

URSULA
GROSER
GEFÜGE

VORWORT

Seit heuer konzentriert sich das RLB Atelier auf Einzelausstellungen der jüngeren Tiroler Künstlergeneration. Den Auftakt bildete die Ausstellung *Körper als Bild* der aus Lienz stammenden Fotografin Anja Manfredi. Im Rahmen dieser Neuausrichtung präsentieren wir nun die aktuelle Ausstellung *Gefüge* von Ursula Groser. Auch Ursula Groser wurde in Lienz geboren (1974) und lebt heute in Schwaz.

Groser arbeitet an der Schnittstelle von Rauminstallationen und dem medial bewegten Bild. Im Zentrum ihres Interesses steht der vielschichtige Gegensatz von Individuum und Masse, mit dem sie sich unter Einbindung einfacher, alltäglicher Gegenstände beschäftigt. Für unsere Ausstellung hat die Künstlerin drei räumliche Eingriffe aus unterschiedlichen Materialien realisiert. Zum einen stapelt sie ca. 300 Fahrradschläuche zu einer dynamischen Skulptur, spannt Damenstrümpfe wie eine Zeichnung durch den Raum und verdichtet zum anderen in der Wandinstallation *Ornament der Masse* über 200 Himmel und Hölle-Faltobjekte aus Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Menschenmasse zu einer reliefartigen Wandstruktur. Ergänzt werden die Installationen durch drei Medienarbeiten.

Der Großteil der Arbeiten wurde eigens für unsere Ausstellung konzipiert und realisiert. Dies ist mit einem großen Aufwand verbunden, wofür ich mich bei der Künstlerin Ursula Groser sehr herzlich bedanken möchte. Mein Dank richtet sich auch an Herrn Johannes Unterluggauer, der unsere Ausstellungsplattform seit der Gründung vor über zehn Jahren vor Ort betreut, und an Frau Mag. Silvia Höller, die Leiterin der RLB Kunstbrücke in Innsbruck, die seit heuer als Kuratorin des RLB Ateliers fungiert.

Karl Brunner

Direktor Marktbereich Lienz

Raiffeisen-Landesbank Tirol AG

URSULA GROSER

IM GESPRÄCH MIT SILVIA HÖLLER

Ihre Arbeiten behandeln vielfach den Problemkreis Individuum und Masse. Welcher philosophische Ausgangspunkt ist für Sie bei der Visualisierung dieses komplexen Verhältnisses ausschlaggebend?

Neben der philosophischen Sicht auf das Thema Individuum und Masse interessieren mich die psychologischen und soziologischen Ansätze. Obwohl ich mich seit Jahren mit dieser vielschichtigen Materie beschäftige, ergeben sich für mich immer wieder neue Ansatzpunkte. Die Auseinandersetzung mit den Begriffen des Individuums und der Masse sowie ihr Verhältnis zueinander werden seit jeher theoretisch analysiert. Die Sicht darauf hat sich natürlich auch im Wandel der Zeit verändert. Somit gibt es unterschiedlichste Betrachtungsweisen und es ist für mich schwierig, einzelne Positionen herauszugreifen. Die Beschäftigung mit unterschiedlichen Theorien in diesem Zusammenhang ist für mich zwar wichtig, aber ich beziehe mich in meinen Arbeiten kaum oder selten direkt darauf. Eine Figur scheint mir aber dennoch wichtig zu erwähnen: den Schriftsteller und Philosophen Elias Canetti. Wie kaum ein anderer hat er versucht, den Massentrieb der Menschheit und die Strukturen der Macht zu ergründen. Für sein 1960 erschienenes Standardwerk ›Masse und Macht‹, an dem er ca. 20 Jahre gearbeitet hat, wurde ihm 1981 der Nobelpreis verliehen. Canetti beschreibt unter anderem vier charakteristische Eigenschaften der Masse: Die Masse will immer wachsen. Innerhalb der Masse herrscht Gleichheit. Die Masse liebt Dichte. Die Masse braucht Richtung. Die Prinzipien Wachstum, Gleichheit und Richtung sind auch wesentliche Aspekte in meinen Rauminstallationen.

Neben dem spielerischen Umgang von Menschenmasse und Einzelperson verfolgen Sie offensichtlich auch gesellschaftskritische Überlegungen. Um welche Inhalte geht es Ihnen?



Übertritt, Video, 2008, 4 min

Um die Differenz zwischen Individuum und Masse. Der Mensch scheint von außen betrachtet in der Masse nicht mehr er selbst zu sein. Die Menschenmenge agiert wie ein Schwarm nach scheinbar unbestimmten Spielregeln und lässt sich im kollektiven Strom treiben. Dieser Herdentrieb macht uns als Konsumenten manipulierbar und unmündig. Beispielsweise erfassen diverse Internetanbieter unser Kauf- und Suchverhalten, um spezifische Warenangebote zu entwickeln. Das unsichtbare Netz der Datenerfassung umspannt mittlerweile unser gesamtes Leben und wir können uns dem nicht entziehen. Dies zeigen letztendlich auch die nahezu täglichen Debatten im Umgang mit personenbezogenen Daten, und das nicht nur im kommerziellen oder politischen Kontext. Neben den beunruhigenden Möglichkeiten der Überwachung der Privatsphäre tragen die digitalen Vernetzungsstrukturen letztlich zu einer Vereinheitlichung und Standardisierung bei, die sich unbewusst in unser Denken und Handeln eingräbt.

Welche Wechselwirkung beobachten Sie zwischen den vernetzten, interaktiven Medien und dem heutigen gesellschaftlichen Strukturwandel?

Der Schwarm als Strukturmodell ist für mehrere Aspekte der neuen Kommunikationsmedien interessant, z. B. für die Wissenskonstitution im sogenannten Web 2.0 – einer veränderten Nutzung des World Wide Webs, bei der Informationen aus dem Netz nicht nur abgefragt, sondern interaktiv selbst neu generiert werden. Dass dies Auswirkungen auf das gesellschaftliche Gefüge haben kann, zeigt beispielsweise die Bildung von Smart Mobs, den politischen Massenprotesten, die über Blogger-Foren organisiert werden. Die Wechselwirkungen zwischen den neuen Web-Technologien und dem realen Leben sind vielseitig, aber auch schwer durchschaubar. Durch Korrelationen ähnlicher Begriffe lassen sich Muster und Trends in der Masse offenlegen. So entstehen Informationen, die sich nur aus der Menge erklären lassen. Die Konsequenzen dieser Datenerfassung bzw. -auswertung (»Big Data«) etwa zum wirtschaftlichen, medizinischen oder politischen Nutzen sind aber kaum abschätzbar.

