

Künstler/innen

Kasper Akhøj
Heba Amin
Monica Bonvicini
Mark Boyle
Andreas Bunte
Tom Burr
Thomas Demand
Werner Feiersinger
Karsten Födinger
Cyprien Gaillard
Isa Genzken
Liam Gillick
Annette Kelm
Hubert Kiecol

Susanne Kriemann
David Maljković
Jumana Manna
Ingrid Martens
Isa Melsheimer
Olaf Metzel
Maximilian Pramatarov
Heidi Specker
Ron Terada
Tercerunquinto
Sofie Thorsen
Klaus Weber
Tobias Zielony

Kurator/innen

Jakob Kolding
Miki Kratsman

Vanessa Joan Müller
Nicolaus Schafhausen



25/6 – 16/10
Booklet #Beton

www.kunsthallewien.at

Der Werkstoff Beton ist fest und flexibel zugleich. Er kann am Ort seines Einsatzes in die jeweils gewünschte Form gegossen werden und eröffnet darüber immer wieder neue Möglichkeiten. Hochhäuser, freischwingende Brücken und andere spektakuläre Insignien des 20. Jahrhunderts wären ohne Beton nicht möglich gewesen. Lange Zeit galt Beton dennoch als Material ohne Eigenschaft, als Baustoff der modernen Massengesellschaft. Die „Unwirtlichkeit der Städte“ verbindet sich für viele mit der grauen Anonymität schnell in der Nachkriegszeit errichteter Bauten in einheitlichem Look. Übersehen wird dabei oft, welche Innovation mit dem Bauen in Beton verbunden war und welche stadtplanerischen Ideen seit den 1960er und 1970er Jahren mit ihm realisiert wurden. Das Bekenntnis des Materials zur Gegenwart und der Bruch mit Traditionen spiegelten eine Ära, die emphatisch an eine architektonische Gestaltbarkeit der Zukunft glaubte. Der wirtschaftliche und kulturelle Aufschwung der Nachkriegszeit sowie ihre Träume von einer anderen, sozialeren Gesellschaft, resultierte in Bauten, die keine modernistische Zeitlosigkeit mehr anstrebten, sondern die jeweilige Gegenwart als Vektoren sah, die in eine noch kommende Zeit zeigten. Häuserblöcke, schwebende Straßen und das Design des Raumfahrtzeitalters: Bei der Stadtplanung der Spätmoderne ging es um mehr als nur ums Bauen. Es ging um die Umsetzung einer „Beton-Utopie“, die auf dem fortschrittlichsten Material jener Zeit basierte. Bis heute gilt Beton als progressiv und eröffnet immer

wieder neue Möglichkeiten baulichen Gestaltens. In den 1960er Jahren entwickelte sich sogar ein Baustil, der in direkter Beziehung zum Material stand – der sogenannte Brutalismus, nach dem französischen Wort für Sichtbeton: *béton brut*. Brutalistische Architektur steht für Kompromisslosigkeit und Radikalität. Die Flexibilität des Materials mit dem Potential für ausdrucksstarke Formgebung stellte das Experiment in den Vordergrund und lotete den Möglichkeitsraum bis an seine Grenzen aus. Beton zeichnete sich damals auch durch eine bedeutende soziale Komponente aus: Soziale Bauvorhaben wie Gemeindebauten, Erziehungseinrichtungen und Kulturzentren wurden häufig in Beton umgesetzt. Ende der 1980er Jahre in Verruf geraten, erlebt das Material heute eine Renaissance: zeitgenössische Künstler/innen sind fasziniert von der Dualität aus expressiver Ästhetik gepaart mit dem „humanen Modernismus“, für den Architektur aus Beton zumindest vom Entwurf her steht. Obgleich manche Gebäude heute nur noch in ruinösem Zustand erhalten sind und als Zeugnisse einer gescheiterten Ideologie erscheinen, ist ihnen das Bekenntnis zu einer innovativen Gestaltung realer Lebensverhältnisse oft anzusehen. Im Sinne eines Blicks zurück nach vorn sucht die Ausstellung deshalb die Potentiale des Betons für unsere Gegenwart zu reaktivieren: als Projektionsfläche für jene Qualität, die heutigen Wohnhäusern und Zweckbauten so häufig fehlt, und als Plädoyer, Architektur stets auch als Entwurf eines gesellschaftlichen Miteinanders zu denken.

Kasper Akhøj

* 1976 in Kopenhagen, lebt in Kopenhagen

999, 2015
Beton, je 60 x 60 x 25 cm

Courtesy Ellen de Bruijne Projects,
Amsterdam



Kasper Akhøj, 999, 2015, Courtesy Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

Kasper Akhøjs Skulpturen aus oberflächenbehandeltem Beton stehen für mehr als das Material, das sie vorrangig verkörpern. Seine sieben monolithischen Werke sind entschieden poetisch in ihrer Darstellung und Konzeption. Der Künstler zementiert soziale, politische und anthropologische Gedanken in die Substanz seiner Skulpturen. 999 ist in gewisser Weise ein Denkmal für João Vilanova Artigas (1915–1985), den brasilianischen Architekten namhafter brutalistischer Werke wie der Londrina Bushaltestelle (1950–51), dem Morumbi Stadion (1952–60) und der Faculty of Architecture and Urban Planning Centre (FAC) an der Universität von São Paulo (1962–69). Er gilt gemeinhin als Gründer der São Paulo Schule (Escola Paulista). Im Gegensatz zu den aus Rio de Janeiro bekannten glatten Spannbetonbauten der Architekten der früheren sogenannten Carioca Schule (Oscar Niemeyer, Machado Moreira und Affonso Reidy zählen zu den bekanntesten Vertretern), propagierte die Paulista Schule rauere Oberflächen und Sichtbeton und zeichnete sich durch massige Formen aus. Akhøjs Skulpturen erinnern an den Brutalismus der Paulista Schule und insbesondere an die Beziehung von Architektur, Politik und Vilanova Artigas' Glauben an die magische Wirkkraft von Beton. Zu jener Zeit verbürgte sich die kommunistische Partei Brasiliens mit ihrem politischen Programm für den gesellschaftlichen Wandel durch die moralische Umerziehung der Mittelschicht. Während dieses äußerst bewegten Kapitels in der Geschichte des

Landes, insbesondere unter der Regierung von Präsident Juscelino Kubitschek, dem „Vater“ des modernen Brasiliens, der von 1956 bis 1961 amtierte, erlebten die Menschen eine intensive, wenngleich widersprüchliche Phase der Demokratie. Bereits Anfang der 1950er Jahre fragten sich viele Architekten, wie sich ihr Beitrag zur Revolution gestalten könnte. Eine dieser Ideen bestand in der Entwicklung revolutionärer Wohnungsbauten für das brasilianische Bürgertum. Vilanova Artigas ersann eine pädagogische Architektur, die auf die bewusste Konfrontation mit *béton brut* ausgelegt war. Seine Rohheit, so die Überzeugung, hatte einen großen Einfluss auf all diejenigen, die damit in Berührung kamen und vereinte sie mit der sozialistischen Ideologie. Weit davon entfernt, dekorativ und oberflächlich zu sein, beförderte das bescheidene und strenge Material angeblich kollektives Denken. Vilanova Artigas betonte das physische Gewicht der Bauten und das hohe Maß an technischer und statischer Kompetenz, auf das sie sich stützten. Die Kombination aus anspruchsvoller Ingenieurskunst unter Verwendung von Beton in seiner rauen, rohen Ausführung entsprach der politischen und wirtschaftlichen Situation Brasiliens. Auf der einen Seite standen die utopischen Bestrebungen und das Wissen um die globalen Entwicklungen in der Architektur, auf der anderen Seite die Rückständigkeit bei der Arbeiterschaft und dem Leistungsvermögen für die industrielle Produktion. Durch die aktive Einbindung der in Brasilien

in großer Zahl vorhandenen ungelerten Arbeitskräfte in die Umsetzung fortschrittlicher Entwürfe bemühte sich der Architekt um Strategien im Kampf gegen die lateinamerikanische Wirtschaftskrise. Akhøjs Skulptur verweist auf die Entwicklung eines alternativen Diskurses im Umgang mit Beton und auf die Architektur São Paulos in den 1950er und 1960er Jahren. Seine Blöcke betonen die Eigenschaften, die laut Vilanova Artigas das Bewusstsein beeinflussen, sprich die dem Material inhärente Fähigkeit Menschen zu bewegen, die inmitten seiner Rohheit wohnten.

Heba Amin

* 1980 in Kairo, lebt in Kairo



Heba Amin, *Project Speak2Tweet*, 2011 bis heute, Installationsansicht, Kunstverein in Hamburg, 2016, Foto: Fred Dott

Project Speak2Tweet, 2011 bis heute
Videoprojektion

The Flag, 2011
Sprachaufzeichnung: 31. Januar 2011,
2:11 Min.

The Gecko, 2014
Sprachaufzeichnung: 2. Februar 2011,
2:39 Min.

I'm the Son of the Nile, 2013
Sprachaufzeichnung: 5. Februar 2011,
2:43 Min.

*My Love for You, Egypt, Increases
by the Day*, 2011
Sprachaufzeichnung: 8. Februar 2011,
6:18 Min.

Courtesy die Künstlerin

Am 27. Januar 2011 schalteten die ägyptischen Machthaber als Reaktion auf die beständig wachsenden, vor allem über soziale Medien organisierten Proteste gegen die Regierung das Internet ab. Innerhalb eines Wochenendes entwickelte jedoch eine Gruppe von Programmierer/innen die Plattform *Speak2Tweet*, die es den Protestierenden erlaubte, trotz der Internetblockade Nachrichten via Voicemail auf Twitter zu posten. Tausende Ägypter/innen hinterließen daraufhin Botschaften zwischen Hoffnung und Aufbegehren. Heba Amins Videoinstallation *Project Speak2Tweet* basiert auf diesem Archiv einer kollektiven Psyche, das sie punktuell wieder zugänglich macht. Während viele der Stimmen bereits in den Tiefen des Internets verschwunden sind, bringt das Projekt einzelne Erzählungen noch einmal zum Vorschein und vernetzt sie mit der physischen Gegenwart. In ihrem ständig wachsenden Archiv experimenteller Filme stellt Amin von der Plattform *Speak2Tweet* verbreitete Botschaften aus der Zeit vor dem Sturz Mubaraks im Februar 2011 in einen Dialog mit Aufnahmen verlassener Gebäude. In diesen noch heute unvollendeten Bauprojekten spiegeln sich die lang anhaltenden

Nachwirkungen einer korrupten Diktatur. Über die Ruinen der Moderne befragt Amins Filmprojekt die Re-Imaginationen einer städtebaulichen Vision und die Visualisierung der Stadt aus einem Zusammenspiel unterschiedlicher Stimmen. Es zeigt, wie aus inneren Monologen eine imaginierte Stadt entstehen kann, welche die sichtbare Beton-Kulisse belebt, und befragt zugleich historische Narrative anhand von Sprüngen und Auslassungen im digitalen Gedächtnis.

Monica Bonvicini

* 1965 in Venedig, lebt in Berlin



Monica Bonvicini, *Add Elegance to your Poverty*, 1990/2016, © VG Bild-Kunst, Bonn / BILDRECHT GmbH, Wien, Courtesy die Künstlerin

Add Elegance to your Poverty, 1990/2016
Poster, Pigmentdruck auf Wallpaper,
300 x 437 cm

Courtesy die Künstlerin

Monica Bonvicini interessiert sich für die Übergänge zwischen öffentlichem und privatem Raum, wie physischer Raum zu einem psychischen und sozialen Raum wird und welche Mechanismen unser Verhalten in bestimmten Umgebungen steuern. Architektur als Feld, das vorgeblich auf die Bedürfnisse zukünftiger Bewohner/innen reagiert, tatsächlich aber oft diese Bedürfnisse selbst definiert, ist ein wesentliches Thema ihrer Werke, die sich in ganz unterschiedlichen Medien manifestieren. Auch die Annahme, dass städtische Strukturen maßgeblich von politisch-ideologischen und geschlechtsspezifischen Überzeugungen geprägt sind, findet in Bonvicinis Skulpturen, Installationen, Videos, Zeichnungen und Fotoarbeiten prägnanten Ausdruck. Der auf eine Mauer in Berlin gesprayte Spruch „Add Elegance to Your Poverty“ ist eine Abwandlung jenes Werbeslogans, wie er sich häufig an zum Verkauf stehenden Immobilien in Kalifornien findet: „Add Elegance to Your Property“. Der von dem ehemaligen Berliner Bürgermeister Klaus Wowereit geprägte Spruch „Arm, aber sexy“, der die von chronischen Haushaltsdefiziten geplagte deutsche Hauptstadt mit einem coolen Image zu versehen suchte, argumentiert scheinbar ähnlich. Bonvicini hat „Add Elegance to Your Poverty“ wiederholt in Ausstellungskontexten als gesprayten Text an der Wand realisiert. Die Fotoarbeit zeigt den Satz als illegale Markierung in der Nachkriegsarchitektur der ehemals geteilten Stadt, die ihr Image weniger auf klassische Schönheit denn auf rauhen urbanen Charme gründet. Vor der Kulisse der realen Stadtlandschaft mutet der Satz

jedoch wesentlich zynischer an, als die Marketingstrategie suggeriert: Tatsächliche Armut lässt sich nur schwer mit Eleganz überspielen.

Andreas Bunte

* 1970 in Mettmann, lebt in Berlin



Andreas Bunte, *O.T. (Kirchen)*, 2012, Videostill, Courtesy der Künstler

Welt vor der Schwelle [O.T. (Kirchen), O.T. (Language, Truth & Logic)], 2012 Videoinstallation, 16mm übertragen auf HD Video, Farbe, Ton, *O.T. (Kirchen)*, 10:27 Min., *O.T. (Language, Truth & Logic)*, 2:44 Min.

