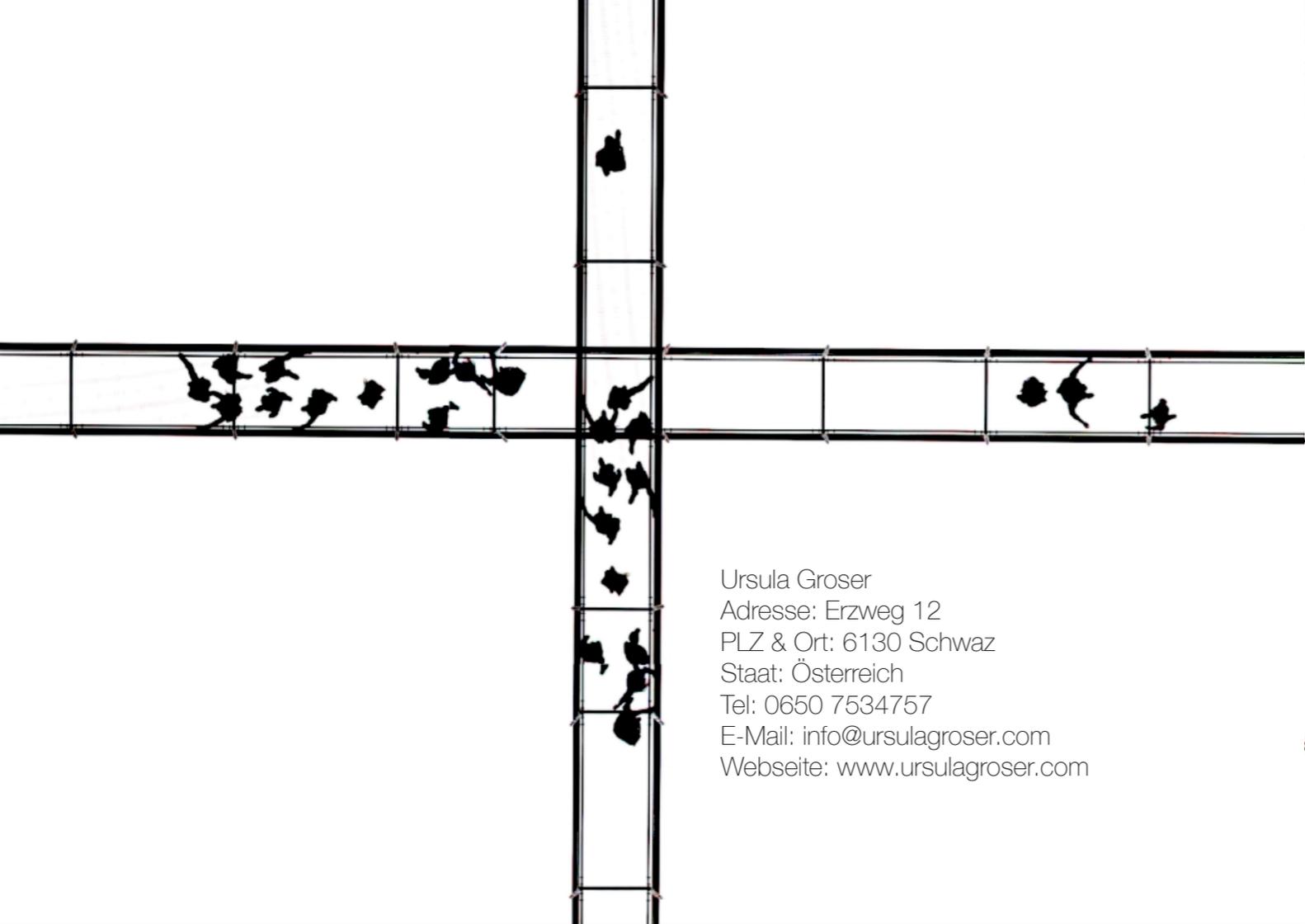
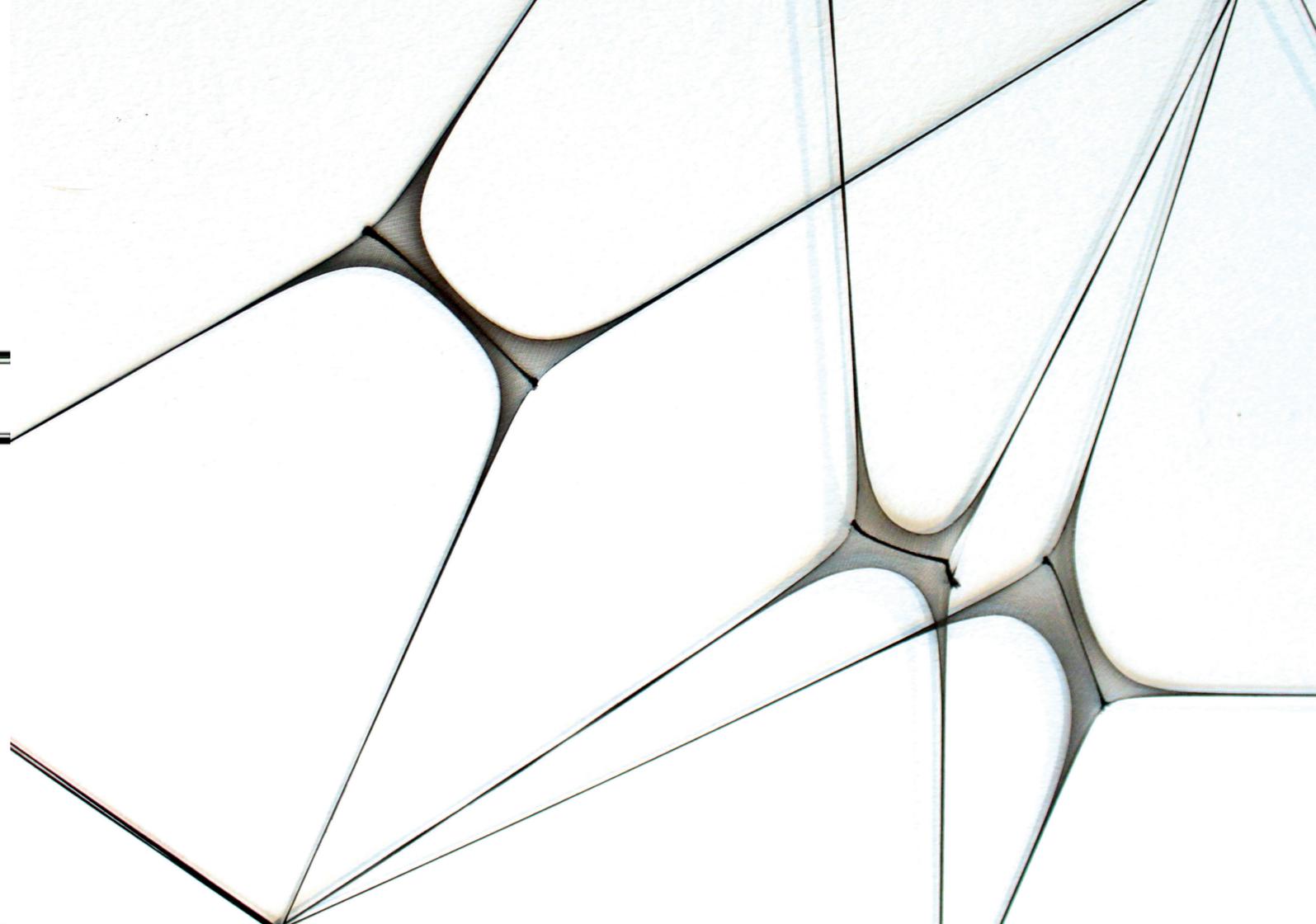