In Ihren Arbeiten löst sich das Individuum letztendlich immer im kollektiven Muster der Masse auf. Sehen Sie dies als psychologische Konsequenz?

Für mich ist das eine Frage des Abstandes oder der Perspektive. Menschen bewegen sich stark in tradierten Systemen, sie sind Teil eines sozialen Gefüges und letztlich gefangen in einer Wiederholung des Alltäglichen. Die Gesamtheit dieser Konstrukte als Muster oder Gestalt ist jedoch kaum erfassbar. Daran lässt sich auch die Frage knüpfen, ob der freie Wille nur eine Illusion ist, die uns die Möglichkeit zur Individualität vorgaukelt.

Auf formaler Ebene führt der Untergang des Individuums in der Menge zur Auseinandersetzung mit dem Raster. Seit Piet Mondrian ist der Raster eines der zentralen Themen der bildenden Kunst. Spielen für Sie kunsthistorische Bezüge eine Rolle?

Wie jede/r KünstlerIn bewege ich mich im langen Schatten der Kunstgeschichte und folglich ergeben sich immer wieder Analogien. In manchen



sequencing, 2006, Seidenstrümpfe, Kunststoffbecher, Installation, Galerie AllerArt Bludenz

Arbeiten ergibt sich daraus eine Art Spiel mit Verweisen, das aber nicht im Vordergrund meiner Auseinandersetzung steht.

Für die Ausstellung im RLB Atelier Lienz haben Sie aus unzähligen Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Menschenmassen im politischen, religiösen oder sportlichen Kontext eine Wandinstallation aus sogenannten ›Himmel und Hölle‹-Faltobjekten realisiert. Der Titel der Arbeit ›Ornament der Masse‹ verweist auf die gleichnamige, theoretische Abhandlung des deutschen Soziologen und Filmtheoretikers Siegfried Kracauer aus dem Jahre 1927. Inwiefern ist seine Theorie für Sie von Bedeutung?

Ausgehend von den Beobachtungen über den Umgang mit dem menschlichen Körper in den Revuetheatern der ›amerikanischen Zerstreuungsfabriken‹ untersucht Kracauer das Phänomen des ornamentalen Kollektivkörpers und setzt diesen in Zusammenhang mit kapitalistischen Denkformen. Interessant ist, dass jene Unterhaltungsgesellschaft, deren Anfänge Kracauer in den 1920er Jahren analysierte, heute ihr Reifestadium erreicht hat und die Zerstreuungskultur in Form von Massenkommunikation allgegenwärtig ist. Auch sein Ansatz, dass das Ornament der Masse wie auch das kapitalistische Denken zum reinen Selbstzweck dient, ist im Grunde höchst aktuell. Nach Kracauer geht es weder um einen gesellschaftlichen Zusammenhalt noch um Individualität in der Masse. »Es ist die Masse, die eingesetzt wird. Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteil einer Figur.« Dies spiegelt sich auch in meiner Wandinstallation wider. Auf den ersten Blick sind nur die Form und die wabenförmigen Strukturen sichtbar. Nur in der nahen Betrachtung der einzelnen Faltobjekte werden Personen erkennbar.

Sie arbeiten vorwiegend mit alltäglichen Materialien (Fahrradschläuche, Damenstrümpfe, Kabelbinder etc.), die zwar verfremdet werden, aber ihre ursprüngliche Herkunft nicht verleugnen können. Spielen die semantischen Assoziationen des Materials selbst für die Umsetzung eine Rolle?

Ein wesentlicher Aspekt ist für mich die ästhetische Disposition des Materials. Diese kann auch an poetische Konnotationen gekoppelt sein, die für mich aber nicht vordergründig sind. Meine früheren Arbeiten, die vom Objekt ausgingen, waren von der Arte Povera geprägt, im besonderen Maße von den Werken der amerikanischen Künstlerin Eva Hesse. Inzwischen interessiert mich, durch Multiplizierung und Anordnung von alltäglichen Dingen, neue Bedeutungsebenen aus ihnen herauszuholen, sie umzugestalten. Es geht mir im übertragenen Sinne um die emergenten Eigenschaften eines Materials, das ich stellvertretend für gesellschaftliche Phänomene verstehe, im Speziellen für die Emergenz der Masse. »Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile« (Aristoteles).

Neben Rauminstallationen arbeiten Sie auch mit Fotografie und neuen Medien. Wie stellt sich das Verhältnis zwischen dem realen Prozess und der Wiedergabe im Medium der Fotografie oder des Videos dar?

Meine Videos haben keinen dokumentarischen Charakter und fingieren auch keine simulierte Wirklichkeit. So gibt es kaum räumliche Bezüge, wie etwa einen Hintergrund – die Personen agieren meist isoliert auf einer weißen Fläche. Meine Medienarbeiten sind in hohem Maße als artifiziell erkennbar.

Das Interview wurde per E-Mail im August 2013 geführt.