Courtesy der Künstler

In der Nachkriegszeit wurden in Deutschland hunderte Kirchen wiederaufgebaut oder neu errichtet. Während der unmittelbare Wiederaufbau nach dem Krieg vor allem eine ökonomische Herangehensweise verlangte, führte das Wirtschaftswunder der 1950er Jahre, als sich renommierte Architekten der Bauaufgabe annahmen, zu einer neuen Ära in der Typologie des Kirchenbaus. Die Suche nach einem zeitgenössischen Ausdruck des Sakralen resultierte in einer Vielzahl bislang unbekannter

Formen, in denen sich nicht nur eine gewandelte Beziehung zum Göttlichen artikulierte, sondern auch ein neues Verständnis der Rolle von Glaube und Kirche in einer zunehmend säkularen Gesellschaft. Andreas Bunes *Welt vor der Schwelle* besteht aus zwei Filmen, von denen der eine die Innenräume dreier herausragender, expressiv in Beton erbauter Kirchenbauten aus dem Rheinland porträtiert: die Kirche Johannes XXIII. von Josef Rikus in Köln (1968 erbaut), die Wallfahrtskirche von Gottfried Böhm in Neviges (1966–68) und die Kirche St. Anna von Rudolf Schwarz in Düren (1951–56). Die Aufnahmen wurden mit einer 14mm-Linse gemacht, die dem Sichtfeld des menschlichen Auges am nächsten kommt. Begleitet werden sie von einer computergenerierten Stimme aus dem Off, die Passagen aus einem Handbuch mit Richtlinien für den Kirchenbau von Otto Bartning und Willy Weyres (*Kirchen: Handbuch für den Kirchenbau*, 1959) zitiert. Die Textstellen behandeln sowohl praktische als auch ästhetische Fragen wie den Einsatz künstlichen Lichts oder wie Größe und Anordnung von Fenstern die Konzentration der Gläubigen beeinflussen. Die Aufnahmen der Kirchenräume werden zudem von kurzen Animationen strukturiert, die auf Diagrammen aus Rudolf Schwarz' Buch *Vom Bau der Kirche* aus dem Jahr 1947 basieren. Diese Diagramme veranschaulichen Schwarz' Vorstellung der religiösen Gemeinschaft als den eines dynamischen Prozesses, der verschiedene Phasen in seiner Beziehung zu Gott und der Gesellschaft insgesamt durchläuft. Jede von ihnen repräsentiert eine spezielle Ebene der fortlaufenden Verwandlung der Form der Gemeinschaft. Der zweite

Film der Installation beschäftigt sich hingegen mit den drei Sinnen, die es dem Individuum erlauben, eine Beziehung zum architektonischen Raum aufzubauen, das heißt dem Gesichtssinn, dem Gehör- und dem Tastsinn. *O.T. (Language, Truth & Logic)* zeigt die Ohren, Augen und die Hände eines jungen Mannes, der Ausschnitte aus dem Buch *Language, Truth & Logic* von A. J. Ayer aus dem Jahr 1936 liest. In diesem Buch stellt Ayer das Konzept des „logischen Positivismus“ vor und führt seine Idee eines Verifikationsprinzips als Grundsatz jeder Philosophie vor. Ayer argumentiert, dass sinnvolle Aussagen nur solche sind, die sich von den Sinnen verifizieren lassen. Er behauptet, dass weder die Existenz noch die Nicht-Existenz Gottes Gegenstand einer philosophischen Erörterung sein können, denn beide Aussagen „können nicht demonstrativ bewiesen werden.“

Tom Burr

* 1963 in New Haven, lebt in New York



Tom Burr, *Brutalist Bulletin Board*, 2001, Courtesy der Künstler und Galerie Neu, Berlin

Brutalist Bulletin Board, 2001 Fotografien auf schwarz gebeiztem Birkenperrholz, 60 x 300 x 4 cm

Thorsten Koch, Köln

Brutalist Bulletin Board, 2001 Fotografien auf schwarz gebeiztem Birkenperrholz, 61 x 244 x 3 cm

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Brutalist Bulletin Board, 2001 Fotografien auf schwarz gebeiztem Birkenperrholz, 60 x 300 x 4,5 cm

Sammlung Thomas Grässlin und Nanette Hagstotz, Stuttgart

Am 9. Dezember 1967 wurde Jim Morrison, der Sänger der Doors, während eines Konzerts in New Haven, Connecticut, auf der Bühne verhaftet. Angeblich hatte er sich ungebührlich verhalten und gegen „die guten Sitten“ verstoßen. Tom Burrs *Brutalist Bulletin Boards* stellen Fotos von diesem Ereignis gegenüber, die der amerikanische Architekt Paul Rudolph in New Haven erbaut hat. Rudolph gilt als einer der bekanntesten Vertreter moderner Betonarchitektur und ist insbesondere über seinen Entwurf für das Gebäude der Kunst- und Architekturfakultät der Yale University international berühmt geworden. Im Rahmen von Studentenunruhen gab es 1969 auf die Art + Architecture Faculty einen Brandanschlag, da das überbelegte Gebäude als Symbol einer verfehlten Hochschulpolitik galt. Zudem wurde ein Zusammenhang zwischen dem monumentalen Komplex und den Protesten vor Ort unterstellt, da die Architektur „Ansprüche an die individuellen Besucher stellt, denen nicht jede

Psyche begegnen konnte.“ (Vincent Scully: „A Note on the Work of Paul Rudolph“, Yale, New Haven, 1964.) Die Architektur von Rudolph, die ihrer Zeit gewissermaßen genauso voraus war wie die Musik der Doors, verstörte durchaus. Tom Burr, der selbst aus New Haven stammt, interessiert sich für die sozialen Effekte von Architektur und wie die gebaute Umgebung sich auf unsere Identität auswirkt – welche regulierende Funktion sie hat, wie restriktiv sie sein kann und wo sie zum politisch umkämpften Terrain wird. Er kombiniert Bilder, die von der Idee der Rebellion gegen ein etabliertes System getragen sind und die doch unterschiedlichen Ideologien entstammen. Ihre Präsentation als Pinnwand, die wie ein öffentlicher Aushang wirkt, stellt sie zur Diskussion: die provokative Körperpolitik eines Jim Morrison einerseits und die expressiv-brutalistische Architektur eines Paul Rudolph andererseits. Es sind gegensätzliche Bilder, in denen sich unterschiedliche Formen des Aufbegehrens spiegeln. Auf die eine reagierte die Staatsgewalt in Form der lokalen Polizei, auf die andere eine Gegenöffentlichkeit aus studentischem Protest. Widersprüche wie diese sichtbar zu machen, ohne gleich ein neues Narrativ zu entwerfen, bildet den Kern von Tom Burrs künstlerischer Praxis, die auf vielen Ebenen dem Verhältnis von Entwurf und Gebrauch, Aneignung und dem Potenzial für Veränderungen nachspürt.

Thomas Demand

*1964 in München, lebt in Los Angeles und Berlin



Thomas Demand, *Brennerautobahn*, 1994, © Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn / BILDRECHT GmbH, Wien, Courtesy Sprüth Magers

Brennerautobahn, 1994
C-Druck / Diasec, Alu Dibond,
150 x 118 cm

Privatsammlung

Public Housing, 2003
C-Druck / Diasec, Alu Dibond,
100 x 157 cm

Privatsammlung

Was im ersten Moment wie die Aufnahme einer Wohnsiedlung bei Sonnenuntergang aussieht oder der Schnapsschuss einer Autobahn, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als

unheimlich, fast künstlich wirkende Bildkonfiguration. Tatsächlich handelt es sich bei *Brennerautobahn* und *Public Housing* um Fotografien von Modellen. Der bildliche Ausgangspunkt, sei es ein spezielles Dokument oder eine aus der Erinnerung nachgezeichnete Idee, bezieht sich dabei auf einen realen Raum und Ort von historischer, kultureller oder politischer Bedeutung. Mit Hilfe von Papier und Pappe übersetzt Thomas Demand diese Originalquelle in ein dreidimensionales Modell. Als Abbild anderer Bilder erbaut, fotografiert er diese handgemachten Lebenswelten. Die Auflösung bei *Public Housing* wirkt fast digital, die subtile Lichtführung lässt in Kombination mit dem eingefärbten Papier eine virtuelle Welt in verschwommenem Rosa entstehen. Seine Papierarchitektur stellt den auf der einen Seite des rosafarbenen singapurischen Zehndollarscheins abgedruckten „Sozialbau“ nach. Im Jahre 1965 erlangte Singapur politische Unabhängigkeit von Malaysia und wurde zur Republik Singapur. In Folge dieses Wandels brach die Währungsunion zusammen. 1967 gründete Singapur den Board of Commissioners of Currency und gab die ersten Münzen und Scheine der nun souveränen Nation heraus. Auf der als erste in Umlauf gebrachten Ein-Cent-Münze ist ein mehrstöckiger Sozialbau abgebildet. Der soziale Wohnungsbau ist ein nicht wegzudenkender Teil der sozialen und politischen Landschaft Singapurs. Bereits in den 1920er Jahren rief die britische Kolonialregierung den

Singapore Improvement Trust (SIT) als Maßnahme gegen die schlechten Lebensbedingungen und der Wohnungsnot ins Leben. Der Anteil der in Sozialwohnungen lebenden Bevölkerung stieg zwischen 1959 und 1965 von 9% auf 23%. Heute leben ungefähr 80% der Singapurer in Wohnungen des Housing and Development Board (HDB). *Brennerautobahn* stellt jenen alpinen Bergpass dar, der als Hauptverkehrsschneise zwischen Nord- und Südeuropa fungiert. Die Monumentalität der Autobahn wird durch den niedrigen Blickwinkel gesteigert. Als Verbindung zwischen Österreich und Italien von Innsbruck nach Modena bei einer Höhe von nur 1375 Metern ist der Brenner der tiefste Übergangspunkt der zentralen Ostalpen und galt bereits zur Zeit des römischen Reiches als strategisch bedeutende Route. 1959 begann der Bau der Brennerautobahn, 1963, als ein Teil der Strecke eröffnet wurde, ging sie als erste Bergautobahn der Welt in die Geschichte ein. Die Brennerautobahn misst bescheidene 36 Kilometer und gilt als geologisch schwierigster Teil dieser Route, bei der es aufgrund der landschaftlichen Gegebenheiten viele technische Herausforderungen zu überwinden gab. Der Ausbau schloss auch die 777 Meter lange Europabrücke (1963) mit ein, die in 190 Metern Höhe über das Wipptal führt und als technische Errungenschaft gefeiert wurde. Nachdem 1992 das Schengener Abkommen unterschrieben wurde und Österreich 1995 der Europäischen Union beitrug, wurden die Zollposten und Schlagbäume am Brennerpass geschlossen.

Die Brennerautobahn wurde zum Symbol des Schengener Prinzips der Reisefreiheit: der in Beton gegossenen, friedlichen Zusammenführung Europas.

Werner Feiersinger

* 1966 in Brixlegg, lebt in Wien



Werner Feiersinger, *Untitled (Musmeci)*, 2015, © Werner Feiersinger, Courtesy Galerie Martin Janda, Wien

Ohne Titel (Burri), 2016
Ohne Titel (Corviale), 2015
Ohne Titel (Fregene), 2015
Ohne Titel (Musmeci), 2015
Ohne Titel (Dante Bini), 2013
Ohne Titel (Baratti), 2011
Ohne Titel (Morandi), 2010
Ohne Titel (Gino Valle), 2009
Farbfotografien, jeweils 157 x 125 cm

Courtesy der Künstler und Galerie Martin Janda, Wien

Die italienische Architektur der Nachkriegszeit zeichnet sich durch ein breites Spektrum an Strömungen aus, deren Fokussierung auf das „moderne“ Baumaterial Beton eine Konstante bildet. Mit einem subjektiven Blick auf ausgewählte Bauten, bei denen weniger die inventarisierende Bestandsaufnahme als die Herausarbeitung einer spezifisch skulpturalen Qualität im Zentrum steht, hält Werner Feiersinger diese „Italo-Moderne“ fotografisch fest. Seine Dokumentation findet ungewöhnliche Qualitäten in den Objekten, denen er sich ohne Beschönigung und den neutralen Betrachterstandort meidend nähert. Dante Binis Kuppelbauten aus Beton, die über den Einsatz von Fesselballons in Form gebracht wurden, stehen neben Aufnahmen aus dem zehngeschossigen Wohnkomplex Corviale in der Peripherie Roms und dem expressiv aus Beton geformten Sommerhaus von Vittorio Giorgini in Baratti. Es sind Bauten aus den 1960er und 1970er Jahren, in deren Gestaltung sich ein emphatisches Bekenntnis zu einer weltoffenen Gesellschaft spiegelt. In dieser durchaus experimentellen Architektur, die geprägt ist von Lebendigkeit und Leichtigkeit, erkennt man auch den wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung einer Zeit, die noch an eine architektonische Gestaltbarkeit der Zukunft glaubte. Nicht die zeitlose Moderne, sondern die auf ihre Gegenwart bezogene Baukultur Italiens wird in den fotografischen Porträts zu einer Projektionsfläche für jene skulpturale und materielle Qualität, die heutigen Wohnhäusern und Zweckbauten so häufig fehlt.

Karsten Födinger

* 1978 in Mönchengladbach, lebt in Berlin

Unterachmann II, 2016
Schaltafeln, Stahlbeton,
250 x 325 x 100 cm

Courtesy der Künstler und RaebervonStenglin, Zürich

Karsten Födinger bevorzugt Beton als Material für seine meist vor Ort entstehenden, skulpturalen Eingriffe in bestehende Architektur. Ihn interessieren Verbindungen, Zusammenhänge und Brüche im Verhältnis von Material und Form. Beton ist kein einfacher Stoff für seine künstlerische Arbeitsweise, da er aufgrund seiner Schwere und seiner nur im Vorhinein durch Gussformen oder Verschalungen bestimmaren Form weniger flexibel ist als beispielsweise Gips. Häufig greift Födinger deshalb auf die Hilfe von Ingenieuren zurück, die seine eigenwilligen baulichen Lösungen statisch berechnen und Wege zur Umsetzung zeigen. Über die Beobachtung von Kräfteverhältnissen im Raum entwickelt er Formen, die den Betrachter/innen ein neues Raumgefühl geben, Sichtachsen durchtrennen oder physische Barrieren schaffen. Die plastischen Eingriffe und Hinzufügungen verhalten sich manchmal fast aggressiv gegenüber dem Raum, wie er ist, und stellen dessen Struktur in Frage. Für die Kunsthalle Wien entwickelt Födinger ein neues Werk im Ausstellungsraum. Von der

Form her suggeriert das Element Leichtigkeit, tatsächlich zeichnet es sich jedoch durch Schwere und Solidität aus. „Materialbewältigung“ ist ein wesentlicher Aspekt bei der Konstruktion. Zudem wirkt der Eingriff wie ein Kommentar zu der Architektur der Kunsthalle Wien, deren Ausstellungshalle sich durch zwei Betonkuben auszeichnet, in denen funktionale Elemente – das Stiegenhaus und der Lastenaufzug – untergebracht sind und die den „Transportwegen“ für die Besucher/innen sowie die Kunst prominente Sichtbarkeit verleihen.

Cyprien Gaillard

* 1980 in Paris, lebt in New York und Berlin



Cyprien Gaillard, *Cities of Gold and Mirrors*, 2009, Filmstill, © Cyprien Gaillard, Courtesy Sprüth Magers, Berlin / London und Laura Bartlett Gallery, London

Cities of Gold and Mirrors, 2009
16mm Farbfilm, Ton, 8:57 Min.