Ursula Groser

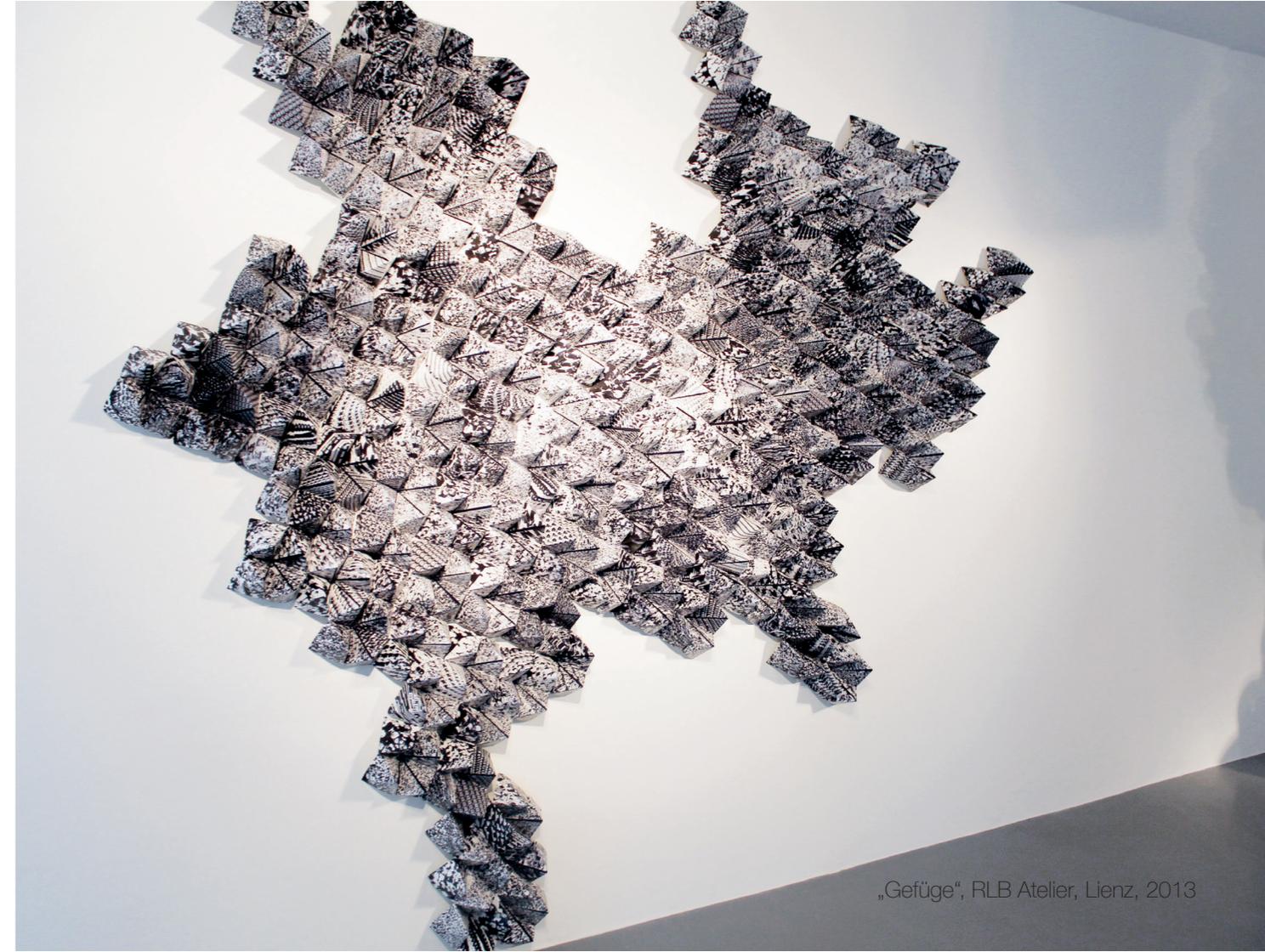


Ursula Groser  
Adresse: Erzweg 12  
PLZ & Ort: 6130 Schwaz  
Staat: Österreich  
Tel: 0650 7534757  
E-Mail: [info@ursulagroser.com](mailto:info@ursulagroser.com)  
Webseite: [www.ursulagroser.com](http://www.ursulagroser.com)

