anzeige der Computermouse. In ihrer ortsspezifischen Installation *crystallus artificialis (grey matter)* zeigt Betty Böhm beziehend auf die frühere Funktion des Ausstellungsraumes als Hindutempel in einer gewöhnlichen Wohnung und der damit einhergehenden Verbindung der göttlichen und menschlichen Sphäre einen Betonabguss eines Bergkristalls. Dahinter lehnt eine kleinformatige Fotografie eines verbliebenen Alpinen Gletschers unter einer dicken Wolkendecke. Es entsteht eine Ambivalenz zwischen der bühnenhaften Präsentation des kostbaren Heilsteins und dem Material Beton, dass für einen Großteil der menschengemachten CO₂-Emissionen sowie die spürbare Verknappung des Rohstoffes Sand verantwortlich ist.

Für seine Skulpturen und Papierarbeiten verwendet **Attilio Tono** häufig natürliche und organische Materialien wie Bienenwachs, Wein, Salz, Öl oder Marmor und setzt diese in Beziehung zu geometrischen, rationalen Formen. Seine Arbeiten sind nicht statisch, er lässt die einzelnen Komponenten vielmehr Verbindungen eingehen und setzt damit einen Prozess in Gang, dessen Ausgang ungewiss bleibt. Indem er die Materialien ausgehend von ihren Eigenschaften interagieren, sich weiterentwickeln und ihre Form und Balance finden lässt, stellt Attilio Tono grundlegende Fragen des menschlichen Lebens. Wie können wir wissen, was uns am Ende erwartet? Was können wir kontrollieren? Ist es so, wie es scheint? In der Ausstellung zeigt er eine hochformatige Monotypie und Blindprägung auf Baumwollpapier, auf der ein rechteckiger Körper zu sehen ist, dessen oberer Teil aus Flächen und unterer Teil aus Linien besteht. Ebenen und Konturen heben sich Weiß auf Weiß nur minimal vom Papier ab, erst durch Licht und Schatten werden sie vollständig sichtbar. Es ist eine Skulptur in ihrer subtilsten Form, an der Grenze zur Sichtbarkeit. *PP1* handelt von Illusion und Perspektive, von Abwesenheit und Präsenz. Es bleibt sowohl unklar, ob ein Positiv oder ein Negativ dargestellt ist als auch, ob diese Figur im Raum so überhaupt existieren könnte. *Untitled (PA1)* besteht aus zwei geometrischen Körpern. Es sind mit Gips überzogene Styroporskulpturen, die Teil des Entstehungsprozesses sind und als Negativ, als Modell fungieren. Eine oktagonale, nahezu kegelförmige Pyramide steht neben einer aufrechten, runden Form, welche sich als gewölbte Fläche entpuppt, sobald der oder die Betrachter:in den Standort ändert. Attilio Tono arbeitet auch hier an der Grenze der Zweidimensionalität zur Skulptur. Schwarze Sprühfarbe hinterlässt einen Abdruck der Pyramide auf dem zweiten Körper, das entstandene Negativ wird von einem bestimmten Standpunkt aus genau verdeckt.

Carla Mercedes Hihns Zeichnungen und Aquarelle manifestieren sich nicht nur auf Papier, sondern auch als raumgreifende Installationen oder große Wandarbeiten, in die sie häufig Fotografien, grafische Elemente und transparente Träger wie Glasfassaden oder Fenster einbindet. Schatten und Reflektionen breiten sich mehrdimensional im Raum aus. Seit einigen Jahren stellt die in Písac, Peru lebende Künstlerin Farben aus Erde selbst her, die sie mit in ihre Bilder einbezieht. In der Ausstellung zeigt sie eine gerahmte Arbeit, die aus neun im Quadrat angeordneten, kleinformatigen Zeichnungen besteht. Auf einem Monitor, der auf zwei Betonsteinen an der Wand lehnt, ist zu sehen, wie diese abstrakten Zeichnungen entstanden sind. Die Künstlerin meditiert an einem großen Baum im brasilianischen Regenwald und reibt im Anschluss Papier über die organischen Strukturen der Rinde, der Wurzeln oder der Blätter, um deren Spuren, Formen und Farben aufzunehmen. Während einer Residency in Manaus erwuchs diese intuitive Arbeitspraxis, bei der Carla Mercedes Hihn sich zu Beginn ihrer Arbeit über eine japanische Meditationstechnik körperlich mit der sie umgebenden Natur verbindet und die Dichotomie, die Zweiteilung in ein Innen und Außen aufbricht. Um auch die Poren des Papiers zu öffnen, reißt sie dieses in quadratische Stücke und schneidet es nicht. Die quadratische Form bezieht sich auf das Naturreservat, das ebenfalls in Quadrate aufgeteilt war, um die Forschungsergebnisse zuordnen zu können. Die Naturlandschaft des Amazonas-Regenwaldes zählt zu den artenreichsten Gebieten unseres Planeten. Hier wird der Wald von vielen Menschen als lebendiger, beseelter Organismus wahrgenommen. Der Mensch hat sich eine Umgebung geschaffen, die abgeschnitten ist vom Rest der Welt – hier wird er auf das zurückgeworfen, was er ist: ein Teil des Ganzen.