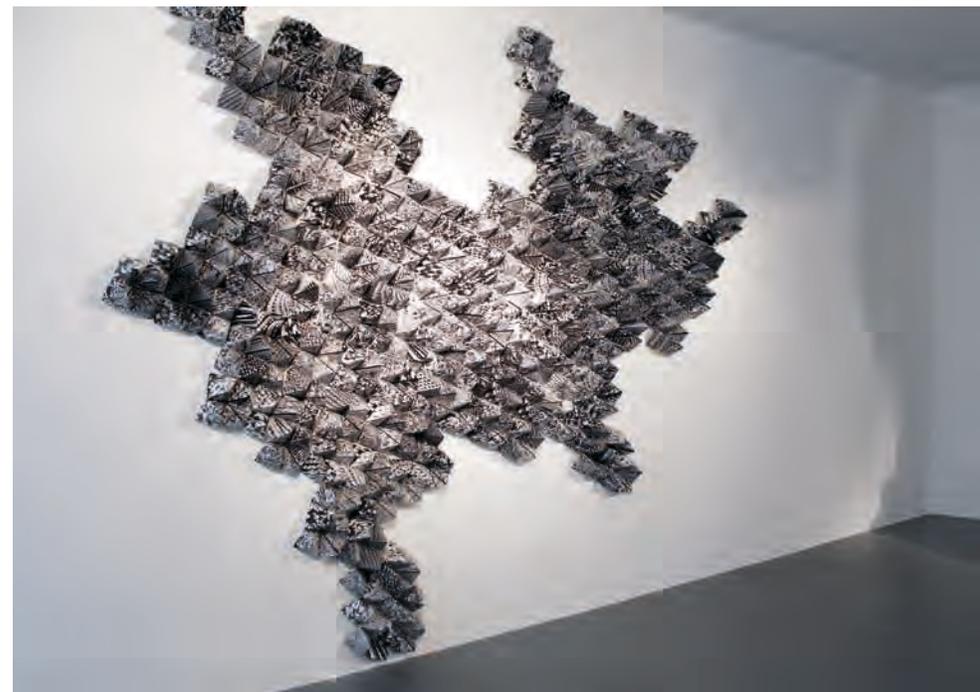
Ruedi Arnold

INDIVIDUUM & GESELLSCHAFT

INSTALLATIONEN VON URSULA GROSER

Weltweit spielen Kinder mit greifbaren Volumen – mit Steinen, Hölzern oder Früchten – die sie auf Grund einer Ähnlichkeit als dies oder jenes (z.B. als Puppe, Tier oder Fahrzeug) benennen. Hätte es die Bildhauerei nicht seit jeher schon gegeben, aus diesem Tun würde sie jederzeit und überall wieder neu erfunden. Die ältesten Skulpturen, die wir kennen, sind im Jungpaläolithikum entstandene Frauenstatuetten; über deren Bedeutung für die damals lebenden Menschen können wir nur rätseln. Skulpturen und Plastiken alter Hochkulturen rund um das Mittelmeer stellten Herrscherpersönlichkeiten, WürdenträgerInnen oder menschenähnlich gedachte Gottheiten dar. Das dafür gegebene Format war das freistehende, aufrechte Standbild.

Solange bildende Kunst ihre Motive mehr oder weniger sehbildgetreu wiedergeben musste, wäre die Darstellung unbelebter Gegenstände (z. B. von Musikinstrumenten) als greifbare, in Stein gehauene oder aus Holz geschnitzte Volumen witzlos gewesen, weil sich diese jederzeit mit den als Vorbild dienenden Gegenständen hätten vertauschen lassen. Der besondere Realitätsbezug der Bildhauerei, welche Körper schafft, die mit dem Schatten ihrerseits ein flächiges Bild von sich erzeugen können, hat das Gestalten von Volumen besonders eng an sehbildgetreue Darstellungsformen gebunden. Die Malerei, die greifbare Gegenstände schon immer auf der Fläche (d. h. als Schein) abhandeln musste, schaffte die ersten Schritte in die Abstraktion wesentlich früher. Die Bildhauer emanzipierten sich mit dem Kubismus (und auf Grund von einem Missverständnis) vom Sehbild: Indem sie Cézannes Empfehlung, das Problem der Darstellung von Raum auf der Fläche dadurch zu lösen, dass alle Körper mit Hilfe stereometrischer Formen dargestellt werden, wörtlich auf ihr mit drei Dimensionen operierendes Medium übertrugen, mutierten diese Formen vom Mittel zum Selbstzweck.



Ornament der Masse, 2013, Papier, Wandinstallation, RLB Atelier Lienz

Die Abkehr vom Sehbild setzte auch dem Selbstverständnis ein Ende, wonach das Massevolumen des darzustellenden Gegenstandes mit Hilfe eines entsprechend geformten Volumens aus einem andern Material abgebildet werden müsste. Das hat der Bildhauerei die Verwendung bisher kaum gebräuchlicher Materialien mit neuen Gestaltungs- und Aussagemöglichkeiten eröffnet: Mit Schnüren, Drähten und Stangen lassen sich Linien im Raum beschreiben, mit Pappkartons, Brettern oder Blech Räume einfassen und unterteilen. Damit können Raumvolumen und Massevolumen in gleicher Weise beschrieben und Raumvolumen einer Plastik mit dem Umraum verschränkt werden. Raum ist nicht mehr ein Nichts, in welches Volumen hineingestellt werden (oder im besten Fall ein Zwischenraum); Bildhauer kneten auch Luft. Und viele Metaphern in unserem Sprachgebrauch

(abseitsstehen, nahetreten, unten durch sein usw.) belegen das Vermögen räumlicher Bezüge, komplexe Inhalte anschaulich zu machen.

In den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts erforderten Happenings und Performances eine entsprechend gestaltete Umgebung, damit ihre Handlung in der vorgesehenen Weise ablaufen konnte und die erhoffte Wirkung erzielte. Anders als diese ›Ambiente‹ genannten Aktionsräume, bilden die ab dem nächsten Jahrzehnt vermehrt auftauchenden ›Installationen‹ Realität nicht ab; ihren gegenständlichen (oder an Gegenstände erinnernden) Elementen liegen gedankliche Konzepte zu Grunde. Im Unterschied zu den auf eine Mittelachse bezogenen Volumen der Standbilder sind Installationen mehrgliedrig, meist auch mehr- oder vierteilig und in Bezug auf das Material, die Herkunft und die Herstellungsart der Teile (gegebenenfalls auch nach ihrer Zugehörigkeit zu einer Kunstsparte) oft (jedoch nicht immer) heterogen.

Natürlich können Statuen ebenerdig aufgestellt werden. Passender ist die Positionierung auf einem Sockel; zu dem, was in der Form eines Standbildes verewigt wird, möchte man aufblicken. Nur sind Denkmale auch sakrosankt, und die Zahl unserer unumstößlichen Gewissheiten wird kontinuierlich kleiner, weil uns von immer mehr Dingen immer mehr unterschiedliche Aspekte bekannt werden. Als Antwort darauf wandte sich die Bildhauerei zunehmend offeneren Ausdrucksformen zu: der vom Kubismus parallel zur Collage entwickelten Assemblage (die Teile aus unterschiedlichen Materialien und von unterschiedlicher Herkunft ohne Rücksicht auf den Bezug ihrer früheren Identität zur neuen Funktion vereinigt), dem Objekt (welches Teile aus unterschiedlichem Material und von unterschiedlicher Herkunft miteinander kombiniert, seinen Witz aber aus dem Wissen um den Unterschied zwischen alter Identität und neuer Funktion bezieht), dem Fragment (das sich dazu bekennt, der begriffene Teil eines nicht überblickten Ganzen zu sein) oder eben – der Installation.