Copyright Cyprien Gaillard, Courtesy Sprüth Magers, Berlin / London und Laura Bartlett Gallery, London

Vor der Kamera versammeln sich junge Männer mit nackten Oberkörpern, kurzen Hosen und

Flipflops mit betrunkenen, enthemmt jubelnden Mädchen in Bikinis unter der sichtlich sengenden Hitze der mexikanischen Sonne und torkeln auf den Golfplatz. *Cities of Gold and Mirrors* ist das Resultat einer der vielen „Vorstadt-Odysseen“ von Cyprien Gaillard. Im Erkunden verschiedenartiger, von Erosion und Evolution gezeichneter Landschaften, Architekturen und Artefakte beschäftigt sich sein Werk mit gegenwärtiger Realität, mit der Ungewissheit des Hier und Jetzt. In der Praxis befasst sich Gaillard bisweilen mit Zyklen der Entstehung und Zerstörung. Sein erklärter Ausgangspunkt ist der Zerfall, das Versagen, „der Niedergang“. Der hier gezeigte 16mm Film erfasst (und konfrontiert) eine Reihe kultureller Brüche, die Gaillards Interventionen und Beobachtungen in und um Cancún sichtbar machen. In den 1970er Jahren entwickelte sich die Stadt im Staat Quintana Roo zu einem Urlaubsziel und ist heute eine Pilgerstätte amerikanischer College Student/innen im „Springbreak“, ihren Frühlingsferien. Das modernistische, vom Baustil der Maya inspirierte Iberostar Megahotel (vormals das Hilton Cancún Golf & Spa Resort) spielt eine wichtige Rolle in *Cities of Gold and Mirrors*, wie die zahlreichen Innen- und Außenaufnahmen belegen, in denen verspiegelte Fenster das Sonnenlicht reflektieren und üppige Lianen an den Rängen des Atriums herunterranken. Die Nachahmung der präkolumbianischen pyramidalen Bauten Mesoamerikas verweist auf die unmittelbare Nähe des Hotels zur archäologischen Stätte der am Rande Cancúns gelegenen Maya-Ruinen,

den im Jahre 200 v. Chr. errichteten „Ruinas del Rey“. Nach einem Schnitt wechselt der Film zu dieser Stätte und man sieht ein in Rot gekleidetes, mit einem Bandana maskiertes Mitglied der Bloods Gang, das tanzend die typischen Gesten dieser kriminellen Organisation wie ein religiöses Ritual vorführt. Die träge und träumerische Eigenheit dieses langsamen, körnigen Films ist nicht nur dem Medium selbst geschuldet, der satten Farbsaturierung und den in der Sonne funkelnden Oberflächen. Der gleich zu Anfang erlebte visuelle Rausch setzt sich in den darauffolgenden Sequenzen fort: im surrealen Anblick schwimmender Delfine oder dem Abriss eines verspiegelten Gebäudes. Das vorherrschende Gefühl der Trägheit wird maßgeblich gesteigert durch den repetitiven Soundtrack *Le feu de St. Elme* von Haim Saban und Shuki Levy. Dieser fand bereits Verwendung bei der animierten Fernsehserie aus den 1980ern, *The Mysterious Cities of Gold*, auf die sich auch der Filmtitel bezieht und mit dem sich die Anspielung auf das Gold und dessen Bedeutung in der Kultur der Maya fortsetzt. Der französisch-japanische Zeichentrickfilm begleitet einen spanischen Jungen bei der Suche nach seinem Vater und den verlorenen Goldstädten in der neuen Welt. In der letzten Sequenz von *Cities of Gold and Mirrors* oszillieren Lichtstrahlen in bunten Explosionen an der Decke des Cocobongo Nachtclubs und lassen verspiegelte Discokugeln aufblitzen. Gaillard setzt den Lauf der Geschichte mit einem Spiegelsaal gleich, in dem es zu Brechungen und Neukontextualisierungen kommt.

Isa Genzken

* 1948 in Bad Oldesloe, lebt in Berlin



Isa Genzken, *Luke*, 1986, Foto © Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, erworben mit Unterstützung des mumok Boards 2011, © VG Bild-Kunst, Bonn / BILDRECHT GmbH, Wien

Luke, 1986
Beton, Stahl, 70 x 52,5 x 19,50 cm
(Betonteil)

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, erworben mit Unterstützung des mumok Boards 2011

Zwischen 1986 und 1992 entwickelte die Bildhauerin Isa Genzken zahlreiche Skulpturen aus Beton. Ihr künstlerisches Interesse dieser Zeit geht weit über formal-ästhetische Überlegungen hinaus und schließt Beobachtungen des Stadtraumes und seiner vorherrschenden Bebauung ein. Insbesondere die westdeutsche Nachkriegsarchitektur nutzte Beton als preiswertes wie praktisches

Baumaterial, dessen Grau bald ganze Innenstädte prägte. Genzken verarbeitet diese uniforme Stadtlandschaft in Skulpturen, die entfernt an Architekturmodelle erinnern und insbesondere deren Präsentation aufgreifen. Genzkens bewusst abstrakt-unfertig angelegte Architekturteile und -fragmente stehen auf hohen Stahlrohrgestellen und lassen sich als Nischen, Tore oder Fenster interpretieren. Viele weisen Hohlräume auf und erlauben Durchblicke. Es sind brüchige Kuben, in denen durchaus metaphorisch Ruinen der Vergangenheit und Zukunftsvisionen miteinander verbunden sind. Die Formen sind aus Beton gegossen. Genzken entfernt später nichts, noch fügt sie etwas hinzu. Die Entstehung der Plastik selbst ist bewusst ein physikalisch-chemischer Vorgang. Die künstlerische Arbeit wiederum liegt in der Imagination und deren Manifestation im Aufbau einer entsprechenden Gussform aus Holz. Das für Genzkens Werk charakteristische, ambivalente Verhältnis von Offenheit und Geschlossenheit, zwischen Strenge und Fragilität, Geometrie und freier Form findet in dieser Werkgruppe erstmals klaren Ausdruck. Auch die Bezogenheit der Skulptur auf den/die Betrachter/in und letztlich den menschlichen Körper und seine Proportionen spielt eine wichtige Rolle. Zudem stehen das scheinbar Unfertige oder vielleicht nur Skizzierte einer Skulptur wie *Luke* sowie ihre scheinbare Fragilität in sichtbarem Gegensatz zu den eigentlichen Eigenschaften des Baustoffs Beton: zu Dauerhaftigkeit, Härte und Schwere.

Liam Gillick

*1964 in Aylesbury, lebt in New York

Pain in a building, 1999
Projektion, Ton

Courtesy der Künstler, Esther Schipper,
Berlin und Meyer Kainer, Wien



Thamesmead, eine Satellitenstadt im Südosten Londons, wurde in den 1960er Jahren vom Greater London Council geplant. Die Stadt sollte das Leben auf dem Land mit den Vorzügen der Stadt kombinieren und zeichnet sich durch weite Grünflächen aus. Um die sozialen Spannungen in einer solchen am Reißbrett entstandenen Siedlung zu verringern, vertraute man auch auf die aus Schweden übernommene Idee, das Leben am Wasser habe einen beruhigenden Einfluss auf die Menschen. Ein künstlicher See im Stadtzentrum und zahlreiche Kanäle spiegeln diese Vorstellung, die allerdings schon bald von der Realität in Form von gestiegener Kriminalität vor allem unter Jugendlichen eingeholt wurde. Stanley Kubrick drehte wichtige Szenen seines Films *A Clockwork Orange* (1971) in Thamesmead. In diesem Film bildet die Stadt die Kulisse eines dystopischen Londons, in dem Anarchie und Gewalt herrschen. Liam Gillick besuchte Thamesmead 1999, um zu sehen, ob sich der Ort noch immer als Filmkulisse eignete. *A Clockwork Orange* war in Großbritannien bereits kurz nach seiner Veröffentlichung aus den Kinos verschwunden, nachdem ein Richter den Film in einem Mordfall herangezogen hatte. Kubrick erhielt Todesdrohungen und nahm seinen Film aus dem Verleih. Zur Entstehungszeit von *Pain in a building* war es in Großbritannien noch immer unmöglich, *A Clockwork Orange* zu sehen oder als Video zu kaufen. Thamesmead wiederum war als Angst-Ort in Beton charakterisiert. Gillicks Fotos machen indessen deutlich, dass der Ort

ruhig, allenfalls ein wenig depressiv war. Seine Bilder zeigen die von Bäumen gesäumte Stadt am See in der Abendsonne. Den Ressentiments gegenüber einer modernen Beton-Stadt begegnen sie mit dem Verweis auf das planerische Potential, das dem britischen Städtebau der Nachkriegszeit implizit ist. Das neue Bauen für eine moderne Gesellschaft verstand sich in der Entstehungszeit von Orten wie Thamesmead als Möglichkeitsraum einer nahen Zukunft. *Pain in a building* profitiert in diesem Sinne von der Sicht auf eine Zukunft der Vergangenheit und dem Potential, das in der Rückschau liegt. *A Clockwork Orange* wurde nach Kubricks Tod kurz nach Fertigstellung von *Pain in a building* schließlich für die Öffentlichkeit freigegeben und 2001 erstmals im britischen Fernsehen gezeigt.

Annette Kelm

*1975 in Stuttgart, lebt in Berlin



Annette Kelm, *House on Haunted Hill, II (Day)*, 2005, Privatbesitz

House on Haunted Hill, I (Night), 2005
C-Print, 50 x 60 cm

Privatsammlung

House on Haunted Hill, II (Day), 2005
C-Print, 80 x 100 cm

Privatsammlung

House on Haunted Hill Detail,
2005/2016
C-Print, 5-teilig, je ca. 61 x 75 cm

Courtesy die Künstlerin und König
Galerie, Berlin

House on Haunted Hill I (Night) & II (Day) gleichen in ihrer konzeptionellen Zusammenfügung einem Diptychon, bei dem sich die Bilder im subtilen Spiel zwischen Realität und Fiktion spiegeln. Es handelt sich bei dem Haus auf dem Hügel um das Ennis Haus. 1923 entwarf Frank Lloyd Wright diese Suprastruktur für Charles und Mabel Ennis. Die Ausführung erfolgte 1924 unter Aufsicht Lloyd Wrights, dem Sohn des Architekten. Es ist das letzte und größte der „Textile Block“-Häuser, die der ältere Wright in Los Angeles erbaute. Bekannt für ihre vorgefertigten Sichtbetonblöcke mit auffälligen Lochmustern, beförderten die Textilhäuser seine Überlegungen zum Betonblock und seinen Einsatzmöglichkeiten; „das billigste (und hässlichste) Material in der Bauwelt“ und wie es möglicherweise „beständig, edel, schön“ werden könnte. Wright entwarf für jedes Haus ein anderes Muster. Beim Ennis Haus entwickelte er die Sequenz aus einem griechischen Mäander, dessen Grundform als stilisiertes „g“ inmitten ineinandergreifender Formen gelesen werden kann – eine Anspielung auf Ennis Verbindung zum Freimaurerorden und dessen Zeichen. Annette Kelm verwendet in ihren fotografischen Stillleben oftmals Stoffe oder bedruckte Materialien,

um die Flächigkeit der Fotografie zu betonen. In *House on Haunted Hill* werden die Fassade und das Muster des einzigartigen Textilhauses zur bedruckten Materie und unterstreichen die Zweidimensionalität des Mediums. Der doppelwandige Bau besteht aus geschätzten 27.000 Betonblöcken, die per Hand in Aluminiumformen gegossen wurden. Für den Beton wurden auf dem Gelände vorgefundener Granit, Schotter und Sand mit Wasser vermischt. Den Titel für ihre Arbeiten entlieh Kelm dem amerikanischen Low-Budget Horrorfilm *House on Haunted Hill* (1959), der inzwischen als Kultklassiker gilt. Das Ennis Haus ist in einigen Außenaufnahmen zu sehen und stand damit am Beginn einer langen Geschichte als beliebter Drehort. Weitere bekannte Produktionen, die sich der einmaligen Kulisse des Hauses bedienen, sind der ikonische Techno-Noir Film *Blade Runner* (1982) und die Fernsehserie *Buffy the Vampire Slayer* (1997–2003). In Anspielung auf das Hollywood-Vermächtnis des Hauses manipulierte Kelm ihre Fotografie, um den Eindruck von Nacht zu vermitteln, ähnlich dem in der Filmkunst verwendeten Verfahren der „Amerikanischen Nacht“, bei dem tagsüber aufgenommene Filmszenen in Nachtszenen verwandelt werden. Regenfluten, das Northridge Erdbeben (1994) und der Verfall haben dazu geführt, dass sich das Ennis Haus kurioserweise zunehmend den Ruinen angleich, anhand derer es konzipiert wurde. Das sich über beinahe 2.000 Quadratmeter erstreckende Bauwerk mit seiner erhöhten Position und den gewaltigen Ausmaßen wirkt fast übersättigt in Kelms Bildern, die im Blick nach oben dieser Monumentalität

huldigen. Überlagert mit kulturellen
Inschriften, die sich miteinander
verweben und überschneiden,
gleich der Stahlstäbe, die die
Betonblöcke miteinander „verstricken“,
präsentiert sich Kelms Fotografie als
metaphorisches, vom Betrachter zu
entwirrendes Gewebe.

Hubert Kiecol

* 1950 in Bremen, lebt in Köln



Hubert Kiecol, *Zeile*, 1981, © VG Bild-Kunst, Bonn / BILDRECHT GmbH,
Wien, Courtesy Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a.M., Foto: Wolfgang
Günzel, Offenbach a.M.