Dana Engfer erforscht multimedial ihr unbekannte Orte. Ein intuitiver Annäherungsprozess führt sie zu Spuren der Vergangenheit, persönlichen Geschichten und Zwischenzuständen. Ihre Arbeit *The fragility of holding and letting go* nimmt sowohl Bezug auf die Farbigkeit und Anordnung der Kacheln, die auf den Hintergrund des Ausstellungsortes als hinduistischer Tempel verweisen als auch auf Schlangengottheiten, deren Abbild nach der indischen Mythologie in Tempeln als Beschützer des Hauses gelten. Auf einem analogen Handabzug ist ein Arm zu sehen, um den sich eine Kornnatter windet und knotet. Im nächsten Raum taucht ebendiese Schlange in einem Video auf, sie scheint sich zu dem Sound aus Klacken, Rascheln, Mundharmonika und leisem Gesang zu bewegen. Während Gesichter unerkant bleiben, flicht jemand die in zwei Längen geschnittenen Haare einer Frau zu einem Zopf. Jugendliche unternehmen eine Mutprobe, für die sie ihre Hand auf den Tisch legen und sich gegenseitig über die Fingergelenke reiben. Es entsteht ein Spiel aus Intimität und Distanz, Berühren und Loslassen. Beunruhigende Handlungen und vertraute Gesten treffen aufeinander, fragmentarische Bilder verbinden sich durch seltsame Klänge zu einem Ganzen. Der Sound empfindet das Social Media-Phänomen Autonomous Sensory Meridian Response, kurz ASMR nach - ein wohltuendes Kribbeln und das Gefühl von Intimität, das bestimmte sensorische Klangerlebnisse wie rhythmisches Klacken von Fingernägeln, knisternde Verpackungen oder Flüstern auslösen. Als Pionier im Bespielen von Schneckenhörnern gilt der US-amerikanische Jazzmusiker und Posaunist Steve Turré, der in der Zeichnung *Flutiste* porträtiert wird. Turré trägt ebenfalls einen geflochtenen Zopf und bläst in eine

aus dem Haus großer Meeresschnecken gefertigte Naturtrompete, der als Signalinstrument von Fischern oder bei religiösen Ritualen magische Fähigkeiten zugesprochen werden.

Mit Orten, die sich im Wandel befinden oder im Begriff sind, zu verschwinden beschäftigt sich die Künstlerin und Architektin **Claire Laude**. Mittels Fotografien, Installationen, Zeichnungen und Texten erforscht sie die unterschiedlichen Funktionen dieser verlassenen Gelände oder zum Abriss bestimmten Architekturen und sucht nach eingeschriebenen Handlungen sowie sichtbaren und immateriellen Spuren. Ausgehend von einer formalen Recherche dekontextualisiert sie vorgefundenes Material und baut daraus abstrakte Installationen, die auf die jeweiligen Orte und ihre Verletzlichkeit verweisen. In ihrer ortsspezifischen Videoarbeit *Ether* bespielt Claire Laude eine versteckte Ebene, die einst durch das Abhängen der Decke entstanden ist - ein Raum über dem Raum, auf den halb verdeckte Fenster im Ausstellungsraum hinweisen. Über eine kleine Lücke verschaffte die Künstlerin sich Zugang zu dem leeren, nicht betretbaren Hängeboden. Für ihre Intervention in dem vergessenen Zwischenareal zündete sie ein weißes Rauchsignal und filmte die Folgen für 24 Stunden, die auf wenige Minuten komprimiert werden. Zu Beginn des Schwarz-Weiß-Videos sieht man sichtbare Spuren der Zeit, Holzbalken, Haken an der Decke und Kabelstränge. Dann füllt sich der Hängeboden erst langsam und plötzlich explosionsartig mit waberndem, weißem Rauch. Über die Tageszeiten hinweg verändert sich die Helligkeit und eine Ambivalenz zwischen weißer Wolke und schwarzer Dunkelheit entsteht. Die Wolke deutet auf die unsichtbar gewordene Geschichte des Ortes und macht gleichzeitig die Abwesenheit und Leere sichtbar. Die Bewegungen des Rauchs nahm die Künstlerin außerdem mit einer selbstgebauten Camera Obscura auf. Die Aufnahme, die ebenfalls über einen ganzen Tag lang entstanden ist, verweist auf den oberen Teil eines Fensters, das einzig im Zwischenraum zu sehen ist.