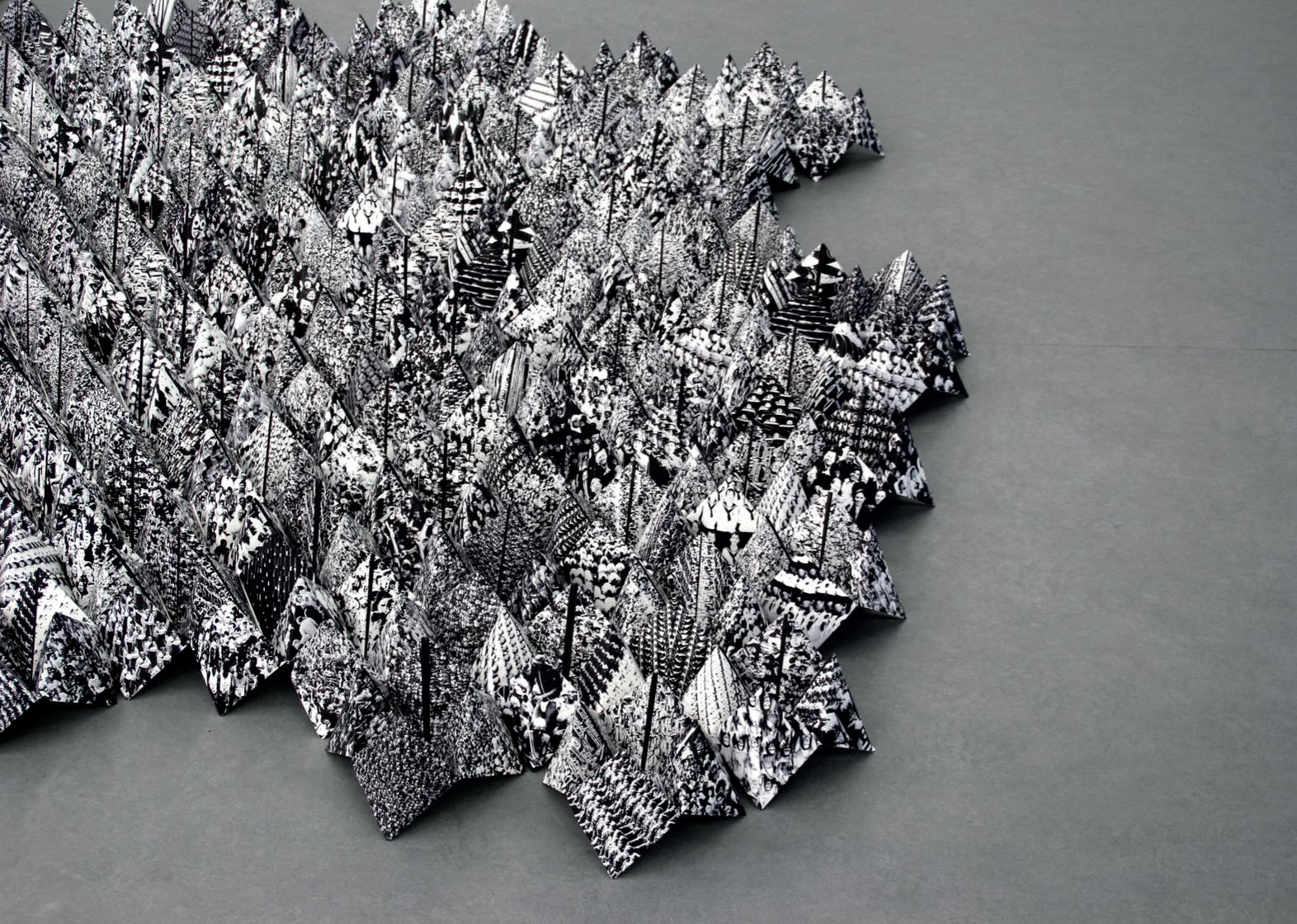


Ursula Grosers Arbeiten kreisen um eine der zentralen Herausforderungen unserer Gesellschaft – das komplexe Verhältnis zwischen Individuum und Masse. Kein Autor hat die destruktiven Auswirkungen des menschlichen Herdentriebs so eingehend untersucht wie Elias Canetti in seinem 1960 erschienenen Standardwerk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

Silvia Höller



„Gefüge“, RLB Atelier, Lienz, 2013





„achromatic dialogue“, Galerie Eboran, 2015

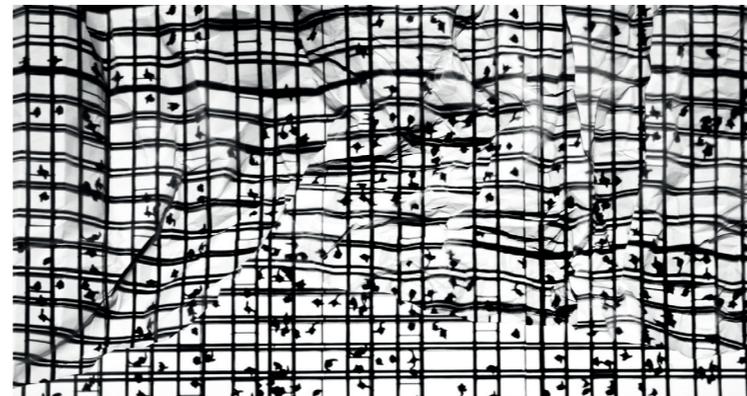
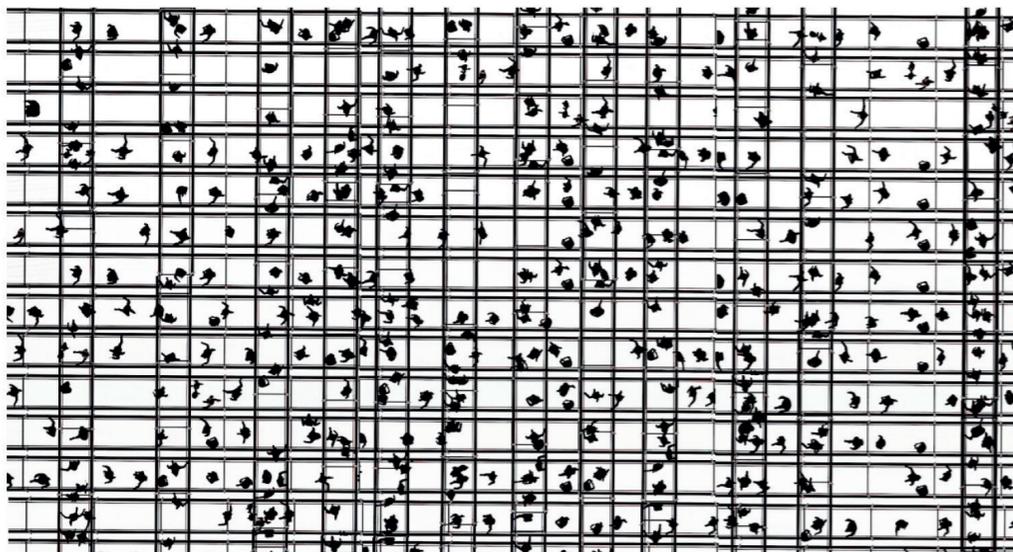
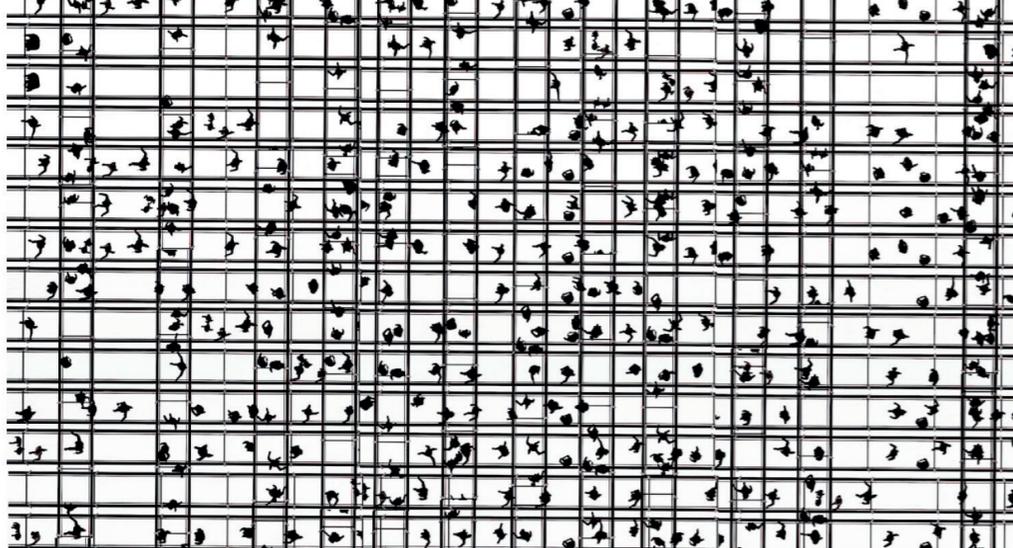