Zeile, 1981
Beton, 12-teilig, 26 x 9 x 13 cm

Häusler Contemporary, München /
Zürich

Drei Straßen, 1989
Beton, 4-teilig, insgesamt ca.
26 x 50 x 50 cm

Sammlung Hackenberg, München

Im Wald, 2009
Beton, 45 x 120 x 44 cm, Holz,
270 x 128 cm

Galerie Bärbel Grässlin,
Frankfurt am Main

Hubert Kiecols Skulpturen übersetzen
Architektur in minimalistische Formen
und bildhafte Zeichen. Aus Holz, Stahl
und Beton entstehen Andeutungen
von Häusern, von Giebel- und
Treppenformen. In der Reduktion auf
signifikante Typologien legen diese
Werke unmittelbare Assoziationen
frei, die sich auch in den Materialien
spiegeln. Obschon sie auf keine
konkreten Vorbilder in der gebauten
Welt verweisen, manifestiert sich in
ihnen eine Vertrautheit, die aus ihrer
formalen Omnipräsenz in unserer
Umgebung resultiert. Masse und
Fragilität, Schwere und Leichtigkeit,
Offen- und Geschlossenheit finden
in diesen „post-minimalistischen“
Skulpturen zu einem Dialog. Auch
ihre jeweilige Größe und wie diese
sich zur menschlichen Proportion
verhält, etabliert ein Verhältnis zu
den Betrachter/innen und ihrem
Standpunkt im Raum. Die *Zeile* und
die *Drei Straßen* wirken modellhaft im
Maßstab, präsentieren sich jedoch als
universelle Form. Als schematische
Darstellungen typischer Häuser
und Straßenzüge sind sie fest im
kollektiven Gedächtnis verankert, das
sie mit unterschiedlichen, realen wie
fiktiven Orten verbindet. In den 1980er
Jahren fächerte Kiecol mit seinen
Häuser-Skulpturen das Repertoire
alltäglichen Bauens auf: Mietshäuser,
Bürogebäude, Türme und Bunker
im Kleinformat. Klischee und reale
Umgebung, innere und äußere Bilder
sowie die ästhetische Erfahrung des
Alltäglichen und ihre Aufladung mit
individuellen Erinnerungen spielen bei
diesen Miniaturen eine wichtige Rolle.
Spätere Arbeiten wie *Im Wald*, eine
Installation aus einer Betonbank und
fünf intensiv gemaserten Holzplatten
an der Wand, fordern demgegenüber

vieldeutige Sichtweisen geradezu
heraus. Die Holzsilhouette wirkt wie
eine unregelmäßige Skyline, die nur
scheinbar aus einer sitzenden Position
von der Bank aus betrachtet werden
soll. Der „Wald“ verbindet sich mit
der Materialität des Holzes, bleibt
ansonsten jedoch ein minimalistisches
Konstrukt, das gleichermaßen auch
auf die Abwesenheit von Natur
verweisen könnte.

Jakob Kolding

* 1971 in Albertslund, lebt in Berlin



Jakob Kolding, *Species of Spaces*, 2011, Installationsansicht, Courtesy
Galerie Martin Janda, Wien, Foto: Wolfgang Wössner

Social Classes, 2000
Area Redevelopment, 2000
Production of Political Space, 2001
The Politics of Scale, 2001
Collage auf Papier, je 71,5 x 109 cm

Courtesy Galerie Martin Janda, Wien

Species of Spaces, 2011
Papier, Glas, Stahl,
200 x 100 x 100 cm

evn Sammlung, Maria Enzersdorf,
Österreich

Untitled (Masquerades), 2014
Digitaldruck auf Birke-furnierter
Spanplatte, 190 x 76,2 x 40 cm /
171 x 47,5 x 40 cm

Courtesy Galerie Martin Janda, Wien

Jakob Koldings Collagen aus
fotokopierten Abbildungen von
Architektur der Moderne und
Motiven der Jugendkultur stellen
sozialen Wohnungsbau und dessen
aneignende Nutzung gegenüber.
Der selbst in einer Modell-Vorstadt
Kopenhagens aufgewachsene
Künstler betont insbesondere die
Diskrepanz zwischen planerischem
Anspruch solcher Siedlungen
und gesellschaftlicher Realität.
Die verfehlt Sozialpolitik, die sich
in den Modellstädten spiegelt,
ist für ihn dennoch kein Ausdruck
des Scheiterns. Die Aneignung
des suburbanen Raumes durch
junge Leute und ihr Interesse
an Skateboarding, Fußball und
Musik verschieben vielmehr den
Fokus auf andere Zielgruppen als
die ursprünglich gedachten und
zeigen einen anderen Umgang
mit städtischem Raum. Formal
an der Ästhetik des russischen
Konstruktivismus angelehnt,
spiegelt sich auch in Koldings
Collagen letztlich eine noch immer
uneingelöste gesellschaftliche
Utopie. Neuere Werke von Kolding
entwickeln dieses Interesse
an Fragen des gebauten Raumes

als sozialem Raum weiter. Raum ist hier jedoch abstrakter gefasst und umfasst auch eine psychologische Komponente. Er stellt sich als komplexes Bezugssystem sozialer, politischer und individueller Interessen dar und muss immer wieder neu ausgehandelt werden. An die Stelle des Idealkonstrukts der Moderne, das die Bedürfnisse der Bewohner/innen vorwegzunehmen scheint, tritt ein Raumkonzept, das auf variablen Standorten basiert und sich selbst immer wieder in Frage stellt. Auch für die Darstellung dieses eher offen gedachten Raumes wählt Kolding das Medium der Collage, die sich jetzt allerdings dreidimensional entfaltet und Elemente aus unterschiedlichen Epochen vereint.

Miki Kratsman

* 1959 in Argentinien, lebt in Tel Aviv



Miki Kratsman, *Checkpoint, Road 443*, 2014, Courtesy der Künstler und Chelouche Gallery, Tel Aviv, Foto: Miki Kratsman

Public Shelter, Acre, 2006
Public Shelter, Tel Aviv, 2016
 Farbfotografie, je 34 x 50 cm

Checkpoint, Road 443, 2014
Checkpoint, Road 443, 2014

Checkpoint, Road 443, 2014
 Schwarzweißfotografie, je 70 x 90 cm

Public Shelter, Tel Aviv, 2007
Public Shelter, Tel Aviv, 2007
Public Shelter, Tel Aviv, 2007
 Schwarzweißfotografie, je 70 x 100 cm

Courtesy der Künstler und Chelouche Gallery, Tel Aviv

Israels Gesetz zur Zivilverteidigung verlangt, dass in allen Gebäuden, Wohnhäusern und Industrieanlagen Schutzräume angelegt werden. Es regelt auch die Instandhaltung von Bunkern in Häusern, Wohngebäuden und Fabriken. Nach dem ersten Golfkrieg entstand ergänzend zu den existierenden Schutzbunkern das Konzept des „geschützten Raumes“, das einen Stahlbetonraum mit Zugang zu den einzelnen Wohnungen eines Gebäudes vorsieht. Die Abkehr vom Bau unterirdischer Bunker zu solchen geschützten erhöhten Räumen wurde durch die Möglichkeit des Einsatzes chemischer Waffen durch die Nachbarländer begründet, die eine schnellere Erreichbarkeit von Schutzräumen erfordert. Miki Kratsman, einer der bekanntesten israelischen Fotografen, hat eine Reihe alter und neuer Schutzräume in Israel dokumentiert. Auch Grenzposten entlang der Road 443, die teilweise durch palästinensische Gebiete führt, und andere auf den ersten Blick fast skulptural erscheinende Elemente im urbanen Raum verweisen darauf, dass Sicherheit in diesem Land keine Selbstverständlichkeit ist. Die Eingänge zu den älteren unterirdischen Bunkern kontrastieren mit den neueren, diskret in die Wohnbebauung eingelassenen

Eingängen zu den Schutzräumen. Eingepasst in das Stadtbild, geben die Bauvorrichtungen dem Außenstehenden kaum zu erkennen, dass sie für Kriegssituationen und andere Gewaltausbrüche oder Terroranschläge geschaffen wurden. Kratsman stellt Schwarzweiß-Aufnahmen neben solche in Farbe, wobei auch hier das Grau des Betons dominiert. Der bewusst unspektakuläre Blick auf jene politisch wie sozial enorm aufgeladenen Elemente im Stadtraum, die jede Vorstellung von Normalität und einem friedlichen Zusammenleben von Israelis und Palästinensern konterkarieren, verweist gerade in seiner Beiläufigkeit auf die Allgegenwart des Konflikts.

Susanne Kriemann

* 1972 in Erlangen, lebt in Berlin



Susanne Kriemann, *One Time One Million*, 2009, Courtesy die Künstlerin und Wilfried Lentz, Rotterdam

One Time One Million, 2006–2009
 Installation, Offsetdruck, gerahmt,
 33 x 39 cm

Courtesy die Künstlerin und Wilfried Lentz, Rotterdam

Susanne Kriemanns *One Time One Million* nimmt den/die Betrachter/in auf einen poetischen Flug mit. Das begehbare Panoptikum bietet eine Reise in die Geschichte der schwedischen Hasselblad Kamera. Gezeigt werden 46 Fotografien, darunter Bilder von Vögeln, Flugzeugen, Luftansichten von Wohnsiedlungen in den Vororten Stockholms und Aufnahmen der ikonischen Mittelformatkamera – einem Symbol modernen Erfindungsreichtums. Der Erfinder Victor Hasselblad (1906–1978) war ein begeisterter Ornithologe, einige seiner Bilder von Zugvögeln sind in Kriemanns facettenreicher Fotoserie enthalten. In das Familienunternehmen Hasselblads Fotografiska AB hineingeboren, wurde er später im Krieg von der schwedischen Luftwaffe mit der Entwicklung einer Aufklärungskamera als Konkurrenz zu einem Model, welches man in einem zerstörten deutschen Flugzeug gefunden hatte, beauftragt. Kriemann gelang es, eine originale Hasselblad Luftkamera aus dem Jahre 1942 zu beschaffen, und sie flog damit über die riesigen Wohnbauten am Rande Stockholms. Für ihre Fotografien wählte sie die „Vogelperspektive“, den Blick des Modernismus, distanziert und visionär. Das berühmte „Millionenprogramm“, auf das der Werktitel Bezug nimmt, ist die gängige Bezeichnung für das optimistische, von der sozialdemokratischen Partei Schwedens ausgeführte Wohnbauprojekt, welches vorsah, zwischen 1964 und 1974 eine Million Bürger/innen mit Wohnungseinheiten zu versorgen. Inzwischen eher bekannt für den erhöhten Zustrom neuer Immigrant/innen, wurden

die Siedlungen ursprünglich unter Berücksichtigung neuer Technologien und industrialisierter Baumethoden entwickelt. In Anbetracht der Wohnungsknappheit nach dem Krieg entstanden Orte wie Rosengård, Fittja, Skärholmen, Rinkeby, Tensta und Hammarkullen, die als rationale, preiswerte und schnelle Lösung ausgeführt wurden. Diese Viertel sind Symbole des Wohlfahrtsstaates, utopischer Ideale, aber tragischer Weise auch der Segregation und werden heute als interkulturelle Globalisierungszentren bezeichnet. Kriemann spannt einen großen Bogen und vereint darunter den fotografischen Apparat, Zugvögel und Luftfahrttechnik mit dem zu Diaspora und Vertreibung führenden Krieg und die darauffolgende Nachkriegsarchitektur. Migration und Militärtechnologie – und deren Beziehung zu Fotografie und Städtebau – bilden den Kern dieser Installation und ihrer visuellen und konzeptionellen Reise. Die Künstlerin begegnet der Moderne oft mit einem investigativen Blick und stützt ihre unverkennbare Praxis auf Sozialforschung. Ihr Oeuvre wird von einem Prozess der Historiographie bestimmt – dem steten Wandel und der Unbeständigkeit im Niederschreiben, Festhalten und Konservieren von Kulturgeschichte, erhellt durch aufschlussreiche fotografische Spuren und Zeichen. Weit über die dargestellten Themen hinausreichend präsentiert diese Bildwelt ein breites Spektrum an suggestiven Aspekten, die an die kontextuellen und ideologischen Grundlagen von Fotografie, Wahrnehmung und gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnissen anknüpfen.

David Maljković

*1973 in Rijeka, lebt in Zagreb



David Maljković, *Missing Colours*, 2010, Courtesy der Künstler und Annet Gelink Gallery, Amsterdam

Missing Colours, 2010
Installation aus drei gerahmten Schwarzweißfotografien, einer gerahmten Fotocollage als Diptychon, einer Collage auf Leinwand, einem gerahmten Foto, einer Collage aus Wollstoff, farbigem Zellophan, Diaprojektion mit 80 Dias

Courtesy Galerie Annet Gelink, Amsterdam

A Long Day for the Form, 2012
Interfit Reflektor mit Halterung und Ständer, Scheinwerfer, MDF Regal mit verzinktem Draht und Bmix Hypercrete, Tonspur

Courtesy der Künstler und Metro Pictures, New York

David Maljković beschäftigt sich in seinen Werken häufig mit der wechselvollen Geschichte des ehemaligen Jugoslawiens, den gesellschaftlichen Transformationen und ökonomischen wie kulturellen Umbrüchen des Landes. Gebäude und Monumente der 1960er und 1970er Jahre, denen die Versprechungen des Sozialismus eingeschrieben sind, präsentieren sich in seinen Arbeiten als Zeugnisse einer gescheiterten Ideologie, der selbst noch in ruinösem Zustand das modernistische Bekenntnis zu einer innovativen Gestaltung realer Lebensverhältnisse anzusehen ist. Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges überlagern sich dabei in einer offenen Versuchsanordnung, die das Potential unrealisierter, gesellschaftlicher wie künstlerischer Entwürfe reaktiviert. Farbe als Aktivierung monotoner Architektur spielt bei *Missing Colours* eine wesentliche Rolle. Ausgehend von einer Szene der jugoslawischen Komödie *Balkan Spy* (1984), in der ein Künstler die grauen Wohnblöcke in Novi Zagreb mit Farbe attackiert und daraufhin von der Polizei verhaftet wird, wirft ein Diaprojektor farbige Projektionen auf die Wände des Ausstellungsraumes und die auf ihnen präsentierten Collagen. Eine weitere Diaprojektion zeigt eine Konstruktion mit einem Filter aus den vier Primärfarben, die an verschiedenen Plätzen in Novi Zagreb, wo Maljković lebt, aufgestellt wird. Auch diese farbige Intervention betont das in der realen Umgebung vorherrschende Grau und damit jene Leere gescheiterter Utopien, wie sie momentan nicht nur an Orten wie Zagreb zu erleben ist. Dass die Kunst in dieser Situation eine im wörtlichen

Sinne belebende Rolle spielen könnte, stellt Maljković durchaus zur Diskussion. Auch bei *A Long Day for the Form* (2012) steht die Aktivierung des Raumes im Zentrum, wobei hier das reduzierte Vokabular abstrakter Ausstellungsarchitektur verfremdet wird. Ein großer, von einem Scheinwerfer beleuchteter Reflektor lenkt Licht in eine Ecke, aus der das Geräusch zirpender Grillen zu hören ist. Das monotone Geräusch der Grillen verlebendigt den Raum, weckt aber auch Erinnerungen an lange, heiße Sommertage mit ihrer reduzierten Aktivität. Es korrespondiert mit einer geometrischen Struktur aus Gipsbeton, die sich als autonome Form präsentiert, zugleich aber die Frage nach einer spezifischen Formgebung aufwirft. Im seinem Zusammenspiel unterschiedlicher, jedoch aufeinander bezogener Elemente kann *A Long Day for the Form* als Ausdruck fehlender Referenz oder Vergangenheit gelesen werden, aber auch als Ausdruck von Geschichten, die erst noch Form annehmen werden oder die es nie gegeben haben wird. Der Möglichkeitsraum des noch zu werdenden erstreckt sich in Maljkovićs Arbeit in beide Richtungen der Zeitachse. Wie bei seinen auf konkrete sozialistische Architektur bezogenen Werken hält er auch hier die Trägheit fest, die sich an Orten manifestiert, in denen Erinnerung und Ideologie verstummt sind. Indem er jene einst lebendigen, nunmehr nur mit verblassender Nostalgie assoziierten Orte und Momente in einen aktualisierten Kontext stellt, hinterfragt er letztlich auch unsere Gegenwart als Teil einer linearen Vorstellung von Geschichte.