Kathrin Ganser arbeitet vornehmlich mit fotografischem Material, das sie in einem medienübergreifenden Ansatz auch installativ in den Raum erweitert. Sie eignet sich in digitalen Welten vorgefundene Bilder an, um diese aus ihrem ursprünglichen Kontext zu lösen und zu eigenen Zwecken umzuformulieren. Zwei kleinformatige Arbeiten aus der Serie *Something is flying around* zeigen einen Straßenzug und einen Blick aus dem Fenster, vor denen seltsame blaue Gebilde wie Fremdkörper im Raum schweben. Für diese Serie scannte die Künstlerin Gegenstände mittels einer App, welche die codierten Informationen in digitale Modelle für 3D Drucke umrechnet. Auf dem Display erscheinen fehlerhaft konfigurierte Objekte, welche sie vor dem jeweiligen Hintergrund in einem Screenshot festhält. Ihre ortsspezifische Arbeit *The visible invisible* zieht sich als großformatiger Print auf einer Tapetenbahn in einem Bogen über Wand und Boden des Ausstellungsraums. Bilder unterschiedlichen Ursprungs überlagern sich: verzerrte Ansichten des Standortes aus dem Internet, Fotos des gekachelten Bodens und undefinierte Bildfragmente. Fotografien einer Umarmung werden in unterschiedliche Ansichten derselben Situation zerlegt und überblenden sich gleichzeitig. Ein Bild entpuppt sich als Google Earth Straßenansicht, die in einem Moment festgehalten wurde,

in dem das Programm die Daten ungenau verarbeitet hat: Häuserwände erscheinen lückenhaft und verzerrt. Kathrin Gansers Arbeit erzählt von Nähe und Distanz, Körperlichkeit und digitalen Artefakten. Die Künstlerin erforscht nicht nur entgrenzte Bildräume und digitale Ästhetiken, es sind vor allem die von Algorithmen produzierten Leerstellen, Abweichungen und Brüche, die sie interessieren. Ihre Arbeiten sind Deformation und Konstruktion zugleich.

In ihren fotografischen Arbeiten und Langzeitstudien untersucht **Sarah Straßmann** die Darstellbarkeit von Leere, Unsichtbarkeit und Dunkelheit. Ihre Fotografien zeichnen sich durch eine konzeptuelle Herangehensweise, eine präzise, abstrakte Bildsprache und den gezielten Einsatz von Licht aus, wobei sie das Medium auch in dreidimensionale Objekte und Installationen überführt. In der Ausstellung zeigt sie vier Arbeiten ihres mehrjährigen Projekts *Shifting* - Innenraumaufnahmen des Freilichtmuseums Detmold, einem Gelände mit zahlreichen originalgetreuen Gebäuden, die den Wandel der historischen Alltagskultur Westfalens demonstrieren. Sarah Straßmanns reduzierte Bildsprache lässt architektonische Strukturen ebenso in den Fokus rücken wie Spuren der Zeit, wobei die nahezu leeren, verlassenen Räume in einem entrückten, vagen Zustand bleiben. Die dunkle Silhouette eines Treppengeländers versperrt die freie Sicht auf den dahinterliegenden Raum, Objekte und Möbel werden durch akkurat drapierte weiße Tücher verdeckt und wirken wie antike Skulpturen. Sie verwehren sich einer genauen Verortung und Bestimmung und rufen eigene Assoziationen und Erinnerungen hervor. Eine Ambivalenz zwischen vertrauten Szenarien und beunruhigenden Imaginationen entsteht. Viele der Gebäude des Freilichtmuseums wurden abgebaut, versetzt, originalgetreu wieder aufgebaut und anschließend mit historischen Objekten aus der Sammlung eingerichtet. Die Überlagerung von tatsächlicher Geschichte und historischen Verweisen mündet letztendlich in einer Inszenierung neuer Realitäten. Sarah Straßmann stellt nicht nur die Beziehung zwischen dem Raum und seiner Repräsentation als historischen Ort infrage, sondern untersucht auch sein Verhältnis zum fotografischen Bildraum.

