

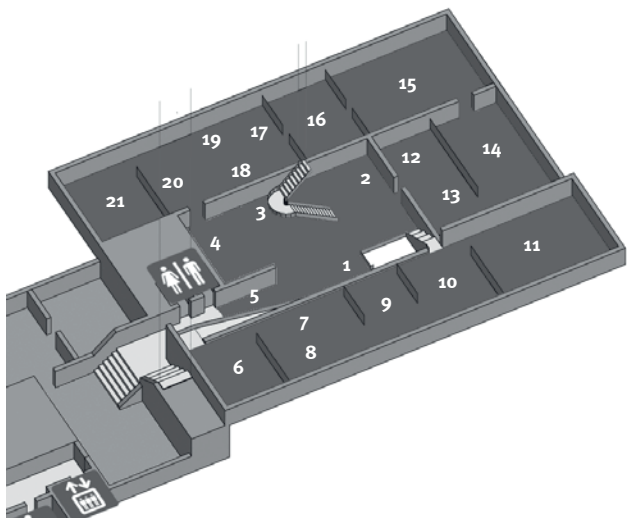
EGO DOCUMENTS

Das Autobiografische in der Gegenwartskunst

14.11.2008 – 15.2.2009

Kunstmuseum Bern

Raumplan



- | | |
|----------------------------|----------------------|
| 1 Gerhard Johann Lischka | 11 Ana Strika |
| 2 Martin Kippenberger | 12 Nicholas Nixon |
| 3 Louise Bourgeois | 13 On Kawara |
| 4 Elke Krystufek | 14 Darren Almond |
| 5 Annatina Graf | 15 Isabelle Krieg |
| 6 Anri Sala | 16 Jack Pierson |
| 7 Mona Hatoum | 17 Jan Peters |
| 8 Vittorio Santoro | 18 Xiaoyuan Hu |
| 9 Carolee Schneemann | 19 Laura Lancaster |
| 10 Wiedemann / Mettler | 20 Sadie Benning |
| | 21 Annelies Štrba |
-

Zu welchem Zweck offenbaren Künstler und Künstlerinnen Privates aus ihrem Leben? Geht es nur darum, die Neugier und Sensationslust des Betrachters zu bedienen, oder gibt es darüber hinaus soziale und vielleicht sogar politische Gründe für die Preisgabe von Intimem? Was geschieht, wenn Künstlerinnen und Künstler Tagebuch schreiben, Familienschnapschüsse machen und Ferienfilme drehen? Ist das automatisch Kunst oder bleiben es private Erinnerungsstücke?

Solchen und ähnlichen Fragen spürt die Ausstellung *Ego Documents* nach. Rund hundert Werke aus den letzten vierzig Jahren belegen die ungebrochene Aktualität des Autobiografischen in der Gegenwartskunst. Die mediale Vielfalt reicht von Videofilmen, Fotografien, Druckgrafiken, Zeichnungen, Installationen, Malerei und einer Diaschau bis zur Performance. Darin kommen ganz unterschiedliche Auffassungen des Autobiografischen zum Ausdruck und es zeigt sich, dass trotz der steten Grenzverschiebung zwischen privat und öffentlich der Umgang mit autobiografischem Material sehr differenziert vonstatten geht: Er reicht vom Versuch, eigene Erlebnisse zu einer Erzählung zusammenzufassen, über Strategien der Selbstdokumentation bis zum Vorsatz, sich ins kulturelle Gedächtnis einzuschreiben.

Zentral für das autobiografische Werk ist der wohl überlegte Umgang mit Erinnerungen, die Beschäftigung mit der eigenen Vergänglichkeit sowie der Wille, die eigene Lebenserfahrung in ein künstlerisches Erlebnis für den Betrachter umzumünzen.

1 | Gerhard Johann Lischka

Der Filmausschnitt **Im besten Sinne des Wortes – Ein «mental clip» zum Thema Identität** mit dem Medientheoretiker und Kulturphilosophen Gerhard Johann Lischka entstand für die Sendung *Kulturzeit* und wurde auf 3sat am 23. Dezember 2004 stark gekürzt ausgestrahlt. Im knapp 15 Minuten dauernden Monolog spricht Lischka über das Wesen der Identität, welche er abwechselnd als Konglomerat, Konstrukt, Medium, ekstatischen Zustand und Subjekt als Objekt definiert. Bei den Dreharbeiten bekam er vom Autor des Fernsehbeitrags, Franz Kasperski, freie Hand, was sich in einer sorgfältig umkreisenden Annäherung an das letztlich wohl nicht fassbare Thema der Identität äussert.