Fotografie, 2013



„Gefüge“, RLB Atelier, Lienz, 2013



MUSAO, Museum auf Abwegen Ottakring, Wien

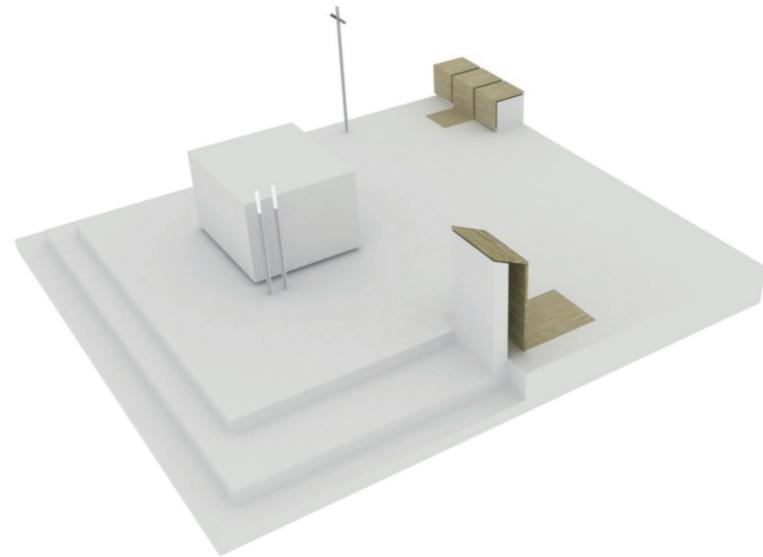
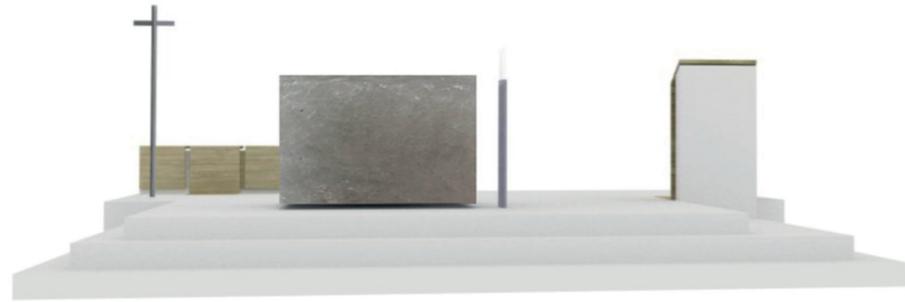


Multiscreen, openspace.innsbruck



„I would prefer not to“, 2014  
falsch ist richtig, wirklichkeit als  
performativer prozess





Altarraumgestaltung Pfarrkirche Hall





„it is“, St. Clouds Gallery, New Orleans, 2009



Detailansicht | Organismus aus Archivhüllen

## Zu den Installationen von Ursula Groser von Ruedi Arnold



Auf der ganzen Welt 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 wir nur rätseln können. Skulpturen und Plastiken der 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 Gegenstände hätten vertauschen lassen. Der besondere Realitätsbezug der Bildhauerei, welche Körper schafft, die mit dem Schatten ihrerseits ein flächiges Bild ihrer selbst 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 Cezannes 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.

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 und Blechen Räume erfassen und unterteilen. Damit können Raumvolumen und Massevolumen in gleicher Weise beschrieben- und Raumvolumen einer Plastik mit dem Umraum verschränkt werden. Raum ist nichtmehr ein Nichts, in welches Volumen hineingestellt werden (oder im besten Fall ein Zwischenraum), Bildhauer kne-

ten auch Luft. Und viele Metaphern in unserem Sprachgebrauch ((abseits stehen, 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 im 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 Bildhau-



erei zunehmend offeneren Ausdrucksformen zu: der vom Kubismus parallel zur Collage entwickelten Assemblage, (die Teile aus unterschiedlichen Materialien und von unterschiedlicher Herkunft ohne Rücksicht auf ihre frühere Identität und neue 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 neuen 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 die Sculptura serpentina sie/ihn zum Umschreiten ein. Installationen machen – indem sie ihn/sie in ein räumliches Geschehen einbinden, ihn/sie zum/zur Beteiligten. Daher leistet der Betrachter, die Betrachterin schon mit seiner/Ihrer Suche nach Orientierung ein Stück Interpretationsarbeit.