Jumana Manna

* 1987 in New Jersey, lebt in Berlin

Government Quarter Study, 2014

Jesmonite mit Farbpigmenten, 3 Teile,
jeweils 440 x 95 cm

KOR Public Art Norway

Ausgestellt mit:

Mark Boyle

1934–2005

*Secretions: Blood, Sweat, Piss and
Tears*, 1978

4 Fotografien, jeweils 68,5 x 68,5 cm

Henie Onstad Collection, Høvikodden,
Norwegen

Drei im Ausstellungsraum platzierte Stelen bilden den Kern von Jumana Mannas *Government Quarter Study*. Das „Regjeringskvartalet“ (Regierungsviertel) ist ein Stadtteil von Oslo, in dem eine Reihe brutalistischer Bauwerke die Büros der norwegischen Regierung beherbergen. Das Hauptgebäude, immer noch ein Wahrzeichen der Stadt, ist der gewaltige „Høyblokka“ oder „H-Block“: ein Hochhaus, das 1958 aus Beton und Kieselsteinen aus den umliegenden Flussbetten erbaut wurde. Der niedrigere nach Norden und Westen ausgerichtete „Y-Block“ wurde 1969 fertiggestellt. Beide Blöcke gehen auf Entwürfe des norwegischen Architekten Erling Viksjø (1910–1971) zurück, einem bekannten Vertreter modernistischer Architektur in Norwegen und begeistertem Verfechter des Betons. Zusammen mit dem Ingenieur Sverre Jystad entwickelte Viksjø eine Betonfassade, bei der durch Sandstrahlung und bestimmte Gussmethoden eine spezielle Oberflächenwirkung erzeugt wurde. 1950 als „Naturbetong“ patentiert, wurde der Einsatz von Naturbeton zu Viksjøs Markenzeichen. Bei Mannas Skulpturen handelt es sich um Nachbildungen im Maßstab 1:1 der originalen Säulen am Eingang des Høyblokka, die den aufstrebenden, in ein enges Betonraster eingefassten Bau stützen und erhöhen. Das Hochhaus wurde in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg während einer Welle des Optimismus entworfen und verbildlicht das nordische Modell des Wohlfahrtsstaates. In Folge der tragischen Ereignisse von 2011 wurde der Høyblokka mehr denn je zu einem

politisch aufgeladenen nationalen Symbol. Am 22. Juli 2011 wurde das Gebäude im Rahmen des ersten von zwei vom Rechtsextremisten Anders Behring Breivik ausgeführten Terrorattacken Ziel eines Bombenangriffs und zeigt immer noch die Narben dieses Anschlags. In der Folge wurde die Entscheidung darüber, ob sowohl H- als auch Y-Block erhalten oder abgerissen werden sollen, zum Thema einer anhaltenden, emotional geführten Debatte auf nationaler Ebene. Neben ihren Säulen präsentiert Manna das Werk *Secretions: Blood, Sweat, Piss and Tears* des britischen Künstlers Mark Boyle (1934–2005), das die Materialität des Körpers darstellt. Mannas Relief auf den dicken, gegossenen Säulen gleicht den aus mikroskopischen Studien erwachsenden fotografischen Strukturen und stellt eine Reihe von Bezügen zu der Haut und dem Leben der Architektur her. Ähnlich wie Totempfähle wirken Mannas Skulpturen nahezu sakral und symbolisieren die kollektive Solidarität einer Nation. Durch die Nachbildung der Säulen, die nicht nur das architektonische, sondern auch das symbolische Fundament des Høyblokka repräsentieren, seine Stützen und seine Position in der Gesellschaft, thematisiert die Künstlerin auch ihre Rolle als Anker oder Wächter, die nicht nur das Bauwerk, sondern auch die in seiner Form eingebetteten Erinnerungen und Ideologien vor dem Zerfall bewahren.

Ingrid Martens

* 1972 in Johannesburg, lebt in Johannesburg



Ingrid Martens, *Africa Shafted*, 2012, Courtesy die Künstlerin

Africa Shafted: Under One Roof, 2011
Video, 56 Min.

© 2013 by I'M Original Productions

Der Ponte Tower – Schwerkraft trotzende Dystopie oder multikulturelle Utopie? Über einen Zeitraum von fünf Jahren überwiegend in der vertraulich klostrophobischen Begrenztheit eines Fahrstuhls gefilmt, ist *Africa Shafted* eine emotionale, einnehmende und erhellende Reise durch den riesigen Ponte City Wohnblock in Johannesburg. Als markantes Wahrzeichen in der Skyline der Stadt ist der zylindrische Betonturm mit einer Höhe von 173 Metern nach wie vor der höchste Wohnkomplex Südafrikas. Von Mannie Feldman, Manfred Hermer und Rodney Grosskopff entworfen und 1975 erbaut, gleicht dieser auffällige brutalistische Bau aufgrund seines charakteristischen hohlen Kerns

einer Röhre, die bis in den zentralen Innenhof hinunter für zusätzlichen Lichteinfall sorgt. Eine Struktur aus identischen Fenstern umgibt sowohl das Innere als auch das Äußere des Gebäudes und wirkt dabei wie eine fein gerasterte Betonmembran mit gläsernen Durchbrüchen. Der Film porträtiert die aus allen Gegenden Afrikas stammenden Kulturen der Bewohner/innen des Wolkenkratzers. Wahlweise einen der acht Fahrstühle des 54-stöckigen Gebäudes besetzend, fängt Ingrid Martens die subtile Körpersprache der Bewohner/innen ein: konfrontierend, reflektierend, Vorurteile überwindend. Die Menschen von Ponte, die für einen Plausch bereit sind, stattet Martens mit einem Mikrophon aus. In der Vielzahl von Stimmen zu afrikanischen Themen wird Ponte zu einer Metapher für ein „kleines Afrika“ und liefert nicht nur Ansichten zu Problemen und Träumen vom Wohlstand, sondern auch spitze und provokante Äußerungen zum heutigen Leben. Ihre Geschichten sind gespickt mit Blicken auf die Architektur und untermalt von einem satten, eklektischen Soundtrack, der gefeierte Musiker aus den Weiten des afrikanischen Kontinents vereint. Man hört Gespräche und Kommentare, in denen es um Ponte City als berüchtigten Ort mit komplexer Vergangenheit geht. Abgesehen von der ikonischen Architektur ist Pontes Ruf auch seiner Toplage am Rande von Hillbrow geschuldet – eines der gefährlichsten Viertel Johannesburgs. Die Gegend war einst ein kosmopolitischer Hotspot, wo noch bis spät in

die Nacht Buchläden und Cafés geöffnet hatten und trotz der strengen Apartheid-Gesetze ein Miteinander der verschiedenen Rassen keine Seltenheit war. Architektonisch reihten sich verschiedene modernistische Stile aneinander, von 1930er Art Deco bis hin zum 1950er „Little Brazil“. Korrespondierte die monumentale Höhe des Wolkenkratzers mit dem zur Hochzeit der Apartheid Ära genährten Anspruch, aus Johannesburg ein zweites New York City zu machen? Oder blieben die gemeinschaftlichen und integralen Absichten des Gebäudes unerfüllt? In den 1990er Jahren begann das Viertel sich zu verändern. Die meisten Bewohner/innen der Luxuswohnungen stammten ursprünglich aus der privilegierten weißen Schicht und waren dem Exodus in die nördlichen, vermeintlich sicheren Vororte gefolgt. Auf der Suche nach einem besseren Leben zogen an ihrer Stelle farbige Südafrikaner/innen sowie Einwanderer aus benachbarten Ländern ein. Aufgrund der hohen Nachfrage stieg die Einwohnerzahl stark an und verwandelte das Gebäude Berichten zufolge in einen Ort, der von Armut, Drogen und Zerfall gekennzeichnet war. Trotz aller Gerüchte, die es schwierig machen, Fakten und Fiktion voneinander zu trennen, hat sich heute, nach mehreren Renovierungsphasen und einem strafferen Sicherheitsprogramm, die Situation in Ponte entschieden verbessert. Im Film zu sehen ist vor allem die Menschlichkeit der aktuell unter einem Dach zusammenlebenden Gemeinschaft.

Isa Melsheimer

* 1968 in Neuss, lebt in Berlin



Isa Melsheimer, *Possibility Of A Ruin V*, 2016, Courtesy die Künstlerin und Esther Schipper, Berlin, Foto: © Andrea Rossetti

Possibility Of A Ruin V, 2016
Possibility Of A Ruin VI, 2016
Possibility Of A Ruin VII, 2016
Possibility Of A Ruin VIII, 2016
Stahlbeton, Keramik, Sockel,
Maße variabel

Nr. 407, 2016
Gouache auf Papier, 57 x 45 cm
Owen Luder und Rodney Gordon,
1977, Tricorn Centre Portsmouth, GB
2004 zerstört

Nr. 408, 2016
Gouache auf Papier, 57 x 45 cm
James Stirling, 1966, Runcorn
Southgate Estate, GB
1990–1992 zerstört

Nr. 409, 2016
Gouache auf Papier, 33 x 26 cm

John Madin, 1969, Paradise Place
Central Library, Birmingham, GB
2015–2016 zerstört

Nr. 410, 2016
Gouache auf Papier, 33 x 26 cm
Franz Kiessling, 1963, Kuhstall Gut
Lichtenberg
1998 zerstört / niedergebrannt

Nr. 411, 2016
Gouache auf Papier, 33 x 26 cm
Paul Rudolph, 1963, Orange Country
Government Center
Seit 2011 denkmalgeschützt,
renovierungsbedürftig, seit Juli
2015 strukturelle Restaurierung
mit komplettem Wiederaufbau und
teilweiser Zerstörung

Nr. 423, 2016
Gouache auf Papier, 24 x 32 x cm
John M. Johansen, 1967, Morris A.
Mechanic Theatre, Baltimore
2014–2015 zerstört

Nr. 424, 2016
Gouache auf Papier, 24 x 32 cm
John M. Johansen, 1970, Mummers
Theater, Oklahoma City
2014–2015 zerstört

Nr. 425, 2016
Gouache auf Papier, 24 x 17 cm
Rodney Gorden, 1967, Trinity Square,
Gateshead GB
2008–2010 zerstört

Nr. 426, 2016
Gouache auf Papier, 24 x 32 cm
John Bancroft, 1967–1970, Pimlico
School, London
2010 zerstört

Nr. 427, 2016
Gouache auf Papier, 24 x 17 cm

Araldo Cossutta, 1971, Third Church of
Christ, Scientist, Washington D.C.
2014 zerstört

Nr. 428, 2016
Gouache Papier, 24 x 17 cm
Bertrand Goldberg, 1971–1975,
Prentice Womens Hospital, Chicago
2013–2014 zerstört

Courtesy die Künstlerin und Esther
Schipper, Berlin

Isa Melsheimers Installation ist
eine Hommage an inzwischen
abgerissene brutalistische Gebäude
und deren Neuinterpretation. Ihre
Skulpturen der Serie *Possibility
Of A Ruin* und ihre Gouachen
von Architekturansichten sind
beispielhaft für ihre Praxis und
schöpfen aus ihren Recherchen
zur Architekturgeschichte und
der Beschäftigung mit dem
Vermächtnis des Modernismus.
Unabhängig davon, ob die ihren
Arbeiten zugrundeliegenden
Betonbauten im Einzelnen erkennbar
sind, führt die Vertrautheit ihrer
Konstruktionen unbewusst zu
einer Rückbesinnung auf das
Vokabular moderner Architektur.
Jede Skulptur in *Possibility Of
A Ruin* besteht aus einem fragilen,
in eine Betonarbeit eingefassten
Keramikstück auf einem eigens dafür
gefertigten Sockel. Die grünlich-gelb
glasierten Keramiken, die mit den
Betonarbeiten korrespondieren,
gleichen pflanzenartigen Strukturen.
Der Festigkeit des Betons
gegenübergestellt, verkörpern
sie möglicherweise die „Natur“
der Ruinen – eine anschauliche,
wenngleich abstrakte Darstellung
der Instabilität der Gebäude und

des Zerfalls ihrer konzeptionellen und
physischen Fundamente.

Possibility Of A Ruin V & VIII zum
Beispiel beziehen sich auf Teile eines
Schulgebäudes, das der japanische
Architekt Arata Isozaki entwarf. Die
Iwata Girls' High School (1963–1964)
in Ōita, Japan, war sein zweiter großer
Auftrag nach der Eröffnung seines
eigenen Büros und folgte seiner
gefeierten Ōita Prefectural Library
(1962–1966). Beides sind bedeutende
Frühwerke und zeigen eine Affinität
zum Brutalismus und Metabolismus.
Trotz des Ruhms der Iwata Schule mit
ihren sechsstöckigen Betontürmen
und dreieckigen Details wurde Isozakis
Komplex abgerissen. *Possibility Of
A Ruin VI & VII* sind der Birmingham
Central Library (1969–1974) gewidmet,
die früher das zentral gelegene
Paradise Circus Viertel in Birmingham
dominierte. Dieses solide und massige
Beispiel des britischen Brutalismus
hatte die Form eines umgekehrten
Zikkurats und wurde von John H D
Madin entworfen. Die Monumentalität,
die funktionale Raumgestaltung und
die nüchterne Behandlung des Betons
machten es zu einem Symbol des
sozialen Fortschritts. Um für ein neues
Bürogebäude und Einzelhandel Platz
zu schaffen, wurde 2015 der Abriss der
Bücherei eingeleitet, trotz aller Proteste
und Versuche, das Bauwerk zu erhalten
und unter Denkmalschutz zu stellen.
Rückblickend auf diese Bauten und
ihre ideologischen Wurzeln, würdigt
Melsheimer die architektonischen
Wahrzeichen und urbanen Räume,
indem sie verschiedene Rahmen zur
Betrachtung dieser verlorenen Relikte
zur Verfügung stellt. Zum einen durch
abstrakte Formen, zum anderen
durch farbige, die Gebäude ins Weltall
verschiebende Gouachen bewirkt die

Künstlerin eine Neukontextualisierung
der verblässenden und doch
unverkennbaren Realität dieser Orte.