Dieser Versuch einer theoretischen Definition steht als Auftakt am Beginn der Ausstellung und verweist auf eine ältere Veranstaltung, welche 2004 im Kunstmuseum Bern stattfand und Anlass des Fernsehbeitrags war: die Ausstellung *Ansichtssachen* war eine kompakte Komposition von Lischkas «Weltbild». Sie bestand aus unzähligen Reisefotos, thematisch geordneten Bilderwelten, Fernsehsendungen über Medien-Poetik, die Mensch-Maschine und den entfesselten Blick, Bucheditionen und Interviews, welche die Betrachter in das Denken und das Beziehungsgeflecht, also quasi in die Identität von Lischka einführten. Heute, rund vier Jahre später, offenbart sich, wie gültig die Beschreibung dieses – wie es scheint – sich ständig entwindenden Begriffes «im besten Sinne des Wortes» noch ist.

Martin Kippenberger (1953, Dortmund–1997, Wien) war Künstler, Kurator, Galerist, Museumsdirektor, Herausgeber und immer auch Darsteller seiner selbst. In nur zwanzig Jahren hat er ein Werk geschaffen, das Malerei, Skulptur, Installation, Zeichnung, Musik, Architektur und Literatur umfasst. Seine heutige Popularität geht nicht zuletzt darauf zurück, dass er – als einer der ersten – bewusst darauf verzichtet hat, einen bestimmten, wiedererkennbaren Stil zu entwickeln.

Die **Hotel-Zeichnungen**, die ab Mitte der 1980er Jahre zu Hunderten entstehen, verweben unterschiedlichste Werkgruppen, Themen und Überlegungen. Auf Briefpapieren diversester Hotels gezeichnet, präsentieren sie sich als eine Art Tagebuch, an dem sich scheinbar ein Lebensweg abzeichnen lässt. Es ist eine falsche Fährte, denn Kippenberger hat öfters Briefpapiere von Hotels verwendet, in denen er nie zu Gast war. Was sich als persönliche Aufzeichnung ausgibt, ist vielmehr Zelebrierung der Figur des rastlosen Bohemien im Zeitalter der sich globalisierenden Kunstwelt: Martin Kippenberger kreierte die Figur Martin Kippenberger, die immer wieder dem wirklichen Menschen ähnelte. Durch diese stets aufs Neue hergestellte Vieldeutigkeit hat sich die Komplexität des Verhältnisses von Leben und Werk erhalten – die Kunst ist nicht das Leben, sie ist aber auch nicht *nicht* das Leben.

3 | Louise Bourgeois

Louise Bourgeois' (1911, Paris) Werke thematisieren das Autobiografische oft explizit und direkt. In der Druckgrafikedition **Autobiographical Series** (1994) greift die Künstlerin zum Teil auf Motive früherer Arbeiten zurück, um sie als Erinnerungsbilder für dieses Portfolio aufzubereiten. Die 14 Aquatinta- und Kaltnadelradierungen zeigen scheinbar mit Kinderhand gezeichnete Alltagssituationen.

Bourgeois, die erst in den 1970er Jahren – nicht zuletzt dank der vertieften Rezeption des Werks durch die feministische Kunstkritik – einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde, betont immer wieder die traumatisch erlebte Kindheit als Antrieb ihres Schaffens: Ihr Vater betrog die Mutter mit der Hauslehrerin und vernachlässigte darob die Kinder. Dabei scheut sich Bourgeois nicht, ihre persönlichen Erfahrungen zu bisweilen drastischen, symbolisch stark aufgeladenen Bildformeln zu verarbeiten, sei es in Gestalt raumgreifender Installationen oder filigraner Zeichnungen und Grafiken. Ihre Biografie, oft als Schlüssel zur Interpretation ihrer Werke verwendet, ist dabei selber buchstäblich zur Legende geworden. Dies wirft die Frage auf, inwiefern sich die Künstlerin hinter den immer gleichen Erzählungen über frühkindliche Erfahrungen nicht vielmehr versteckt.