Standbilder erlebt der Betrachter, die Betrachterin als Gegenüber (gegebenenfalls lädt eine *Sculptura serpentinata* zum Umschreiten ein). Installationen machen BetrachterInnen – indem sie ihn/sie in ein räumliches Geschehen einbinden – zu Beteiligten. Daher leisten diese schon mit der Suche nach Orientierung ein Stück Interpretationsarbeit.

Den Installationen liegen gedankliche Konzepte zu Grunde. Installationen antworten mit künstlerischen Mitteln auf Empörung über erlittenes oder beobachtetes Unrecht, sie zählen zu Äußerungen, die man der politisch, sozial, gesellschaftlich, ökologisch, weltanschaulich oder religiös engagierten Kunst zurechnet. Mit künstlerischen Mitteln meint den ganzheitlichen Zugang; wir denken ja nicht nur in Begriffen, wir denken mit allen Sinnen, in Gefühlen, Geschichten, Wünschen und Erinnerungen und oft vergegenwärtigen wir uns das Resultat erst im Nachhinein mit entsprechenden Worten (vgl. Peter von Matt: ›Die Intrige – Theorie und Praxis der Hinterlist‹, Hanser, München Wien, S. 288).

Ursula Groser begann mit der Arbeit an ihrer ›Rattenfänger‹-Installation 1999; empört über den Wählerstimmenzuwachs der FPÖ während der schwarz-blauen Koalition. Diese Koalition ist lang schon Historie, die Installation dagegen hat ihre Aktualität behalten, weil die Geschichte vom Hameler Rattenfänger in sich modellhaft alle Aspekte von Verführung und Mitläufertum vereinigt. Ursula Groser erzählt die Geschichte vom Rattenfänger mit präzise aufeinander abgestimmten, bildnerischen Mitteln: Volumen, Raum, Material, Farbe und Form. Man muss aber weder den Titel ihrer Installation noch die Handlung der Sage kennen, um sich in deren Thema einzufühlen. Einfühlen: eine Form der Annäherung, die nicht Vergangenes abhandelt, sondern Bedeutung neu erschafft. Die in unregelmäßigen, immer kleiner werdenden Abständen ausgelegten Teile (weiße Ringe mit einer nach oben ragenden Ausstülpung, die eine räumliche Ausrichtung der weder an die Gestalt von Ratten noch an jene von Kindern erinnernden Elemente anzeigt) bilden zunehmend größere, vereinzelt Irrläufer einschließende Gruppen und letztlich einen wilden Haufen, der sich – halb geschoßen, halb gezogen – auf eine Engstelle hin bewegt (hinter der sich, man ahnt es, eine Schleuse geöffnet haben muss). Dem Sog, der dieser Formation eigen ist, kann sich weder das Auge noch das Körpergefühl des Betrachters entziehen. Die Installation verkörpert jene Struktur, welche Bewegungen manipulierter Massen (und die Tragik ihrer unfreiwillig mitgerissenen, protestierenden Teile) kennzeichnet. Und es gehört zum Thema, dass sie das Leid als Fußangel in verführerische Schönheit versteckt.



Rattenfänger, 1999, Gips, Installation, Galerie 5020 Salzburg

Weil der zutreffende (in allen LeserInnen und ZuhörerInnen dieselbe Vorstellung evozierende) Begriff meist fehlt, beschreiben Katalogvorworte und Vernissagen-Reden die Arbeit von KünstlerInnen gern damit, dass sie aufzählen, was diese ›nicht tun‹. ›Gedanklichen Konzepten‹, meint man, müssten präzise umrissene Ziele zu Grunde liegen. Wäre dies auch im Zusammenhang mit Installationen zutreffend, würden diese einen vorgegebenen Zweck im Sinne einer Reportage oder Dokumentation bloß illustrieren. Als Kunstwerke sind sie jedoch außerästhetischen Gesetzen und Zwecken nicht unterstellt, in Bezug darauf dem Spiel verwandt. Das meint, dass zweckrationalistische Handlungs- und Konsumbedingungen nur so weit gelten, wie der Künstler/die Künstlerin dies festlegt. Genauso wie man nicht das Spielen spielen kann, sondern Etwas spielen muss, braucht die Installation ihren Inhalt, den sie (weder irrational noch zweckfrei, jedoch

ihren eigenen, ästhetischen Regeln gehorchend) auf dem Spielfeld ›Kunst‹ durchspielt. Werden auf diesem Spielfeld Gestaltungsmittel (Ordnung, Größe, Form usw.) ebenso widerspruchsfrei wie fantasievoll eingesetzt, kann etwas entstehen, was der Betrachter, die Betrachterin als überzeugende Alternative der eigenen Erfahrung hinzufügen kann (so habe ich diesen Sachverhalt bisher nicht gesehen, nicht empfunden, nicht erlebt).

ZUR ›NETZHAUT‹-INSTALLATION

Inhalt der Netzhaut-Installation ist die Vernetzung. Diese ist ein Konstrukt, d. h. ein Sachverhalt gedanklicher Natur, der sich (weil keinem Sinnesorgan zugänglich) empirisch nicht erkennen und daher auch nicht abbilden lässt. Es sind Indikatoren, welche den Schluss auf die Existenz dieses gesellschaftlichen Phänomens nahelegen. Ursula Groser hat die Vernetzung in all ihrer Zwiespältigkeit sichtbar gemacht, hat ihr mit Anleihen bei der Gestalt der Netzhaut eine organische Struktur unterschoben, die gesellschaftliche Prozesse charakterisiert. Und sie hat die als Vorlage dienende Netzhautstruktur, die sich nur unter dem Mikroskop betrachten – und an einem durch ein Gewebe gesetzten Schnitt erkennen lässt, für die Verwendung in einer Installation adaptiert; indem die Zeichnung den Zusammenstoß der Wandflächen überspielt, wird sie räumlich, die als Material und Gestaltungsmittel verwendeten Strümpfe machen die Lebensgröße zum Vergleichsmaß und der Ausschnitt gibt der wuchernden Struktur die Form. Damit wird die Netzhaut-Installation zu einem Modell, welches das Gehalten- und das Gefangenesein in Netzwerken körperlich erfahrbar macht.