Olaf Metzel

*1952 in Berlin, lebt in München



Olaf Metzel, *Treppenhaus Fridericianum*, 1987, Documenta Kassel, © VG
Bild-Kunst, Bonn / BILDRECHT GmbH, Wien, Foto: Ulrich Görlich, Zürich

Treppenhaus Fridericianum, 1987
Beton, Maße variabel

Courtesy der Künstler und Galerie
Wentrup, Berlin

1987 produzierte Olaf Metzel
anlässlich seiner Teilnahme an
der *documenta 8* in Kassel eine
Wandarbeit für das Treppenhaus
im Fridericianum. Es handelte sich
um eine Wandverkleidung aus einem
gerasterten Betonrelief mit einer
regelmäßig sich wiederholenden
Struktur. Die zwischen einem tristen

Grau und einem spröden Grün changierende Verkleidung der bestehenden Architektur erinnerte an Abgüsse von Eierkartons mit seriellem Raster, war allerdings kein direkter Abguss von realen Verpackungsmaterialien. Olaf Metzels Objekte und Skulpturen sehen oft aus, als seien sie aus alltäglichen Dingen zusammengesetzt. Tatsächlich formt er diese jedoch nach, modelliert sie neu oder vergrößert ihren Maßstab, um das Vertraute aus seiner Beiläufigkeit herauszuheben und das Wiedererkennbare zum Stellvertreter komplexer gesellschaftlicher Konstellationen zu machen. Metzel, der sich häufig und durchaus kritisch mit Architektur auseinandersetzt, war auf die Grundform des Eierkartons angesichts der Fassadenverkleidung von Geschäftshäusern in der Kasseler Innenstadt gestoßen. Anlässlich der Ausstellung *Beton* in der Kunsthalle Wien hat er das Relief dem Raum angepasst und einen der beiden Betonkuben mit den gerasterten Platten verkleidet. In dieser Umgebung wirkt die Arbeit massiver und raumbestimmender als in dem engen Treppenhaus in Kassel, und auch ihre farbige Qualität tritt deutlich hervor. Die Schwere des Materials wirkt gemindert, die imposante Raumhöhe akzentuiert. Wie ein Bild im Raum transportiert *Treppenhaus Fridericianum* die kommerzielle, modernistisch inspirierte Fassadenästhetik in den Innenraum.

Bekannt wurde Olaf Metzel durch seine Interventionen im öffentlichen Raum, mit denen er sich direkt auf das politische und soziale Zeitgeschehen bezieht, insbesondere das der Bundesrepublik Deutschland. Seine Werke setzen sich kommentierend

zu einer gegebenen Situation ins Verhältnis und fordern diese heraus. Direkt in der Sprache und argumentativ zugespitzt, interagieren sie mit Raum, Zeit und den Betrachter/innen, die nicht selten konfrontativ zu Dialog oder Protest herausgefordert werden.

Maximilian Pramatarov

*1979 in Sofia, lebt in Wien



Maximilian Pramatarov, *untitled (reflection study I)*, 2016, © Maximilian Pramatarov

Untitled (reflection study I), 2016
Linsenraster, 80 x 120 cm

Courtesy der Künstler

Beton, Glas und Stahl prägen unsere Gegenwart. Die unspektakulären Grautöne des Betons sind aus dem Stadtbild nicht mehr wegzudenken. Gerade in ihrer Omnipräsenz werden sie oft gar nicht wahrgenommen. In den Fotoarbeiten von Maximilian Pramatarov erscheinen sie jedoch in neuem Licht, und zwar durchaus in wörtlichem Sinne: Spiegelungen in Pfützen und auf Glas fächern sich in seinen Fotoarbeiten in Spektralfarben auf. Pramatarov hat für seine Arbeiten

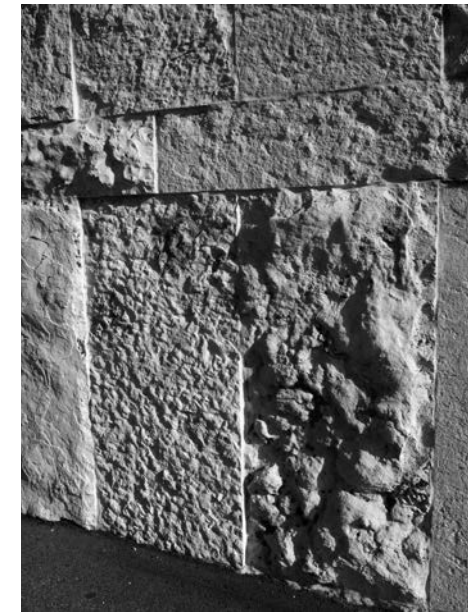
ein Verfahren gewählt, das nur selten im Kunstbereich Anwendung findet: das Lentikular- oder auch Linsenrasterbild. Bei diesem wird durch winzige optische Prismen ein dreidimensionaler Eindruck erzeugt, der das Motiv plastisch moduliert und unterschiedliche Perspektiven vereint. In diesem Fall lässt das oszillierende Licht die fotografierten Oberflächen lebendig erscheinen und hebt sie aus ihrer unspezifischen Präsenz im Stadtraum Wiens heraus.

Die Technik des Lentikularbildes besteht im Wesentlichen darin, ein Objekt aus unterschiedlichen Perspektiven zu fotografieren, wobei die Kamera in der horizontalen Achse bleibt. Die entstandenen Fotos werden anschließend in schmalen Streifen auf einen Papierträger belichtet, über den ein durchsichtiges Raster vertikal verlaufender Zylinderlinsen gelegt wird. Dabei überdeckt eine Lentikularlinse zusammengehörige Bildstreifen. Je nach Blickwinkel fokussiert die Linse den Blick auf einen anderen Bildstreifen. Der Abstand zwischen den Augen sorgt dafür, dass jedes Auge das passende Bild für „seinen“ Blickwinkel bekommt, so dass ein überraschender räumlicher Eindruck entsteht. Pramatarov vermeidet allerdings den spektakulären Effekt zugunsten eines Motivs, das erst auf den zweiten Blick Alltägliches lebendig macht. „Mich fasziniert die Möglichkeit, multiple Informationen in ein fotografisches Bild zu integrieren und diese bei Betrachtung wieder einzeln sichtbar werden zu lassen. Dabei geht es mir weniger um realistische Darstellungsstrategien, als vielmehr um die Frage nach dem tatsächlich Räumlichen, genauer: nach dem

Verhältnis von Raum, Bild und Bewegung. Durch die Veränderung des Fotos entsteht eine Verschiebung, eine Überlappung von Zeitlichkeit bzw. Räumlichkeit, da sich ein Teil in der Vergangenheit (unbewegter Teil) und der andere in der Zukunft (bewegter Teil), jedoch beides zur gleichen Zeit befindet.“ (Maximilian Pramatarov)

Heidi Specker

*1962 in Damme, lebt in Berlin



Heidi Specker, *Travertin I*, 2010, © VG Bild-Kunst, Bonn / BILDRECHT GmbH, Wien, Courtesy die Künstlerin

Travertin (I – VI), 2010
6 Fotografien, Archiv-Pigmentdrucke,
je 40 x 30 cm

Courtesy die Künstlerin

Travertin ist der römische Beton, aus dem Benito Mussolini EUR, die Esposizione Universale Roma,

geplant hatte. Das Areal wurde in den 1930er Jahren für eine für 1942 geplante Weltausstellung ausgewählt, mit der Mussolini die ersten zwanzig Jahre des Faschismus feiern wollte. EUR wurde als Stadterweiterung und neues Zentrum von Rom konzipiert, aufgrund des 2. Weltkriegs fand die Weltausstellung jedoch nie statt. In den 1950er und 1960er Jahren wurden die unfertigen Gebäude aus der Ära des Faschismus schließlich vollendet und weitere Regierungsgebäude und Bürokomplexe in einer großzügigen Parklandschaft errichtet. Bei den Planungen standen sich zwei rivalisierende Fraktionen gegenüber: Marcello Piacentini als Vertreter einer reaktionären und Giuseppe Pagano als Vertreter einer progressiven Architektur. Beide brachten die von ihnen bevorzugten Architekten ein, um einzelne Gebäude für den neuen Stadtteil zu entwerfen. Dadurch liefert EUR gewissermaßen ein partielles Bild davon, wie das städtische Italien aussehen würde, wenn das faschistische Regime nicht gestürzt worden wäre: breite, axial angelegte Straßen und strenge Gebäude entweder im von der antiken römischen Architektur inspirierten *stile Littorio* oder im rationalistischen, modernen Stil unter Verwendung von traditionellem Kalk- und Tuffstein und Marmor. Heute ist EUR ein Wohn- und Geschäftszentrum im Süden der Stadt. Michelangelo Antonionis 1962 gedrehter Film *L'eclisse* spielt weitestgehend dort, und auch Federico Fellinis *Achteinhalb* zeigt viele der Gebäude.

Heidi Specker fotografiert seit den 1990er Jahren immer wieder Architektur. Ihre digitalen Bilder nutzen die Möglichkeiten des Mediums für eine bildhafte Darstellung von Fassaden und Gebäuden, die bewusst flächig und ornamental angelegt ist. Trotz dieser Einebnung in die Fläche erzeugen ihre Fotografien ein Gefühl von Raum, und ihre minimalistisch angelegten Wirklichkeitsausschnitte evozieren komplexe Erzählungen. Aufnahmen von Stadt erscheinen bei Specker als Abstraktion, als allgemeines urbanes Muster, bei dem Eigenschaften von Material, Form und Farbe deutlich hervortreten. Die Aufnahmen des Travertins aus Rom entstanden 2010 während eines einjährigen Stipendiums an der Villa Massimo.

Ron Terada

* 1969 in Vancouver, lebt in Vancouver



Ron Terada, *Concrete Language*, 2006/2016, Courtesy der Künstler und Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

See Other Side of Sign, 2006/2016
Druck auf Alu Dibond, 316 x 400 cm

Concrete Language, 2006/2016
Druck auf Alu Dibond, 316 x 400 cm

Courtesy der Künstler und Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

Kunsthalle Wien Karlsplatz

Ron Teradas künstlerisches Werk kreist um Fragen von Autorschaft und Aneignung, Sprache und deren kontextabhängige Bedeutung. Die Begegnung mit Texten im öffentlichen Raum, die Konventionen, denen sie folgen und ihre daraus resultierende Lesbarkeit interessieren den kanadischen Künstler, der auf vielfältige Weise die Semiotik des Alltags erforscht. Teradas Fotoarbeiten und Installationen im urbanen Feld stellen insbesondere die Funktion von Sprache als objektivem Zeichensystem in Frage. Indem sie die Ästhetik von Werbeflächen, Neonschriften und Plakataufstellern adaptieren, diese aber an Orten präsentieren, die wenig kommerzielles Werbepotenzial versprechen, bringen sie die Betrachter/innen auf neue Gedanken. Sie spielen mit der Signalwirkung bestimmter Wörter oder der appellativen Funktion von Hinweisschildern, die sie ad absurdum führen oder aber durch den ungewohnten Kontext einer neuen Bedeutung zuführen. „See Other Side of Sign“ heißt es auf der einen Seite, des am Karlsplatz platzierten Billboards. Der Hinweis, man möge die andere Seite des Schildes konsultieren, da sich dort die eigentlich wichtige Nachricht befinde, läuft jedoch ins Leere. Auf der anderen Seite steht auf der gleichen Tafel vor dem gleichen Hintergrund lakonisch „Concrete Language“. Die Doppeldeutigkeit des englischen Wortes „concrete“, das sowohl „konkret“ als auch „Beton“ bedeutet, bezieht sich selbstreferenziell auf den

Text, aber auch auf die Umgebung, in der Beton ein sichtbares Element darstellt. „Concrete“ ist somit nicht nur ein Baumaterial, sondern auch ein stabiler Zustand – nichts Spekulatives, sondern etwas, das sich auf etwas Bestimmtes bezieht. Weder eine „konkrete Sprache“ noch eine „Beton-Sprache“ finden jedoch ein wirkliches Bezugssystem im Bild. Und auch die Umgebung, in die diese mehrfache Verweisstruktur eingebunden ist, trägt zu keiner eindeutigen Lesbarkeit bei. Bestehen bleibt die Reflexion über den Bild gewordenen Text und seine Ambivalenz.

Tercerunquinto

Julio Castro Carreón (*1976), Gabriel Cázares Salas (*1978), Rolando Flores (*1975), leben in Mexico City



Tercerunquinto, *Gráfica reportes de condición*, 2010, Courtesy die Künstler und Proyectos Monclova, Foto: Moritz Bernouly

Gráfica reportes de condición, 2010–2016
Siebdrucke auf Fotoprints auf Baumwollpapier, je 56,5 x 44,5 x 3,5 cm

Courtesy die Künstler und Proyectos Monclova, Mexico City

Das mexikanische Künstlerkollektiv Tercerunquinto beschäftigt sich mit den Grenzverläufen zwischen öffentlichen und privaten Räumen und den sozial definierten Strukturen, die diese Grenzen bestimmen. Es inszeniert architektonische Interventionen im öffentlichen Raum und verwandelt bekannte Orte in etwas für die Besucher/innen Neues, das es zu entdecken gilt. Tercerunquinto fand in seiner aktuellen Konfiguration 1998 zusammen, als Julio Castro Carreón, Gabriel Cázares Salas und Rolando Flores an der Facultad de Artes Visuales der Universidad Autónoma de Nuevo León in Mexiko zu studieren begannen. Damals setzten sie sich mit der architektonischen Funktionalität von Türen und Wänden auseinander und unterzogen die Typologie der Wohnbebauung einer sorgfältigen Analyse. Später richtete sich ihr Augenmerk auf die räumlichen Beziehungen urbaner Nachbarschaften und die Auswirkungen städtebaulicher Segregation auf die Gesellschaft als solche. Der spanische Begriff Tercerunquinto (wörtlich übersetzt: das dritte Fünftel) verweist auf etwas, das (noch) nicht vollständig ist und das die Teile, aus denen sich das Ganze zusammensetzt, individuell als solche benennt. Indem sie die Wörter „tercer un quinto“ zusammenfassen, sind – zumindest im Spanischen – auch andere Lesarten wie „terce runqu into“ möglich. Das heißt, die Unterteilung des semantischen Raumes in Bedeutung schaffende Einheiten bleibt nicht auf eine einzige Bedeutung beschränkt.