Elke Krystufek (1970, Wien) ist seit Beginn der 1990er Jahre als Performance-, Video- und Objektkünstlerin, aber auch als Malerin bekannt. Im Zentrum ihrer Arbeit, die sich immer wieder mit den Phänomenen der Macht, der Gewalt, der Sexualität und der Frage nach der Schönheit beschäftigt, steht zumeist ihr eigener Körper, beziehungsweise die Kunstfigur Elke Krystufek. Krystufeks provozierende Auftritte, die gleichzeitig Verletzlichkeit und Aggression der Akteurin offenbaren, fordern den Betrachter heraus, indem sie in ihrer Auseinandersetzung mit Konventionen und Normen gelegentlich Bilder jenseits des guten Geschmacks liefern.

Gerade in den gemalten Selbstporträts ist der Bildbetrachter mit dem fordernden Blick der Künstlerin unmittelbar konfrontiert; in Frage gestellt wird dadurch die vermeintlich klare Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt der Betrachtung. Schriftliche Kommentare zu gesellschaftlich bedeutsamen oder auch so genannt persönlichen Themen säumen die Porträtdarstellungen. Letztlich ist aber die Privatheit des Gezeigten mehr Behauptung als Tatsache: Zwar thematisiert Krystufek die schwindenden Grenzen zwischen den Bereichen «Privat» und «Öffentlich», indem sie mit ihrem Körper diese Zone der Unbestimmtheit markiert. Trotzdem erfährt man über das Werk hinaus kaum etwas über den Privatmensch Elke Krystufek, jedoch alles über die Kunstfigur gleichen Namens.

4.2 | Elke Krystufek

Der Arbeit **Dr. Love on Easter Island** (2007) liegt die Auseinandersetzung mit dem Werk des holländischen Konzeptkünstlers Jan Bas Ader zugrunde, der seit seiner Atlantiküberquerung 1975 verschollen ist. Als She-Bas, als weibliche Reinkarnation Aders also, erforscht Krystufek die Osterinseln und findet dort – kurioserweise – symbolisch aufgeladene Gegenstände der abendländischen Zivilisation. Die Osterinseln stellen und stellen für viele Reisende eine Art Sehnsuchtsort oder Gegenwelt zum abendländischen Kulturraum dar. Wenn nun Krystufek dieses Terrain als weibliche Wiederverkörperung des Künstlers erkundet, geschieht dies nicht zuletzt in gesellschafts- und institutionskritischer Absicht, zumal Aders Verschwinden oft als Flucht vor der Künstlerexistenz interpretiert wurde. Krystufek reflektiert ihren eigenen Status als Kunstfigur: Mit einem T-Shirt bekleidet, das den zur Kunstikone gewordenen weinenden Jan Bas Ader aus der Arbeit **I'm too sad to tell you** (1971) zeigt und das Gesicht mit einer Fotomaske mit dem Antlitz ihrer Mutter bedeckt, entsteigt sie einer Aphrodite gleich dem Wasser und betritt die Insel. Aus dem Off ertönt die Stimme von Dr. Love, der im Dialog mit der Künstlerin sozusagen deren zynischen, die Macht verkörpernden Gegenspieler darstellt und der sich schliesslich als einheimische Frau entpuppt. Der Film wirft damit Fragen bezüglich des künstlerischen, persönlichen und geschlechtlichen Selbstbezugs auf.

Annatina Grafs (1965, Zürich) Bildserie **Erinnern** (2006) besteht aus zahlreichen zart blau-silbrig schimmernden Acrylgemälden im Querformat. Die blassen Farben wie auch die intimen Motive – es handelt sich zumeist um Porträts der Kinder der Künstlerin – betonen die Fragilität der Werke und zielen so auf den Kernpunkt dessen, was «Erinnerung» umfasst. Allerdings geben die Bilder das aktuelle persönliche Umfeld Annatina Grafs nicht unmittelbar, sondern über einen medialen Umweg wieder: Als Vorlagen für die Arbeiten dienen schon ältere Fotografien der Kinder. Doch diese privaten Aufnahmen sind der Künstlerin lediglich Grundlage für eine weitergehende Reflexion über das Phänomen der Erinnerung.