ZUR ›LOOP‹-INSTALLATION

Zum Ring verbundene Enden eines Streifens machen diesen zur Schleife oder Schlaufe (englisch: Loop). In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erhielt das Wort ›Loop‹ eine zusätzliche Bedeutung als Bezeichnung für Folgen wiederkehrender Klangereignisse in der Musik (Sampling) oder von Anweisungsblöcken auf dem Gebiet der Informatik. In ihrer Loop-Installation stellt Ursula Groser mit einer gewundenen Säule eine Verbindung

zwischen dem Boden und der Decke her. Damit sind es nicht mehr die vier Wände, welche das Raumgefühl bestimmen; wie der Faden um die Spule dreht sich der zum Umraum gewordene Raum um das Zentrum. Und es ist die aus Fahrradschläuchen geflochtene Säule, die mit ihrer um die Achse ungleich verteilten Masse den Betrachter zum wiederholten Umkreisen auffordert. Diese Anordnung macht die akustische Repräsentation der Warteschleife sicht- und performativ nachvollziehbar. Dank ihrem elastischen Material haben sich die zum Kreis aufgeblasenen Fahrradschläuche mit viel Improvisation untereinander verbinden lassen. Trotzdem sind sie Teile geblieben, die sich nur additiv zur Gestalt der Säule fügen (das Verfolgen von einem Konstruktionsprinzip hätte eine Öffnung ihrer auf die eigene Mitte bezogenen, nach außen hin geschlossenen, Vereinzelung signalisierenden Form erfordert). Die Vervielfältigung des Einzelnen spiegelt das Dilemma, mit dem sich das Einzelwesen als Individuum und als Teil der Gesellschaft konfrontiert sieht.

ZUR ›ORNAMENT DER MASSE‹-INSTALLATION

Mit Individualität und Masse befasst sich auch Ursula Grosers ›Ornament der Masse‹-Installation.

›Himmel & Hölle‹ ist ein Spiel für zwei Kinder mit einem Faltojekt, dessen obere, pyramidenförmige Hälfte sich räumlich in zwei entgegengesetzte Richtungen (Himmel rosa angemalt, Hölle geschwärzt) öffnen lässt. Es ist anzunehmen, dass Ursula Groser auch weiß, wie MitspielerInnen mit Hilfe einer einfachen Berechnung in den Himmel oder in die Hölle geschickt werden können, dass also auch Manipulation durchaus zum gewählten Thema passt.

In Ursula Grosers Installation bedecken 200 Himmel & Hölle-Faltungen eine Fläche von ungefähr 30 Quadratmetern. Die Installation ist nur 14 cm tief, jedoch kein Relief, weil ihre Tiefe der realen Abmessung der Faltojekte entspricht. Diese Himmel & Hölle-Faltungen sind mit Fotos bedruckt, die Massen zeigen: Menschen, welche der Verkehr am selben Ort zusammengeführt hat, Besucher von Sportveranstaltungen, Fischschwärme, Demonstranten, paradierende Heeresseinheiten – Bilder, welche

die Himmels- oder die Höllöffnung der Faltojekte markieren. Zweihundert Mal ›oder‹. Oder vielleicht doch nicht?

Als Individuum freut man sich, wenn eine für wertvoll befundene Aktion groß beachtet, breit unterstützt, möglicherweise plebiszitär angenommen wird. Und man ärgert sich über die Bauernfängerei von Populisten und die Verbreitung, die ihre Plattitüden in der Skandalpresse finden. Und gleichzeitig ist man sich bewusst, dass unzählige Individuen sich unter der Berufung auf ihr Recht, eine eigene Meinung vertreten zu dürfen, einen gegenteiligen Standpunkt einnehmen. An diese Überlegung knüpfen sich tiefeschürfende Fragen: Weshalb verbessert sich die Welt – auf lange Sicht betrachtet – nicht zum erträumten Zustand hin? Was verhindert ihr Umkippen ins Gegenteil? Verhindert beides der Zufall oder ein sich selbst regulierender Mechanismus? Oder steht ein Plan dahinter, der auf ein (von wem gesetztes) Ziel hinsteuert? Oder jemand, der korrigierend eingreift?

Die Wechselwirkungen zwischen dem Einzelwesen als Individuum und der Gesellschaft, und der Gesellschaft als Vielzahl von Einzelwesen, sind das Thema von Ursula Grosers Installationen. Sie führt sich und uns dieses Spannungsfeld als Sinnenreiz vor. Zum Nachdenken (weil wir auch in Bildern, beim Tasten mit dem Körpergefühl und mit dem Raumempfinden denken), und empört darüber, dass so vieles in dieser zwiespältigen Situation schmerzt. Und zweifelnd, ob die Langeweile, würde die Spannung wegfallen, leichter zu ertragen wäre.

Ruedi Arnold ist emeritierter Professor für Bildhauerei, Universität Mozarteum, Salzburg