Die Fotoserie *Gráfica reportes de condición* ist eine Serie so genannter Zustandsprotokolle (reportes de condición). Das Kollektiv beauftragte einen Spezialisten für Restaurierung und Gebäudeerhaltung, gemeinsam mit einer Gruppe Studierender eine Reihe von Zustandsprotokollen jenes grafischen Materials im städtischen Raum anzufertigen, das üblicherweise als Graffiti bezeichnet wird. Dieses Material auf Mauern und Fassaden findet sich überall in der urbanen Textur von Bogotá in Kolumbien. Die Aufgabe bestand darin, insbesondere solche Markierungen zu inventarisieren, bei denen es sich um politische Parolen oder Texte mit politischem Inhalt handelte. Diese wurden als Siebdruck auf die Fotografien aus Bogotá aufgebracht, in denen sich die soziale Unzufriedenheit spiegelt. Der an die Häuser und Fassaden geschriebene Protest richtet sich gegen die Politik, die Regierung („Kein staatlicher Terror mehr“, „Weder deine Regierung noch meine“), ruft zum Widerstand auf („Wenn der Hunger das Gesetz ist, ist die Rebellion das Recht“) oder zur Wahlenthaltung („Stimmenthaltung – unsere Träume haben keinen Platz in ihren Urnen“). Wie in so vielen Ländern ist der öffentliche Raum die Plakatwand für jene, die Gleichgesinnte mobilisieren oder ihrer Abneigung gegen das Bestehende Ausdruck verleihen wollen. Tercerunquinto lassen das Textmaterial inventarisieren wie Ethnologen des Alltags, die das Wechselverhältnis von Gesellschaft und Urbanität studieren.

Sofie Thorsen

* 1971 in Århus, lebt in Wien

Spielplastiken, 2010–2016
Lackierte Stahlgerüste, Inkjet-Prints
auf Papier, 110 x 80 cm bis 130 x 90 cm,
höchster Teil 280 cm

Courtesy Galerie Krobath, Wien



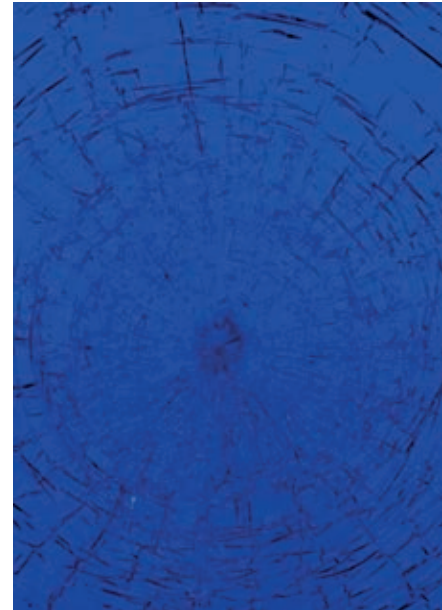
Sofie Thorsen, *Spielplastiken*, 2013, Installationsansicht, tresor, Kunstforum Wien, 2013, Foto: Hannes Böck

Zwischen den 1950er und 1960er Jahren entstand in Wien ein groß angelegtes Kunst-am-Bau-Projekt, das einerseits zur Popularisierung zeitgenössischer Kunst beitragen, andererseits aber auch dem kommunalen Wohnbau der Nachkriegsära ein humaneres Erscheinungsbild verleihen sollte. Kern des Projektes war die Beauftragung Wiener Künstler/innen, Skulpturen zu entwerfen, die gleichermaßen als Spielgeräte für Kinder dienen konnten. Diese Spielplastiken mit ihrem abstrakten Formvokabular vereinten die Ästhetik der Nachkriegsavantgarde mit funktionalen Elementen und dienten als Klettergerüst, Rutsche und Turngerät. Farblich gestaltet, setzten sie Akzente in das Grau der Wohnblöcke und aktivierten deren Bewohner/innen. Die Schnittstelle zwischen Kunst und Design war ein innovatives Experimentierfeld, auf dem die modernistische Idee einer Synthese von Kunst und Leben, anspruchsvoller Gestaltung und praktischem Gebrauchswert punktuelle Realisierung fand. Inspiriert von internationalen Pionieren wie Aldo van Eyck, der in den Niederlanden der Nachkriegszeit über 700 Spielplätze mit künstlerisch inspirierten Spielobjekten realisierte, strebte auch das von der Kulturabteilung der Stadt Wien initiierte Projekt nach einer Heranführung breiter Bevölkerungsschichten an die zeitgenössische Kunst über einen spielerischen Zugang. Unter den Bildhauern, die ab 1953 zahlreiche autonome, multifunktionale Spielplastiken entwarfen, ragen vor allem Josef Seebacher-Konzut

und Josef Schagerl mit ihrer experimentellen Herangehensweise an die Aufgabe heraus. Ihre Entwürfe aus geschliffenem Beton und/oder in Primärfarben lackierten Stahlrohren verweigern sich jeder figurativen Bezugnahme oder Verniedlichung zugunsten eines expressiven Umgangs mit dem Material. Sofie Thorsen hat diese heute weitgehend aus dem Stadtbild verschwundenen und nur über wenige Fotografien erhaltenen Spielplastiken intensiv recherchiert und in einer Werkreihe einer neuen Sichtbarkeit zugeführt. Ihre Untersuchung einer in Vergessenheit geratenen Formtypologie betont insbesondere die Verschränkung von abstrakter Skulptur, Architektur und Städteplanung, Ästhetik und Gesellschaft. Thorsen vergrößert historische Fotografien und akzentuiert die Objekte durch Cut-Outs, die dem Papier selbst eine skulpturale Qualität verleihen. Um die frei im Raum stehenden Stahlrohrgerüste gewickelt, gestalten die fotografischen Dokumente einen imaginären Parcours durch ein städteplanerisches Experiment, das den pädagogischen Umgang mit moderner Kunst und die Möglichkeiten des Betons mit großer Konsequenz zusammengeführt hat.

Klaus Weber

* 1967 in Sigmaringen, lebt in Berlin



Klaus Weber, *Untitled Broken Window*, 2012, Courtesy Herald St, London, Foto: Andy Keate

Clock Rock, 2015
Tiger Gneis Stein, Messingpendel,
Uhrwerk, 100 x 50 x 20 cm

The Vinyl Factory, London, Courtesy
Herald St, London

Untitled Broken Window, 2012
Farbiges Sicherheitsglas,
200 x 174 cm

Courtesy Herald St, London

Die Broken-Windows-Theorie ist eine Weiterentwicklung der Theorie der Delinquenzgebiete, die von der Chicagoer Schule für Soziologie mit ihrem Interesse an der Beziehung zwischen städtischem Lebensraum und menschlichen Gemeinschaften aufgestellt wurde. Die Metapher

der „kaputten Fenster“ wurde 1982 von den Sozialforschern James Q. Wilson und George L. Kelling geprägt. Sie beschreiben mit ihr den Prozess, wie eine zerbrochene Fensterscheibe weitere Zerstörung motiviert und damit das Abdriften ganzer Stadtviertel in die Kriminalität beschleunigt. Vandalismus und Kriminalität hängen für Wilson und Kelling ursächlich zusammen und können nur durch eine Nulltoleranzstrategie und das sofortige „Reparieren“ der Schäden im städtischen Raum unterbunden werden. Die New Yorker Polizei eignete sich in den 1990er Jahren diese Strategie der „zero tolerance“ an und ging aus Gründen der Kriminalprävention frühzeitig und rigoros auch gegen Bagatelldelikte und geringfügige Ordnungswidrigkeiten vor. Klaus Webers *Untitled Broken Window* mit seiner kunstvoll zersplitterten Oberfläche erinnert an die Theorie von Wilson und Kelling und widerspricht ihr zugleich. Die strahlenförmigen Risse des blauen Glasfensters, die es wie ein abstraktes Kirchenfenster aussehen lassen, sind der wesentliche Reiz des ansonsten dysfunktionalen Objekts. Der Verweis auf die sakrale Anmutung erscheint auch deshalb legitim, weil auch die Kirche davon ausgeht, dass der Mensch einem rigiden Kontrollsystem unterworfen werden muss, um Sünde von ihm fernzuhalten. Webers *Untitled Broken Window* ist aus dieser Perspektive so etwas wie ein Aufruf zum Widerstand gegen das permanente Instandsetzen des städtischen Raumes – und eine Erinnerung daran, dass auch in der Zerstörung Schönheit liegen kann. Webers *Clock Rock* basiert in ähnlicher Weise auf dem punktuellen Eingriff in

etwas Existierendes. Das Werk besteht aus einem Stück Tiger Gneis Stein und dem Pendel einer Uhr. Der Stein hat kein Zifferblatt. Der Rhythmus des Pendelschlags scheint jedoch dem Takt der Zeit zu folgen: ein Indiz für Kontinuität und Veränderung und die Möglichkeiten des Improvisierten.

Tobias Zielony

* 1973 in Wuppertal, lebt in Berlin



Tobias Zielony, *Vela Azzurra*, 2010, aus der Serie: *Vele*, © Tobias Zielony, Courtesy der Künstler, KOW, Berlin und Galleria Lia Rumma, Mailand

Le Vele di Scampia, 2009
Aus der Serie *Vele*, 2009–2010
Fotoanimation aus 7.000
Einzelbildern, 9:16 Min.

Courtesy der Künstler und KOW, Berlin

Le Vele di Scampia ist der volkstümliche Name einer riesigen Wohnanlage, die zwischen 1962 und

1975 im Norden Neapels von dem italienischen Architekten Franz Di Salvo im zeittypischen brutalistischen Stil errichtet wurde. Die Form der Türme erinnert an Segel (*vele*). Konzeptionell ist der mehrteilige Gebäudekomplex maßgeblich durch die *Unité d'Habitation* von Le Corbusier beeinflusst und sollte den Bewohner/innen über funktionale Gemeinschaftseinrichtungen ein soziales Miteinander ermöglichen. Auch nach dem Abriss von drei der ursprünglich sieben Gebäude zwischen 1997 und 2009 gilt *Le Vele* als Problemviertel. Tobias Zielony hat die von dem Mafia-Umfeld kontrollierte Siedlung im Großmaßstab, angeblich einer der größten Drogenumschlagplätze Europas, nachts mit einer digitalen Spiegelreflexkamera in 7.000 Einzelbildern aufgenommen, die er 2009 zu einem Film mit variierender Geschwindigkeit montiert hat. Die Rhythmik aus Verlangsamung und Beschleunigung macht ein Eintauchen in die Bildwelt, wie wir sie aus dem narrativ strukturierten Kino kennen, unmöglich. Die meist jugendlichen Akteure, die zwischen den Aufnahmen des Gebäudes immer wieder auftauchen, posieren vor der Kamera wie für eine Serie von Porträts, und auch die Bühnenhafte Architektur des modernistischen Wohnkomplexes unterstreicht ihre Selbstinszenierung vor der und für die Kamera. Je tiefer Zielony in das Innere des Komplexes eindringt, desto stärker wirkt dieser belebt: Menschen erscheinen im Hintergrund, Jugendliche lungern auf einer Treppe herum, ein Kind mit Halloween-Maske tritt auf. Am Ende taucht ein Feuerwerk den Komplex

in ein surreales Licht und verleiht der Szenerie das Unwirkliche einer filmischen Kulisse. In der Sukzession von *Le Vele di Scampia* umkreist die Kamera das monumentale Gebäude im Dunkel der Nacht. In der Montage entsteht eine eigenwillig ruckelnde Bewegung, da bei der aus fotografischen Einzelbildern zusammengestellten Animation weniger als 24 Bilder pro Sekunde projiziert werden, wodurch die dem Film zugrunde liegenden fotografischen Sequenzen den übergangslosen Fluss der Bilder stören. *Le Vele di Scampia* bewegt sich bewusst entlang der Grenze von Fotografie und Film und hält Bewegung und Stillstand, momenthafte Fixierung und in der Zeit sich entfaltende Erzählung in der Schweben. Die Abbildbarkeit des berühmt-berüchtigten Gebäudekomplexes in Neapel bedeutet schließlich nicht per se die Analyse des ihm zugrunde liegenden sozialen Kontexts. Zielonys Annäherung, die buchstäblich ins Stolpern gerät, ihren Rhythmus sucht und findet und sich gleichermaßen auf die Bewohner/innen wie auf die Architektur richtet, vermeidet vielmehr das Offensichtliche zugunsten eines intuitiven Blicks, der Klischee und Vorurteil ignoriert.

Programm

Sonntagsführungen

Vom fortschrittlichsten Material der Nachkriegszeit bis zum verpönten Baustoff in den 1980er Jahren und seiner Renaissance: Erfahren

Sie alles über den Werkstoff Beton und die Faszination, die das Material auf zeitgenössische Künstler/innen ausübt.

26/6, 31/7, 28/8, 4/9, 11/9,
15:00 – 16:00

Beton-Utopie – vom fortschrittlichsten Baumaterial seit der Nachkriegszeit bis heute
Mit Martin Pfitscher

3/7, 24/7, 21/8, 18/9, 15:00 – 16:00
béton brut – Brutalistische Architektur der 1960er Jahre und ihre soziale Komponente
Mit Wolfgang Brunner

10/7, 17/7, 14/8, 9/10, 15:00 – 16:00
Unfertige Moderne – Wünsche und Hoffnungen einer Konstruktion des urbanen Raums
Mit Michael Simku

7/8, 25/9, 2/10, 16/10, 15:00 – 16:00
Von der Utopie eines sozialen Miteinanders
Mit Daniela Fasching

Führungen

Di 20/9, 18:00
Duo-Führung

Vanessa Joan Müller (Dramaturgin Kunsthalle Wien) und Joseph Kitzweger (Werksleiter Lafarge Zementwerk, Mannersdorf) führen gemeinsam durch die Ausstellung und sprechen über die unterschiedlichen Zugänge zu Beton.

Do 21/7, 18:30
MQ Art Night
Führung

Ein exklusiver Rundgang durch die Ausstellungen in der Kunsthalle Wien, dem mumok und dem Leopold Museum.

Mi 20/7, 18:00

a_schaufenster 27:

Beton – samtig, nackt, brutal?

Paneldiskussion

Az W

Im Gespräch mit den eingeladenen Architekt/innen und Expert/innen wird der „flüssige Stein“ – Beton in den Mittelpunkt gerückt. Ausgehend von historischen „brutalen“ Landmarks im Westen Österreichs führt die Gesprächsrunde zu aktuellen Bauwerken, die Hauptrolle dieser Projekte spielt Sichtbeton, als Reinform dieses vielseitigen Baustoffs.

Das *a_schaufenster* präsentiert mehrmals jährlich Originalmaterialien aus den Beständen der Sammlung des Architekturzentrum Wien.

Mi 27/7, 28/9, 18:00

Baukunst meets

Kunstwerk: Beton

Kombiführung

Az W x Kunsthalle Wien

Treffpunkt: Az W

Den Auftakt für die Kombiführung bildet ein Rundgang durch die Ausstellung *a_schau*. *Österreichische Architektur im 20. und 21. Jahrhundert*. Der „flüssige Stein“ ist in der österreichischen Baukultur des 20. Jahrhunderts fest verankert. Der *béton brut*, der Sichtbeton, gerät in direkter Konkurrenz mit den omnipräsenten Styroporverpackungen zunehmend

ins Hintertreffen, es lohnt der Blick in die jüngere Vergangenheit. Die Entwürfe reichen von utopischen, ja mitunter auch dystopischen Bauskulpturen bis hin zu streng modularen Ordnungen. Die zeitgenössische Kunst wiederum richtet ihren Blick seit einiger Zeit verstärkt auf die Stadtplanungen der Nachkriegszeit und lässt deren Euphorie wieder aufleben. In der Ausstellung *Beton* der Kunsthalle Wien liegt der Fokus auf der künstlerischen Auseinandersetzung mit sozialen und ideologischen Implikationen vergangener und gegenwärtiger Betonarchitektur. Beton ist progressiv und kann mehr sein als lediglich umbauter Raum.