Den Installationen liegen gedankliche Konzepte zu Grunde. Sie antworten mit künstlerischen Mitteln auf Empörung über erlittenes oder beobachtetes Unrecht, und 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 vergewärtigen wir uns das Resultat erst im Nachhinein mit entsprechenden Worten.

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, vereinzelte Irrläufer einschließende Gruppen und letztlich einen wilden Haufen, der sich – halb geschoben, 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.

Weil der zutreffende (in allen LeserInnen und ZuhörerInnen dieselbe Vorstellung evozierende) Begriff meist fehlt, beschreiben Katalogvorworte und Vermisssagen-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, im Bezug darauf dem Spiel verwandt. Das meint, dass zweckrationalistische Handlungs- und Konsumbedingungen nur soweit 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 (Ord-

nung, Größe, Form usw.) ebenso widerspruchsfrei wie fantasievoll eingesetzt, kann etwas entstehen, was der Betrachter, die Betrachterin als überzeugende Alternative seiner/ihrer eigenen Erfahrung hinzufügen kann (so habe ich diesen Sachverhalt bisher nicht gesehen, nicht empfunden, nicht erlebt).

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 nahe legen. 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 Gefangensein in Netzwerken körperlich erfahrbar macht.

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 verteilten Masse den Betrachter zum wiederholten Umkreisen auffordert. Diese Anordnung macht die akustische Repräsentation der Warteschleife sicht- und hörbar. 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 Vereinzelten spiegelt das Dilemma, mit dem sich das Einzelwesen als Individuum und als Teil der Gesellschaft konfrontiert sieht.

Mit Individualität und Masse befasst sich auch Ursula Grosers „Ornament der Masse“- Installation.

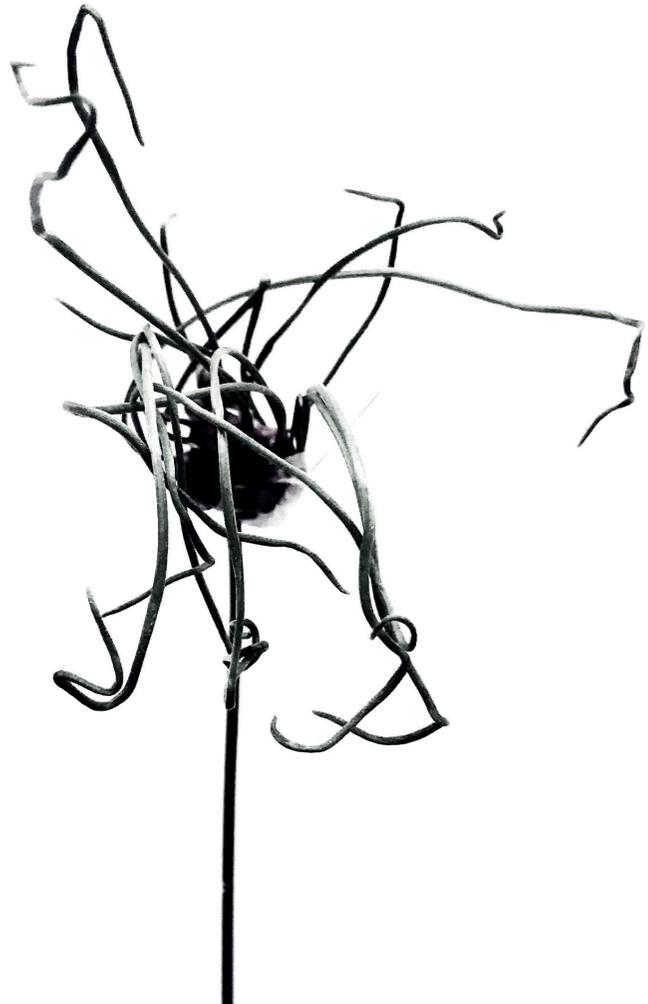
„Himmel & Hölle“ ist ein Spiel für zwei Kinder mit einem Faltobjekt, dessen obere, pyramidenförmige Hälfte sich räumlich in zwei entgegengesetzte Richtungen (Himmel rosa angemalt, Hölle geschwärzt) öffnen lässt. Es ist anzunehmen, dass Ursula Groser auch weiss, wie MitspielerInnen mit Hilfe einer einfachen 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 5,5 mal 5,5 Meter. Die Installation ist nur 5 cm tief, jedoch kein Relief, weil ihre Tiefe der realen Abmessung der Faltobjekte 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, paradiesische Heereseinheiten – Bilder, welche die Himmels- oder die Höllöffnung der Faltobjekte markieren. Zweihundert Mal „oder“. Oder 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 fin-

den. 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 tiefschürfende 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 hin steuert? 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.