Andrei Siclodi

URSULA GROSER – LOOP

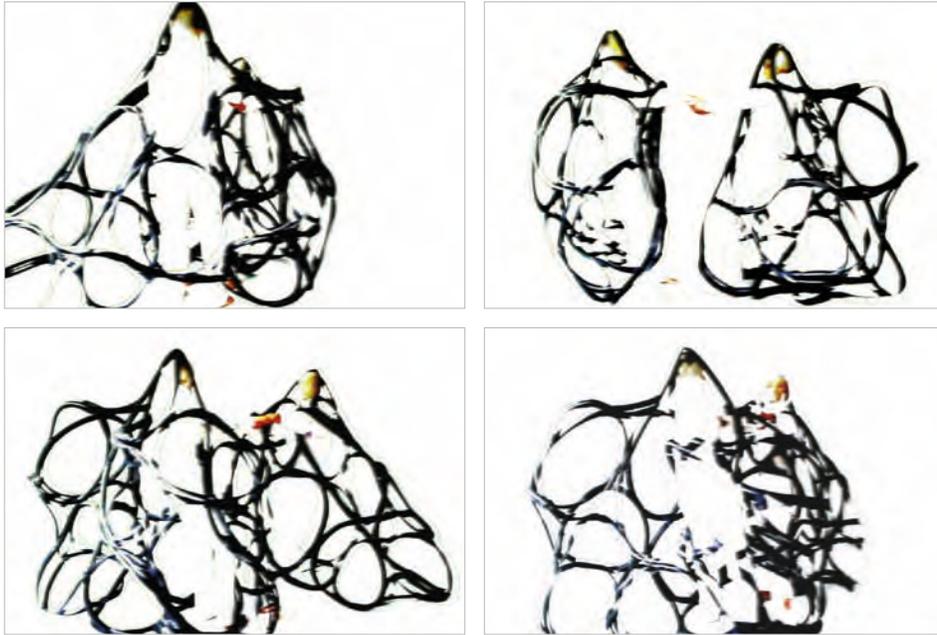
Ursula Groser bedient sich in ihren installativen Arbeiten einer Formensprache, deren Vokabular als eines organischen Ursprungs bezeichnet werden kann. Das Organische ist in ihrer Arbeit allgegenwärtig, sei es als Simulakrum, als tatsächlich Lebendiges oder als lediglich impliziertes Organisationsprinzip. Organische Formen und Materialien sprechen uns meist unmittelbar an und rufen je nach Erscheinungsbild und/oder körperlicher Präsenz unterschiedliche Reaktionen hervor. Organismen sind eine der grundlegenden Organisationsformen, die in der Natur vorkommen. Lebende Organismen konstituieren sich als molekulare Konfigurationen, die durch kohäsive Kräfte formiert und zusammengehalten werden. Deren Struktur baut auf der selbsttätigen Verbindung von Zellen auf; ihre Existenz setzt die Fähigkeit von Wachstum und Transformation voraus. Ursula Groser macht sich die prozessuale Qualität organischer Strukturen sowie ihre Selbstreferenzialität in ihrer Kunst zunutze. Sie setzt organische Gestaltungsstrategien ein, um anschließend ihre installativen Anordnungen als Repräsentations- und Kommunikationsmedien einer kritischen Betrachtung gesellschaftlicher Zustände zu verwenden. Das Interesse gilt dabei einerseits dem Verhältnis zwischen Individuum und Masse, der (Un-)Möglichkeit einer „ontologischen Individualität“ im Zeitalter des (Post-)Kapitalismus sowie den gesellschaftlichen Bedingungen, die diese Individualität konditionieren.

Wie lässt sich aber das Verhältnis zwischen Individuum und Masse beschreiben und darstellen, ohne in Stereotypen zu verfallen? Ursula Groser wählt als Strategie hierfür das Pendeln zwischen Mikro- und Makroebenen, zwischen dem, was nur diskret, sozusagen unter dem Mikroskop sichtbar wird, und der Ebene gesellschaftlicher Prozesse.

Im Zentrum der Arbeit ›Loop‹ von Ursula Groser (*1974) steht eine begehbare Rauminstallation, eine im Wachstum begriffene Struktur, die einerseits als eine dreidimensionale Repräsentation organischer



Loop, 2011, Fahrradschläuche, Installation, Galerie im Andechshof, Innsbruck



Loop, 2011, Video, 4:42 min

Verbindungen, gleichzeitig aber auch als Bild eines Netzwerks gelesen werden kann – eines Netzwerks, dessen Knotenpunkte und Linien ein unter Spannung befindliches membranartiges Beziehungsgeflecht versinnbildlichen. Man kann die Installation einerseits als Abstraktion begreifen, andererseits aber auch als Repräsentation von Verkettungen, welche – auf der Makroebene – eine Masse formen, eine Masse, der Canetti die Eigenschaften des Wachstums, der Gleichheit, der Dichte und der Gerichtetheit zuschrieb. Das Ornament der Masse wird bei Groser jedoch zum Ornament des Netzwerks, zur piktogrammatischen Repräsentation der Kräfte, Ordnungen und Spannungen zwischen Entitäten. Dieses piktogrammatische Ornament ist bei Groser nicht rein visuell-symbolischer Natur, sondern raumgreifend, vergrößert und an die Maße des Menschen angepasst, so dass eine körperliche Erfahrung des Netzwerks möglich wird. Dies wird in der

Videowerk auf dem Monitor explizit formuliert: Zwei menschliche Figuren, eingeschrieben in dem Netzsystem, das im Galerieraum installiert ist, halten sich die Hände, während sie im Rhythmus einer spannungsgeladenen, aber zugleich auch Monotonie erzeugenden Musik im Kreis rotieren. Die Soundspur stammt von Steve Reich, einem Komponisten, der für seine innovative Anwendung von Sampling-Techniken, die loop-artige Soundlandschaften generierten, bekannt ist.

Das zweite Videoder Ausstellung in der Galerie im Andechshof ist eine Projektion, die sich einen dynamischen Prozess der Massenbildung zunutze macht: Eine Vielzahl von Punkten, die immer dichter wird, bewegt sich chaotisch, vibriert kohäsiv, im Rhythmus einer quasi von außen vorgegebenen Wellenkraft. Aus zunächst wenigen Punkten wird eine dynamische Masse, die am Ende stehen bleibt und den Blick auf ein einzelnes menschliches Gesicht freigibt. Auch hier bleibt Ursula Groser in ihrer Aussage absichtlich uneindeutig: Ist es das unverwechselbare Individuum, aus dem die Masse sich zusammensetzt, oder ist es die Masse, welche durch ihre sozio-politische Macht die Identität des Einzelnen (mit)bestimmt?

Ursula Grosers künstlerische Arbeit zielt nicht auf die Formulierung eindeutiger Aussagen zu einem bestimmten Thema; vielmehr gilt die Absicht, einen autonomen Kunstraum zu schaffen, in dem gesellschafts-immanente Strukturwandlungen und Zustände transzendieren und in dem diese verdichtet wahrgenommen werden können. Als Mittel hierfür bedient sie sich einer installativen Gestaltungsstrategie, welche die durchaus als einzelne Kunstwerke wahrnehmbaren Bestandteile in spannende, bisweilen überraschende Relationen zueinander setzen lässt. Dadurch entstandene Konstellationen weisen eine diskursive Qualität auf, die aus der ›organischen‹ Verbindung kognitiver und ästhetischer Erfahrungen gewonnen wird und mithin neue Sichtmöglichkeiten auf vermeintlich Vertrautes eröffnet.