Die Flüchtigkeit und zum Teil trügerische Eindeutigkeit, die für innere Bilder charakteristisch ist, verbindet sich in **Erinnern** mit den Eigenschaften des fotografischen Bildes; letzteres kann dem Gedächtnis als Stütze dienen, aber im Laufe der Zeit, ähnlich wie das Erinnerungsbild, auch verblassen. Die in der Serie verwendete Aluminiumfarbe gibt das Motiv je nach Lichteinfall auf unterschiedliche Weise preis und lässt es manchmal gar völlig im Bildgrund verschwinden. So verarbeitet Annatina Graf die Erfahrung, dass solche Bilder sich binnen kürzester Zeit ganz verschieden präsentieren können, dass Gesehenes wieder entschwinden kann und dass sich einmal Erlebtes auch über das bildnerische Vergegenwärtigen nicht tel quel wiederholen lässt.

6 | Anri Sala

Mit der Videoarbeit **Intervista – Finding the Words** (1998) dokumentiert Anri Sala (1974, Tirana) – ausgehend von 16 mm-Filmaufnahmen, deren Tonspur sich nicht erhalten hat – die verlorenen Ideale und die Verblendungen im Staatssozialismus. Die tonlosen Aufzeichnungen zeigen Salas Mutter als Rednerin eines sozialistischen Kongresses und als Sprecherin eines kommunistischen Jugendverbandes in einem Fernsehinterview. Nachdem die Mutter über den Inhalt jener Reden keine Auskunft geben kann oder will, beginnt der Künstler mit einer aufwendigen Recherche. Diese führt ihn zu Protagonisten aus dem einstigen Umfeld der Mutter. Eine Fahrt durch Tirana, die Sala mit einem ehemaligen Journalisten unternimmt, ergibt zwar keinen Aufschluss über den Inhalt des Interviews, liefert aber stattdessen Bilder von Tirana, das als Ruinenstadt gleichzeitig bruchstückhaftes wie monumentales Zeugnis der Misere eines ganzen Landes ist. Lippenleser einer Taubstummschule rekonstruieren schliesslich gewisse Aussagen von Salas Mutter, aber die Übersetzung bleibt fragmentarisch – sind doch mit dem Staatssozialismus auch die entsprechenden ideologischen Phrasen aus dem kollektiven Bewusstsein verschwunden. **Intervista** zeigt so nicht nur die Unmöglichkeit eines historisch korrekten Erinnerns auf. Die Arbeit schildert daneben auch eindrücklich den unmittelbaren Zusammenhang von Privatem und Öffentlichem, von der persönlichen Biografie mit jener eines Volkes, von «kleiner» privater und «grosser» offizieller Geschichte.

Mona Hatoums (1952, Beirut) Videofilm **Measures of Distance** (1988) ist in seiner dezidierten Verwendung von autobiografischem Material in ihrem Werk bislang einzigartig. In Überblendungen sind Fotografien zu sehen, welche Hatoum bei einem Besuch 1981 von ihrer Mutter in der Dusche aufgenommen hat. Als Tonspur figurieren die angeregten Gespräche zwischen den beiden Frauen anlässlich desselben Besuches. Die Aufnahmen verraten die schmerzlich erfahrene Sehnsucht nach der Mutter, welche im entfernten Beirut im Bürgerkrieg ausharren muss, während ihre Tochter eher zufällig in London gestrandet ist. Über das Bild geblendet sind arabische Schriftzeichen – fünf Briefe der Mutter an die Tochter. Letztere liest die Texte mit monotoner Stimme vor. Die Mutter schreibt freimütig von ihrem Körper, ihrer Sexualität, ihrem Ärger über den “bloody war” sowie ihrer Sehnsucht nach den Töchtern. Die vielfältigen Verschachtelungen dieses Werkes widerspiegeln die emotionalen Verflechtungen seiner Protagonisten: Während der Vater eifersüchtig auf die Freizügigkeit seiner Ehefrau reagiert, sind die Bilder davon die einzige Form der Nähe, welche seiner Tochter vergönnt sind. Gleichzeitig benutzt sie diese als trotziger Beweis für eine selbstbewusst gelebte und sexuell erfüllte muslimische Weiblichkeit. Die Verwendung von Fotografien statt filmischer Bilder hingegen signalisiert, dass die ersehnte leibliche Nähe nur eine partielle bleibt – die «fehlenden» Bilder stehen für das nicht darstellbare Unerfüllte.