Fotografie, 2018



Germination 13, touching from a distance, Cork, 2001



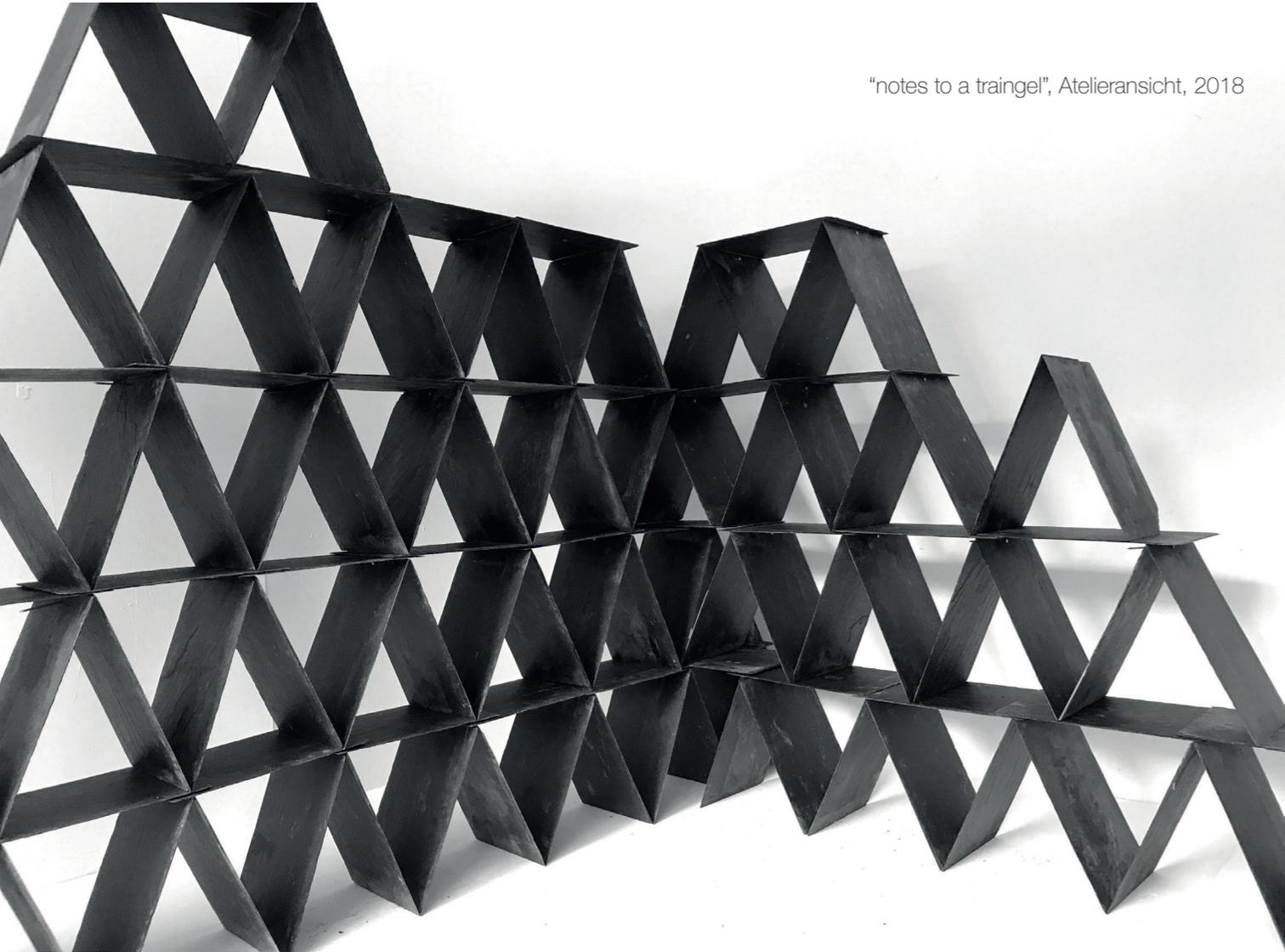
„achromatic dialogue” ,Galerie Eboran



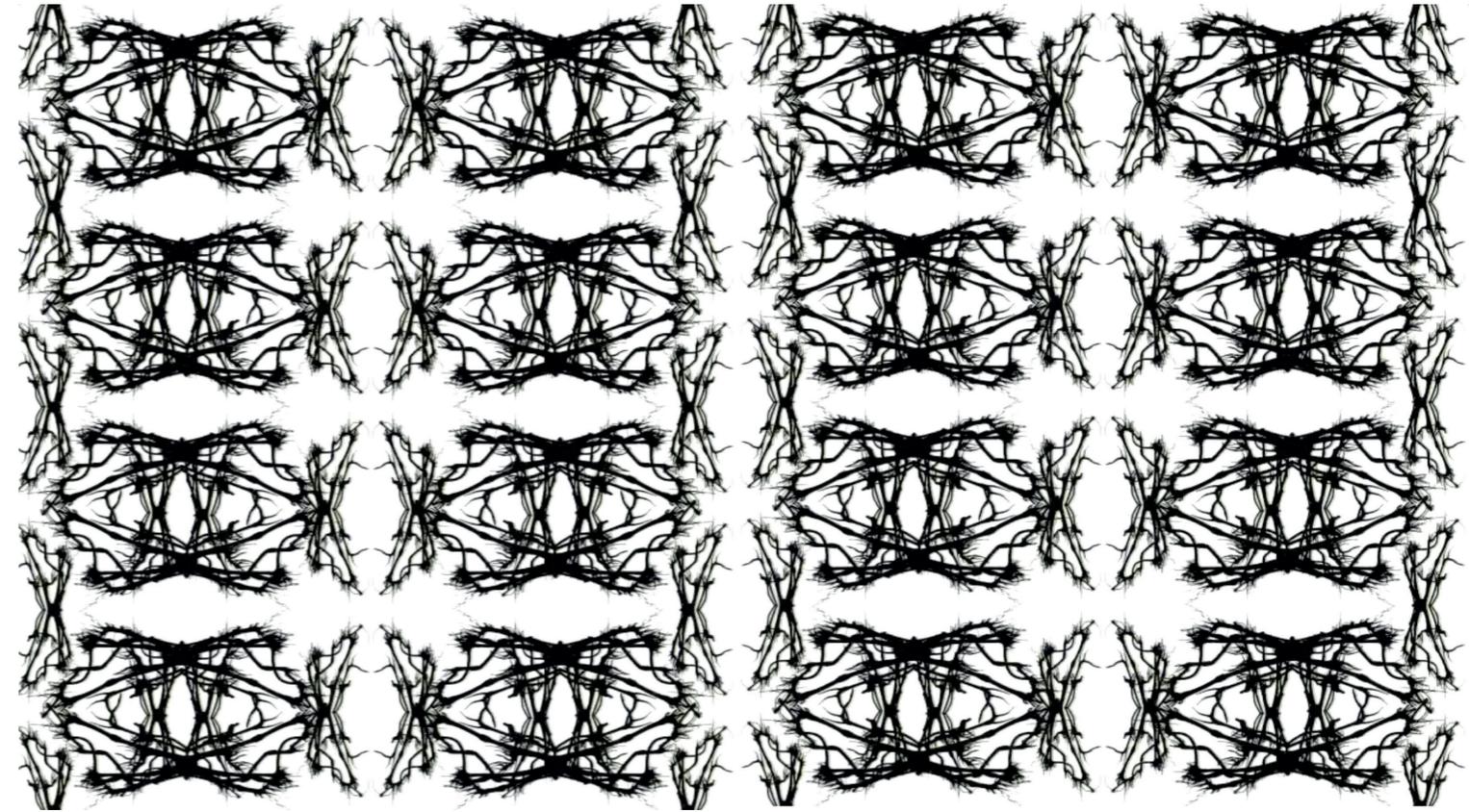
anima.ls, Künstlerhaus Büchsenhausen Innsbruck