Andrei Siclodi ist Leiter des Künstlerhauses Büchsenhausen, Innsbruck

Der Textbeitrag ist im Zusammenhang mit der Ausstellung ›Loop‹ von Ursula Groser in der Galerie im Andechshof in Innsbruck im Jahr 2011 entstanden.

o.T., 2013
Fahrradschläuche, Installation
RLB Atelier Lienz





Gefüge, Ausstellungsansicht, RLB Atelier Lienz, 2013



Ornament der Masse, 2013, Papier, Wandinstallation, RLB Atelier Lienz (Detail)



Im Strom, 2013
Video, 4:60 min







Netzhaut, 2013, Installation, RLB Atelier Lienz

Covey, 2013
Animation, 3:30 min
RLB Atelier Lienz





Covey, 2013
Animation, 3:30 min





Golconda, 2013
Atelieransicht



Golconda, 2013
Videoinstallation, 4:04 min



Interlope, 2013
Fotografien



Verso, 2008
Fotografien



Follow me, 2012
Fotografie



Simple Escape, 2006
Video, 6:02 min

Simplify your life, 2006
Raum- und Videoinstallation
Stadtgalerie Schwaz



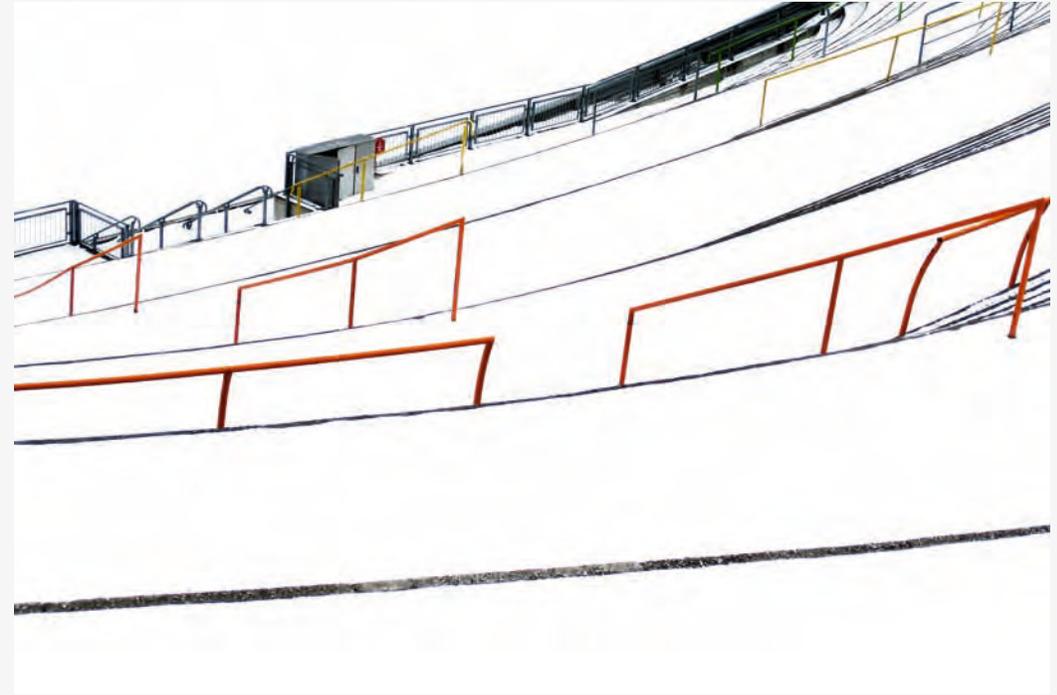
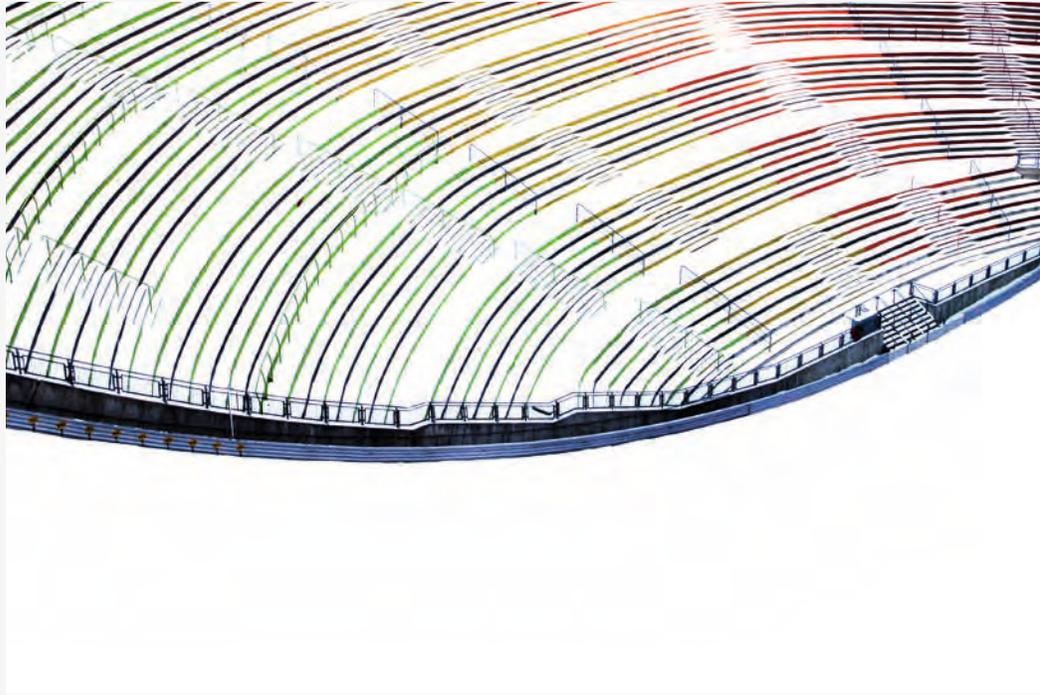
pick me up!, 2006