8 | Vittorio Santoro

Vittorio Santoros (1962, Zürich) Videofilm **Discrepancy I** (2003/2004) erzählt die Geschichte von Georg, der im tatsächlichen Leben plötzlich Kontakt zum Künstler aufnimmt, nachdem die beiden vor 25 Jahren während ein paar Monaten zusammen in Sizilien in dieselbe Schule gegangen sein sollen. Santoro kann sich kaum erinnern, besucht den Mann aber trotzdem. Das Treffen gleicht einem Verhör. Die Aufzählung der Ereignisse wird von stummen Sequenzen unterbrochen, in denen sinnbildlich die Differenzen zwischen den Erinnerungen von Georg und Vittorio Santoro fassbar werden. Als Georg zur unmittelbaren Vorgeschichte der neuerlichen Begegnung wechselt, zoomt die Kamera auf seinen Hinterkopf, als wollte sie in seine Gedanken eindringen. Abrupt ändert auch der Kamerastandpunkt. Am Schluss, als die Kamera auf dem Auge von Georg zu ruhen kommt, wird ein Foto von damals überblendet; die forschende Kamera und die Erinnerung scheinen zusammenzufinden.

Santoro macht mit seiner reflexiven Vorgehensweise den Erinnerungsvorgang selbst sichtbar. Er thematisiert, wie dank der Suggestionskraft sogar «fremde» Erinnerungen zu eigenen werden können. Er zeichnet nicht nur von Georg Erinnerungtes auf, sondern modelliert es für den Zuschauer emotional nach – einschliesslich seiner Lücken und Widersprüche. Statt die rätselhaften Erinnerungslücken zu füllen, gibt er dem Miterleben von brüchigen Erinnerungen den Vorzug.

Zur autobiografischen Trilogie fasst Carolee Schneemann (1939, Fox Chase), amerikanische Malerin und Performancekünstlerin, ihre drei Experimentalfilme zusammen, welche sie im Umfeld des New Yorker Undergrounds gedreht hat. Von der Trilogie sind hier die beiden ersten Filme **Fuses** (1964–1967) und **Plumb Line** (1968–1971) zu sehen.

Fuses verschmilzt Aufnahmen von körperlicher Liebe mit Naturbildern. Diese wurden zusätzlich manuell bearbeitet, um ein optisches Äquivalent für die Empfindungen der Künstlerin zu erreichen. Mit **Fuses** wurde Schneemann berühmt, da seine erotische Freizügigkeit selbst in den toleranten sechziger Jahren skandalös war. Während dieser Film eine Ode an die erfüllte Liebe eines Paares darstellt, thematisiert **Plumb Line** die traumatische Auflösung einer Beziehung sowie den daraus folgenden Nervenzusammenbruch der Filmemacherin. Diese Krise wird jedoch nicht explizit dargestellt, sondern ist nur im gesprochenen Kommentar und der analytischen Bildmontage fassbar. Die Künstlerin fügt private Ferienaufnahmen aus der unbeschwerten Zeit des Paares so aneinander, dass die Bilder das kommende Unglück gleichsam «vorauszusagen» scheinen. Schneemann behandelt in ihren beiden Experimentalfilmen starke menschliche Erfahrungen von einem dezidiert weiblichen Standpunkt aus. Das Autobiografische ergibt sich aus der Natur des verwendeten Bildmaterials sowie der durchgängigen von poetischer Intensität und sensueller Dichte geprägten Innensicht.

10 | Pascale Wiedemann / Daniel Mettler

Fast 30 Jahre alt war Pascale Wiedemann (1966, Chur), als sie für ihre **Selbstportraits** (1995 – 1996) begann, die eigenen Kleider in Epoxydharz-Blöcke zu giessen. Mit detaillierter Legende künden die Bildobjekte von ihrer Herkunft, ihrem Gebrauch und damit ihrer Bedeutung im Leben der Künstlerin. Wiedemanns textile Erinnerungsstücke stammen aus einer Lebensphase, welche künstlerisch fruchtbar, jedoch von chronischen Essstörungen überschattet war. So liegt der ungewöhnlichen Konservierung wohl auch der Wunsch zugrunde, mit dem eingefrorenen, körperlichen Stellvertreter «Kleid», die eigene Leidensgeschichte schöpferisch zu bannen.