„geht nicht“, StadtgalerieSchwaz



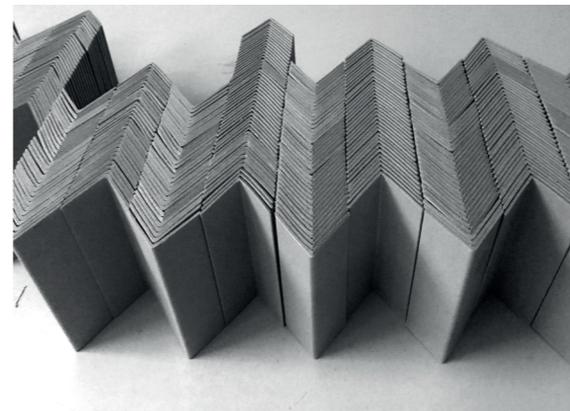
"notes to a traingel", Atelieransicht, 2018



Video, Neophyten, 2018 animiert, NEUE GALERIE, Innsbruck

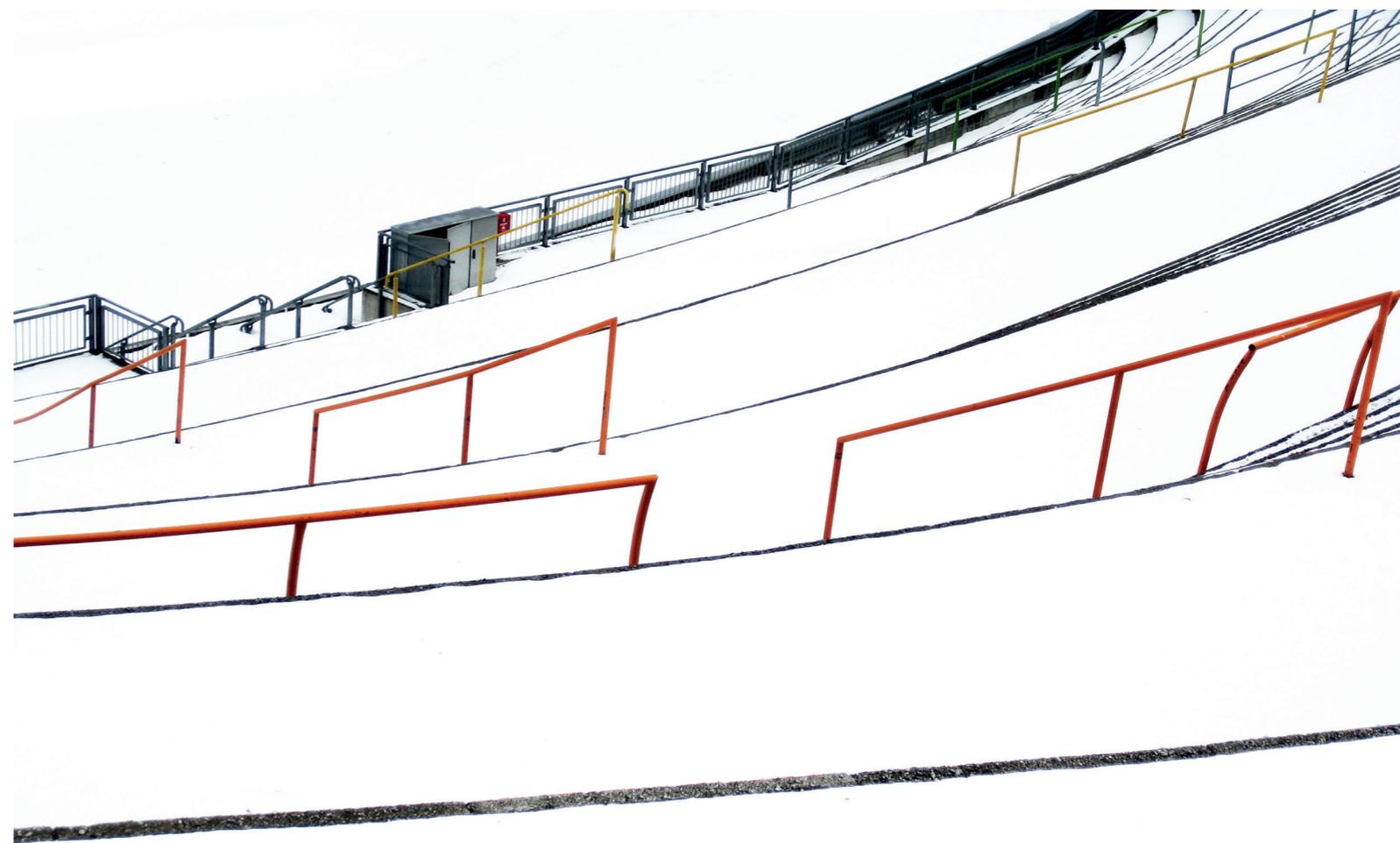
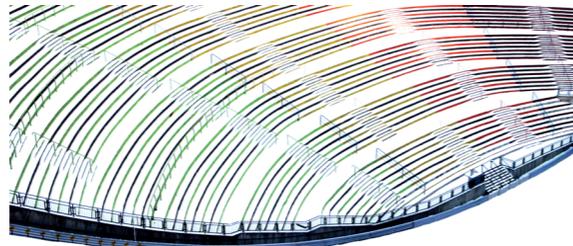
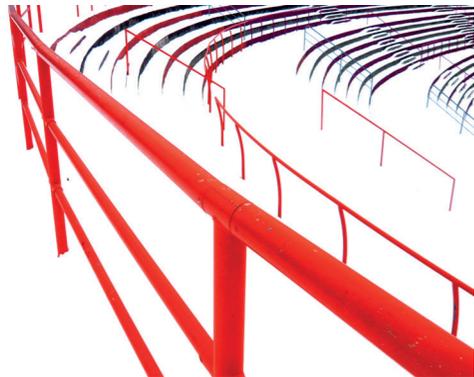
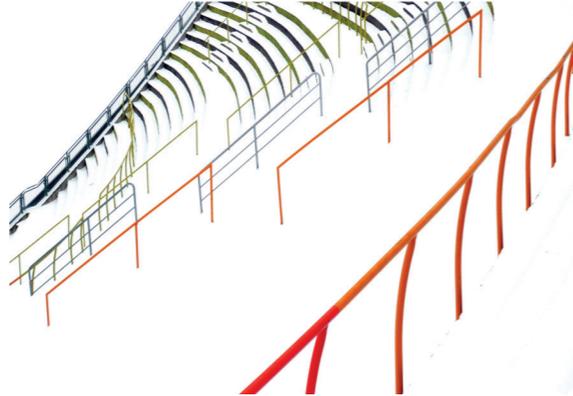
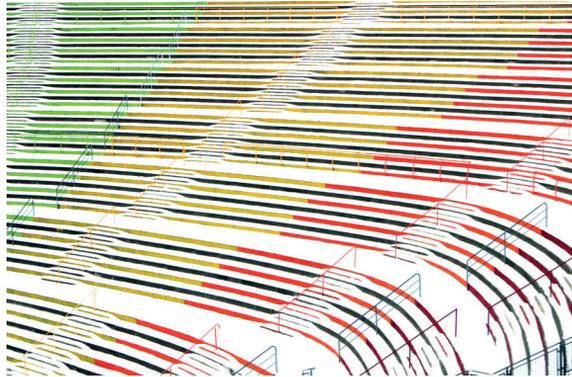