Stefan Kleins konzeptuelle Interventionen manifestieren sich in kleinen Gesten, vielschichtigen Umdeutungen und subtilen Störfaktoren, die oftmals erst in den Vorstellungen der Betrachter:innen entstehen. Welche Eingriffe konkret vorgenommen wurden und ob sie tatsächlich stattfanden, bleibt meist unklar, jedoch werden allein durch die Behauptung der Ereignisse schon Diskussionen angestoßen. In der Ausstellung präsentiert er eine kleine Auswahl an fünf Steinen beiläufig auf einer Empore. Die Objekte sind Teil einer fortlaufenden Sammlung an Kieselsteinen, die der Künstler in seinen Schuhsohlen vorfand. Da immer wieder neue Steine auftauchen und wieder verloren gehen ist die Kollektion stetiger Schwankung unterworfen, gleichzeitig setzt sie sich unter den Schuhen verschiedener Personen fort. *From the Collection: Some Rocks* erörtert das Konzept von Kunstsammlungen, ihrer Lagerung und Wertzuschreibungen. Aus einem Blatt Papier, auf dem die Namen zwei bekannter Künstlerinnen und Werkangaben ihrer jüngsten Skulpturen verzeichnet sind sowie einer Ansammlung von Staub besteht die Arbeit *What is matter anyway and why aren't you made of Jesus?*. Ein

zusammengekehrter, ephemerer Haufen übriggebliebener Materie wird zum Kunstwerk erhoben, liegt aber fast unmerklich, wie zufällig am Boden. Winzige Partikel und feinste Ablagerungen eines Schaffungsprozesses, der von Bautätigkeit und Verschleiß in den Studios der Künstlerinnen zeugt, wurden aufgelesen und in den Ausstellungsraum übertragen. Hier verbinden sie sich zu dreckigen Bündeln, um sich beim nächsten Lufthauch in amorphe Einzelheiten zu zerstreuen. Stefan Klein untersucht nicht nur die Grenzen des Skulpturalen, die Arbeit verweist auch auf einen Kunstbetrieb, der von kommerziellen Interessen ebenso wie von strukturellen Ausbeutungsmechanismen angetrieben wird sowie auf den Arbeitsprozess hinter den Kulissen, der von Personen durchgeführt wird, die meist unsichtbar bleiben.

Ausgehend von der Frage nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit thematisieren die Künstler:innen den Einfluss des Menschen auf diese Welt, der dafür sorgt, dass nicht nur Gletscher und Naturreservate verschwinden, sondern auch die Verbindung des Menschen zu seiner Umgebung. Sie bespielen ungesehene, nicht zugängliche Zwischenräume, die nur für sich selbst existieren, verwenden organische Farben, die mit der Zeit verblassen, oder füllen ein Objekt mit Tinte, die eine Durchsicht verwehrt. Aufzeichnungen werden überschrieben und Bilder überlagert, Objekte materialisieren sich als Schatten oder Abdruck, aber nicht als tatsächlicher Körper. Die Arbeiten von *pilote contemporary* wurden für diesen Anlass geschaffen, arrangiert und präsentiert, in der Ausstellung aktivieren und ergänzen sie sich gegenseitig. Doch erst durch die Gedanken und Assoziationen der Besucher:innen vervollständigen sich Ausstellungen und Kunstwerke, viele Arbeiten erfordern gar die körperliche Präsenz der Betrachterin oder des Betrachters. Fällt der Akt des Sehens und Erlebens durch ein Publikum weg, können die künstlerischen Arbeiten nicht durch zusätzliche mögliche Assoziationsebenen erweitert werden. Gleichzeitig ist Kultur auch ein unverzichtbarer Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens. Geschlossene Räume und die damit einhergehende Unsichtbarkeit zum Leitmotiv zu erklären und auch die letzte Sichtbarkeit durch das Schaufenster zu verdecken, produziert Enttäuschung und Frustration, denn direkte Erfahrung vor Ort bleibt unersetzlich. Wird die Ausstellung nun selbst zum Werk? Die Künstler:innen verstehen die Ausstellung als experimentellen Forschungsprozess, dessen Ergebnis offen bleibt.

Text: Lena Fließbach