Partizipative Installation zur Langen Nacht der Museen

Stadtgalerie Schwaz



Loop, 2012
Fahrradschläuche, Installation
Masc Foundation Wien



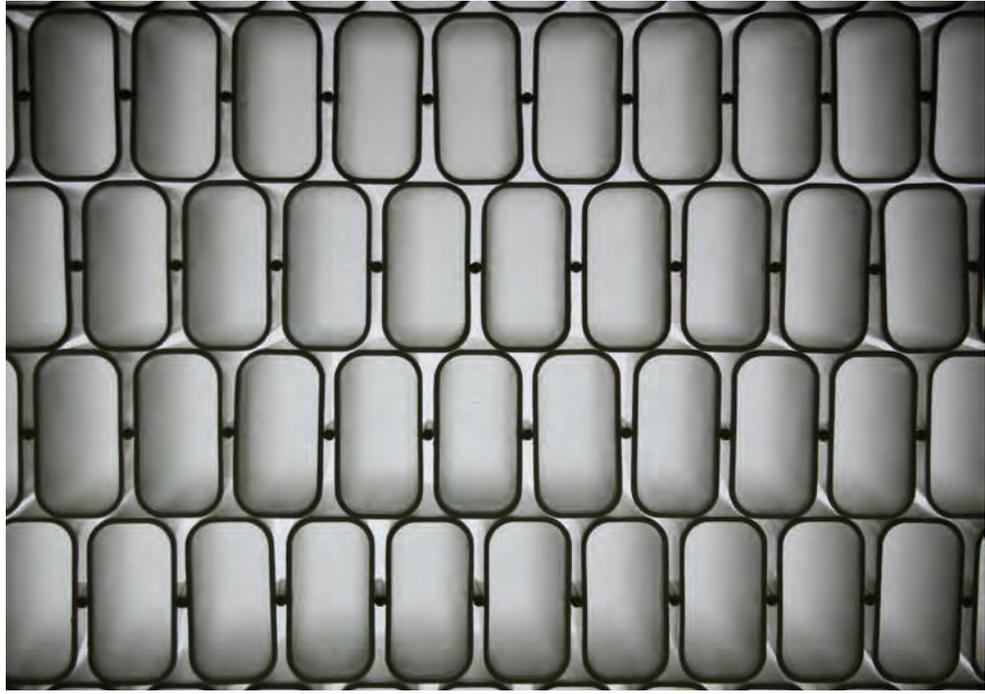
crowd control, 2008
Fotografien

vergessen erinnern, 2009
Gras, Installation
Stadtgalerie Schwaz





In Reih und Glied, 2005
Stadtturmalerie Innsbruck



In Reih und Glied, 2005
Fotografien

URSULA GROSER

1974 geboren in Lienz, lebt und arbeitet in Schwaz

Mehrjährige Tätigkeit als Grafikdesignerin

1997–2003

Studium am Mozarteum Salzburg, Bildhauerei

Studium an der Universität Salzburg, Philosophie und Psychologie

SEIT 2004

freischaffende Künstlerinnen

Mitglied der Tiroler Künstlerschaft

EINZELAUSSTELLUNGEN

2013 *Gefüge*, RLB-Atelier, Lienz (K)

2011 *LOOP* Galerie im Andechshof, Innsbruck (K)

2009 *geht nicht*, Stadtgalerie Schwaz

2008 *übertritt*, Galerie Widmer+Theodoridis contemporary, Zürich

2006 *sequencing*, Remise Galerie Allerart, Bludenz

2005 *in reih und glied*, Stadtturmalerie, Innsbruck

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

2013 *XV INTERBIFEP*, International biennial festival of portrait, Tuszla

2012 *RLB Kunstpreis*, RLB Kunstbrücke, Innsbruck | *255 K.*, 20 Jahre Andechsgalerie, Innsbruck | *moods & methods*, masc foundation, Wien | *Linie am Limit*, Kaiserliche Hofburg zu Innsbruck, Innsbruck

2011 *shopping welt*, Stadtgalerie Schwaz | *spielwiese*, Galerie Widmer+Theodoridis contemporary, Zürich | *leaves from Innbruck*, Hypo-Zentrale Innsbruck

2010 *In Between. Austria Contemporary* (K): Centar savremene umjetnosti Crne Gore, Podgorica — Multifunctional Cultural Centre, Old Pallouriotissa Market, Nikosia — Corvin János Múzeum Kohán Képtára, Gyula — Kadir Has Üniversitesi Rezan Has Müzesi, Istanbul | *leaves from Innbruck*, St. Clouds Gallery, New Orleans | *4. International Beijing Biennale 2010*, National Art Museum of China, Beijing (K) | *open space*, Stadtturmalerie Innsbruck

2009 *it is*, St. Clouds Gallery, New Orleans (K) |

The house is on fire, but the show must go on, Kunstraum Innsbruck | *HeldenFrauen Frauen-Helden*, Kaiserliche Hofburg zu Innsbruck

2008 *Minimals*, Stadtturmalerie, Innsbruck | *DIVA Digital&Video Art Fair*, Paris | Galerie Widmer+Theodoridis contemporary, Zürich | *RLB Kunstpreis*, RLB Kunstbrücke Innsbruck | *Kopfstand*, Galerie Widmer+Theodoridis contemporary, Zürich | *crossing borders*, Masc foundation, Wien | *Stofferzählung ...*, Workshop Hannover

2007 *Grenzziehung?*, Kunstpavillion Innsbruck

2006 *Bunt, Bunter, Schwaz*, Stadtgalerie Schwaz | *The Very Young*, Kunstforum Ute Barth, Zürich | *Insel*, Galerie Eboran, Salzburg

2005 *alte Ansichten – fiktive Landschaften*, Stadtturmalerie, Innsbruck

2004 *boxes*, Galerie im Andechshof, Innsbruck (K) | *betzeit – break*, Kunstraum St. Virgil, Salzburg

2002 *Denkzettel*, Kunstverein Salzburg | *Touching from a distance*, Crawford Municipal Art Gallery, Cork

2001 *fabrics of society*, Galerie 5020, Salzburg

PREISE UND STIPENDIEN

2012 Josef-Franz-Würlinger-Preis

2011 Auszeichnung für den Film *Covey* im Künstlerhaus Wien, Hubert Sielecki Kunstpreis

2010 Förderpreis für zeitgenössische Kunst, Land Tirol
2006 Förderpreis Young Art <33, Kunstforum Ute Barth, Zürich

2003 Förderatelier, Künstlerhaus Büchsenhausen, Innsbruck

2002 Virginia Center for Creative Arts, USA

2001 Germination 13, Cork Irland

IMPRESSUM

Der Katalog erscheint anlässlich der
gleichnamigen Ausstellung im RLB Atelier,
Johannesplatz 4, 9900 Lienz,
7. Oktober bis 6. Dezember 2013
www.rlb-kunstbruecke.at

HERAUSGEBERIN UND KURATORIN

Silvia Höller im Auftrag der Raiffeisen-
Landesbank Tirol AG, RLB Atelier Lienz

GRAFISCHE GESTALTUNG

LABSAL, Innsbruck
www.labsal.at

DRUCK

Athesia-Tyrolia Druck, Innsbruck

TEXTE

© bei den AutorInnen

FOTOS

© Ursula Groser

Coverbild: Ursula Groser, Netzhaut, 2013
Installation, RLB Atelier Lienz (Detail)