Fotografie, 2018



"notes to a traingel", Atelieransicht, 2019





Fotografie, 2010



## Ursula Groser

- \*74 in Lienz, aufgewachsen in Schwaz  
Ausbildung zur Grafikdesignerin (WDA Innsbruck)  
Mehrjährige Tätigkeit als Grafikdesignerin
- 97-03 Studium am Mozarteum Salzburg, Bildnerische Erziehung, Klasse Bildhauerei  
Studium an der Universität Salzburg, Philosophie und Psychologie
- 11-12 Kunstgeschichte, Universität Innsbruck
- 18 Ausbildung zum Fablab-Tutor, Werkstätten Wattens

- \*03 Paula  
\*09 Fridolin

### EINZELAUSSTELLUNGEN

- 2020 "notes to a traingel" openspace.innsbruck  
2015 „achromatic dialogue“ mit Elisabeht Schutting, Galerie Eboran  
2013 „Gefüge“, RLB Atelier, Lienz  
2011 „LOOP“ Galerie im Andechshof, Innsbruck  
2009 „geht nicht“, StadtgalerieSchwaz  
2008 „übertritt“, Galerie Widmer+Theodoridis contemporary, Zürich  
2006 „sequencing“, Remise Galerie Allerart, Bludenz  
2005 „in reih und glied“, Stadtturmalerie, Innsbruck

### GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

- 2019 Room 105, Widmertheodoridis, Eschlikon  
2018 animiert, NEUE GALERIE, Innsbruck  
2017 Multiscreen, openspace.innsbruck

2016	“re:act – Kunst als gesellschaftskritisches Medium” im openspace.innsbruck MUSAO, Museum auf Abwegen Ottakring, Wien
2015	Traklhaus, Salzburg Maerz, Linz International Portrait Gallery Tuzla, 16 INTERBIFEP
2014	Vogelsbergeriana, Galerie der Stadt Schwaz MUSAO, Museum auf Abwegen Ottakring, Wien anima.ls, Künstlerhaus Büchsenhausen Innsbruck falsch ist richtig, wirklichkeit als performativer prozess, Künstlerhaus Büchsenhausen Innsbruck
2013	XV INTERBIFEP Biennale, Tuzla
2012	“Line am Limit”, Hofburg, Innsbruck RLB-Preis, Kunstbrücke, Innsbruck „moods& methods“, masc foundation, Wien
2011	„shopping welt“ Stadtgalerie Schwaz „spielwiese“, GalerieWidmer+Theodoridis contemporary, Zürich „leaves from Innbruck“, Hypo-Zentral Innsbruck
2010	In Between. Austria Contemporary, CentarsavremeneumjetnostiCrne Gore, Podgorica; Multifunctional Cultural Centre, Old Pallouriotissa Market, Nikosia; CorvinJánosMúzeumKohánKéptára, Gyula; Kadir Has ÜniversitesiRezan Has Müzesi, Istanbul; «leaves from Innbruck“, St. Clouds Gallery, New Orleans 4. International Beijing Biennale 2010, National Art Museum of China, BEIJING

#### PREISE/ STIPENDIEN

2017	2. Preis, Kunst in öffentlichen Raum, Lore-Bichl-Platz, Schwaz
2013	1. Preis Wettbewerb Altarraumgestaltung Pfarrkirche Hall
2012	Josef-Franz-Würlinger-Preis
2011	Auszeichnung im Künstlerhaus Wien, Hubert Sielecki Kunstpreis
2010	Förderpreis für zeitgenössische Kunst, Land Tirol
2006	Förderpreis Young Art <33, Kunstforum Ute Barth, Zürich
2003	Förderatelier, KünstlerhausBüchsenhausen, Innsbruck
2002	Virgina Center for Creative Arts, USA
2001	Projektstipendium Germination 13, Irland

#### BIBLIOGRAFIE (Auswahl)

2019	INVENTUR   Kunstankäufe Land Tirol 2012–2018
2015	Konstellationen, Galerie im Traklhaus   MAERZ
2014	Falsch ist Richtig, Ausstellungskatalog
2012	„Gefüge“, RLB Kunstbrücke, Lienz
2012	„Kunstpreis 2012“, RLB Kunstbrücke Innsbruck
2010	4. International Beijing Biennale 2010, Ausstellungskatalog
2010	In Between. Austria Contemporary 2008-2010
2009	„it is“ Katalog zum KünstlerlerInnenaustausch im New Orleans
2008	„Kunstpreis 2008“, RLB Kunstbrücke Innsbruck
2006	„ca. 1000m <sup>2</sup> Tiroler Kunst“, Kunstraum Innsbruck
2002	Germination 13, touching from a distance