Do 29/9, 6/10, 13/10, 18:30

KHM und Kunsthalle Wien

Kombiführung

Treffpunkt: Foyer KHM

Alte Meister treffen auf zeitgenössische Kunst und Architektur. Anhand ausgewählter Werke aus der Sammlung des KHM und der Ausstellung *Beton* in der Kunsthalle Wien erfahren Sie wie bereits die Alten Meister das „Opus Caementitium“ in ihren Werken integrierten und wie sich Künstler/innen und Architekt/innen gegenwärtig mit dem Baustoff auseinandersetzen.

Mi 13/7, 12/10, 10:00

Alles über den Werkstoff Beton

Führung im C³ Atelier

Franzosengraben 7, 1030 Wien

Das C3 Atelier für Cement, Concrete und Competence ist ein Zusammenschluss von sachkundigen

Planern und Ausführungsbetrieben, von Sachverständigen und Prüflaboren, die aktiv in der Baubranche tätig sind. Getragen wird das Konzept von CRH Wien und von den beteiligten Unternehmen, die als Partner gegen einen Beitrag die Räumlichkeit nutzen können, um Fachveranstaltungen durchzuführen, Besprechungen abzuhalten und ihre Produkte zu präsentieren. Ziel dieser Plattform ist es, im Bereich Zement und Beton forschend, entwickelnd und beratend sowie durch Weiterbildung und Unterstützung durch Seminare, Schulungen und Workshops tätig zu sein. Allen Interessierten bietet das C³ Atelier eine Reihe von Möglichkeiten sich über die Themen Zement, Beton und die daraus resultierenden Innovationen zu informieren.

Marko Haberhauer und sein Team zeigen Ihnen bei einem Rundgang durch das C³ Atelier wie vielfältig und spannend der Werkstoff Beton ist.

Anmeldung:

vermittlung@kunsthallewien.at

Di 30/8, 13:00 – 17:30

Besichtigung Zementwerk

Treffpunkt: Ein- und Ausstiegsstelle: Kunsthistorisches Museum, Nebenfahrbahn Burgring beim Maria-Theresien-Platz

Zement ist eines der weltweit wichtigsten Bindemittel und mit einer Weltproduktion von 2,8 Mrd. Tonnen der meistverwendete Werkstoff überhaupt. Auf einem Rundgang durch das Zementwerk von Lafarge in Mannersdorf erleben Sie hautnah, wie Zement produziert wird. Lassen Sie sich vom Industrial Chic inspirieren.

Für Erwachsene und Kinder ab 12 Jahren
Kleidung: Lange Hosen und festes Schuhwerk
Kosten: EUR 10 pro Person

Anmeldung:

vermittlung@kunsthallewien.at

Kinderprogramm

Im Rahmen der Ausstellung *Beton* bietet ein umfangreiches Vermittlungsprogramm Kindern die Möglichkeit, sich spielerisch mit dem Werkstoff Beton auseinanderzusetzen. Dies wird durch die freundliche Unterstützung der BUWOG group und des Vereins Betonmarketing Österreich ermöglicht.

Für Kinder von 8 bis 10 Jahren

Anmeldung:

vermittlung@kunsthallewien.at

3-tägiger WS: Di 5/7 – Do 7/7,
11:00 – 13:30

Studio Mischmaschine Wie Kunst und ein Baustoff zusammenpassen

KinderUniKunst

Kunsthalle Wien Museumsquartier

Bereits seit der Antike verwenden Menschen betonähnliche Baustoffe für ihr Zuhause. Und wenn du dich in der Stadt genau umschaust, wirst du merken, dass du fast überall von Beton umgeben bist. In den drei Workshops schauen wir uns genauer an, wie Künstler/innen den Werkstoff in ihren Arbeiten einsetzen und welche Ideen Architekt/innen dazu haben. Wir zeigen dir, wie Beton hergestellt wird und was du alles damit machen kannst. Du wirst

überrascht sein, wie spannend dieses Material ist. Zieh dir Sachen an, die auch schmutzig werden dürfen!

Mo 22/8 – Fr 26/8, 11:00 – 13:30

BetonWerkStadt

Ferienspiel

Kunsthalle Wien Museumsquartier

Was haben U-Bahnstationen, Häuser in deiner Straße, eine Kletterwand und die Ausstellung in der Kunsthalle Wien gemeinsam? Die Antwort ist einfach: Beton. In der Ausstellung *Beton* erfährst du eine Menge über das Material, und wie Künstler/innen ihn verwenden. Anschließend zeigen wir dir, wie Beton hergestellt wird, und das darfst du auch selbst ausprobieren. Du wirst überrascht sein, was du alles aus Beton machen kannst. Zieh dir Sachen an, die auch schmutzig werden dürfen!

Vienna Ugly – an urban exploration

Vom 25/6 – 8/10 jeden Samstag, 10:30.

Ausnahme: 6/8, Mitternachtstour, 23:55
Stadtführungen

Treffpunkt:

Eingang Augarten, gegenüber Obere Augartenstraße 40, 1020 Wien

Jeder kennt die schönen Seiten Wiens. *Vienna Ugly – an urban exploration* hingegen geht über die Klischees von beeindruckender Architektur, Schnitzel und Sissi hinaus. Eugene Quinn präsentiert in seinen Stadtrundgängen die Top Ten der hässlichsten Plätze und Bauten Wiens. Gemäß seinem Credo: „Beauty can be boring – but ugly never is.“

Alle Führungen auf Englisch, keine Anmeldung erforderlich
Unkostenbeitrag: EUR 5

Vermittlung in der Kunsthalle Wien

Kunstvermittlung spielt eine wichtige Rolle, um Wege zum Verständnis zeitgenössischer Kunst zu eröffnen und die Relevanz von Kunst für unsere heutige Gesellschaft zu unterstreichen. Die Kunsthalle Wien bietet eine Vielzahl von Programmen an, die unterschiedliche Zielgruppen mit den Themen und Fragestellungen der Gegenwartskunst vertraut machen und Impulse geben, sich selbst aktiv mit dem Potential bildender Kunst auseinanderzusetzen.

Die Kunsthalle Wien entwickelt je nach Ausstellung unterschiedliche Angebote, die auf die Inhalte der Ausstellung und das zu erwartende Publikum eingehen. Neben klassischen Vermittlungsformaten wie Gratis-Führungen und Programmen für Schulklassen konzipieren wir zahlreiche Veranstaltungen, die Ausstellungsinhalte vertiefen und reflektieren.

Dazu zählen:

Vorträge, Diskussionsrunden,
Filmprogramme, Performances,
Kurator/innenführungen,
Expert/innengespräche, Masterclasses

Kooperationen im Bereich Vermittlung

Die Kunsthalle Wien sieht ihre Aufgabe darin, zeitgenössische Diskurse im Bereich der Kunst mit Fragen des alltäglichen Lebens zu verknüpfen. Auch 2016 kooperiert die Kunsthalle Wien mit Wiener Schulen, Hochschulen und Organisationen unterschiedlicher Trägerschaft, die mit Jugendlichen arbeiten. Wobei Jugendliche mit

Migrationshintergrund und aus sozial benachteiligten Verhältnissen besonders gefördert werden sollen.

p[ART] Kooperation mit der Berufsschule

Die Zusammenarbeit zwischen der Berufsschule für Frisur, Maske und Perücke, Wien 16 und der Kunsthalle Wien ist Teil des Programms *p[ART] – Partnerschaft zwischen Schulen und Kultureinrichtungen* und wird von KulturKontakt Austria sowie dem Bundesministerium für Bildung und Frauen unterstützt.

Die Partnerschaft besteht seit 2014 und ist auf einen Zeitraum von drei Jahren angelegt. Sie hat das Ziel, jungen Lehrlingen einen Einblick in zeitgenössische Kunst und ihre institutionelle Verankerung zu geben, sowie ihnen Möglichkeiten für kreative (Selbst)Darstellung und Ausdrucksformen aufzuzeigen.

Ständen im Rahmen der Zusammenarbeit 2014 bzw. 2015 die Medien Malerei bzw. Fotografie im Zentrum, so liegt der Fokus 2016 auf der Performancekunst. Die Jugendlichen arbeiten dabei mit den Künstler/innen Elvedin Klačar, Thomas Hörl und Barbis Ruder zusammen.

START Kooperation mit der Crespo Foundation und mit Jugendlichen mit Migrationshintergrund

Der Leitgedanke des Projektes START ist es, Zuwanderung als Chance für kulturelle Vielfalt und Dynamik innerhalb unserer Gesellschaft zu begreifen. START wird von der deutschen Crespo Foundation finanziert und richtet sich exklusiv an Schüler/innen mit Migrationshintergrund. Die Stiftung

fördert derzeit gemeinsam mit Partner/innen und Pat/innen insgesamt 39 Stipendiat/innen in Wien.

Im Schuljahr 2015/16 ist die Kunsthalle Wien institutioneller Partner der Crespo Foundation im Bereich Kunst und Kultur. Das gemeinsame Projekt trägt den Titel „Das Politische und das Private“. Die Jugendlichen arbeiten mit den Künstler/innen Francesco Ciccolella, Peter Phobia und Johanna Kirsch zusammen.

Die Akademie geht in die Schule. Gleichere Chancen durch interkulturelle Bildung

Die Akademie geht in die Schule ist ein Kooperationsprojekt mit der Akademie der bildenden Künste, Wien. Intendiert sind Aktivitäten, die durch möglichst niederschwellige Angebote Wege zum Studium an der Kunstuniversität aufzeigen, sowie die Schaffung von Strukturen, die dieses Studium ermöglichen.

Das Projekt richtet sich in erster Linie an Studierende der Studienrichtung künstlerisches Lehramt, die als Absolvent/innen in der Vermittlungsarbeit und dem kunstpädagogischen Agieren neue Formen zur Anwendung bringen können.

Die Kunsthalle Wien als Projektpartner von *Die Akademie geht in die Schule* entwickelt spezielle Formate zum Kennenlernen der Institution und ihrer Berufsfelder, zeigt das vielschichtige Profil einer Kunsthalle und animiert zur aktiven Auseinandersetzung mit beruflichen Möglichkeiten im kreativen Bereich.

Impressum

Ausstellung

Kunsthalle Wien GmbH

Direktor:

Nicolaus Schafhausen

Kaufmännische

Geschäftsführerin:

Sigrid Mittersteiner

Kurator/innen:

Vanessa Joan Müller

Nicolaus Schafhausen

Ausstellungsmanagement:

Juliane Bischoff

Juliane Saupe

Leitung Technik/Bauleitung:

Johannes Diboky

Michael Niemetz

Haustechnik:

Beni Ardolic

Frank Herberg

Baari Jasarov

Mathias Kada

Externe Technik:

Harald Adrian

Hermann Amon

Dietmar Hochhauser

Alfred Lenz

Danilo Pacher

Ausstellungsaufbau:

Marc-Alexandre Dumoulin

Chris Fortescue

Johann Gröbner

Scott Hayes

Lazard Lyutakov

Johann Schoiswohl

Andreas Schweger

Stephen Zepke

Marketing:

Dalia Ahmed

David Avazzadeh

Katharina Baumgartner

Adina Hasler

Presse und Kommunikation:

Katharina Murschetz

Stefanie Obermeir

Fundraising und

Sponsoring:

Silvia Keller

Eventmanagement:

Gerhard Prügger

Dramaturgie:

Andrea Hubin

Vanessa Joan Müller

Eleanor Taylor

Vermittlung:

Isabella Drozda

Martin Walkner

Vermittler/innen:

Wolfgang Brunner

Daniela Fasching

Ursula Leitgeb

Martin Pfitscher

Michael Simku

Buchhaltung:

Mira Gasparevic

Doris Hauke

Natalie Nachbargauer

Besucherservice:

Kevin Manders

Christina Zowack

Ausstellungsbooklet

Herausgeber:

Kunsthalle Wien GmbH

Texte:

Vanessa Joan Müller

Eleanor Taylor

Redaktion:

Isabella Drozda

Vanessa Joan Müller

Martin Walkner

Übersetzung:

Katherine Lewald

Gestaltung:

Boy Vereecken

Antoine Begon

Druck:

REMA LITTERA PRINT Ges.m.b.H.

© Kunsthalle Wien, 2016

Die Kunsthalle Wien GmbH ist die Institution der Stadt Wien für internationale zeitgenössische Kunst und Diskurs.

Subventionsgeber: 

Hauptsponsor: 

Sponsoren:   

Medienpartner:   



© Kunsthalle Wien, Foto: Andrea Fichthel, 2014

20 Jahre Ö1 Club

20

Eines unserer Clubhäuser.

Ö1 Club-Mitglieder haben es gut:

Sie setzen auf die Nummer 1 in Sachen Kultur.

Wie zum Beispiel in der Kunsthalle Wien.

Ö1 Club-Mitglieder erhalten 10% Ermäßigung.

Sämtliche Ö1 Club-Vorteile
finden Sie in oe1.ORF.at

ORF. WIE WIR.

ORF



ÖSTERREICH 1
CLUB

+ TON + BILD

The Projection of Art



Für: Kunsthalle Wien, Tate Modern,
Ars Electronica Linz, Brucknerhaus
Linz, MuseumsQuartier Wien, Kunsthaus
Bregenz, Swarovski, Zumtobel ...

www.tonbild.at
office@tonbild.at
+43 (0) 664 15 34 917

»dérive is a JOURNAL with a deserved INTERNATIONAL reputation, taking up fundamental issues in URBAN DEVELOPMENT, their ECONOMIC and CULTURAL foundations and HUMAN consequences. Well worth reading regularly.«

Peter Marcuse / Soziologe, Columbia University New York



dérive

Zeitschrift für Stadtforschung

www.derive.at

Informations

Mehr Informationen zu Führungen
und Programm finden Sie unter:

kunsthallegwien.at

blog.kunsthallegwien.at

[facebook.com/Kunsthalle Wien](https://facebook.com/KunsthalleWien)

[instagram.com/Kunsthalle Wien](https://instagram.com/KunsthalleWien)

[twitter.com/Kunsthalle Wien](https://twitter.com/KunsthalleWien)

#Beton

Kunsthalle Wien GmbH

Museumsplatz 1

1070 Wien, Austria

www.kunsthallegwien.at

+43 (0)1 521 89-0