2008 entstanden zwei Fotografien, **Selbstportrait Pascale** und **Selbstportrait Daniel**, des nun gemeinsam arbeitenden Künstlerpaares Pascale Wiedemann und Daniel Mettler (1965, Chur), welche eine andere Art von Selbstporträt(s) präsentieren. Diese bestehen aus je einem Kleiderstapel der gesamten textilen Habe der beiden. Entsprechend gängigen Stereotypen ist der «weibliche» Kleiderstapel höher und überschwemmt geradezu den geschwungenen Eames-Stuhl, während der deutlich kleinere, «männliche» Kleiderturm grazil auf dem karger Saarinen-Stuhl balanciert. Die autobiografische Erzählung entsteht beiläufig aus diesem Arrangement: Nicht nur erfährt man von der privaten Entwicklung zum Künstlerpaar, sondern es wird einem zudem ein neuer Umgang mit Kleidung vor Augen geführt: Die textilen Hüllen müssen nicht mehr eingegossen und in Kunstobjekte überführt werden, sondern sind weiterhin in Gebrauch. Deshalb gibt es von ihnen lediglich eine Fotografie, da die Kleider – nun, da die Essstörung überwunden ist, unentbehrlich geworden sind.

Ana Strikas (1981, Zürich) **Paper Cuts** (2008) behandeln autobiografische Erlebnisse, Eindrücke aus dem Alltag sowie Versatzstücke aus Träumen, und verweben diese zu poetischen Collagen. Ohne reale Grössenverhältnisse, die Regeln der Komposition oder eine thematische Logik zu respektieren, greifen die Zeichnungs- und Textfragmente ineinander. Ganz in der osteuropäischen Tradition des Animationsfilms und der *Laterna Magica* verwurzelt, schneidet Strika ihre surreal anmutenden Szenerien aus dickem Papier und erweitert sie zu Environments, indem sie die Scherenschnitte entweder in den Raum hängt oder damit zylindrische Körper formt. Je nach Position der Lichtquellen werfen die Papierschnitte Schatten- oder Lichtsilhouetten in den Raum und transformieren die Zweidimensionalität des Papiers in eine begehbare Installation. In Bewegung versetzt, verwandeln sich die **Paper Cuts** zu einer mit primitiven Mitteln erzeugten Filmsequenz. Inhaltlich verdichtet werden die geschnittenen Szenen durch eine sorgfältig komponierte Tonspur mit Geräuschen und vorgelesenen Partien. Die Synchronie von auch in ihrem Realitätsgrad unterschiedlichen Ereignissen verweist auf das eigentliche Anliegen der Künstlerin: dem Aufzeigen der Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit von faktischem Wissen, Erinnerung und subjektiver Wahrnehmung. Dies verwirklicht sie mit poetischer Leichtigkeit. Interpreten haben ihre Werke deshalb auch schon als «Träumen mit offenen Augen» charakterisiert.

12 | Nicholas Nixon

Seit 1975 fotografiert der Fotograf Nicholas Nixon (1947, Detroit) seine Frau Bebe sowie deren drei Schwestern bei jährlichen Zusammenkünften. Von den belichteten Filmen behält er jeweils eine Fotografie und fügt sie zur noch immer anwachsenden Serie **The Brown Sisters** hinzu. Dabei bleiben die materiellen Bedingungen wie Planfilmformat (20 x 25 cm), Reduktion auf Schwarz-Weiss, aber auch die Anreihung der Geschwister – von links nach rechts Heather, Mimi, Bebe und Laurie – die selbe. Zudem sollen die Porträtierten bei den Aufnahmen nicht nur körperlich, sondern auch «seelisch präsent» sein.

Die Frauen zeigen sich sowohl als individuelle Persönlichkeiten wie auch als Geschwister innerhalb einer Familie – mit ihren wandelnden Gefühlen füreinander, die sich in den minimal veränderten Körperhaltungen widerspiegeln. Anhand der Bilder lassen sich Lebensgeschichten erahnen und ein Panorama von menschlichen Erfahrungen erkennen. Das Autobiografische dieser Arbeit besteht in der engen Beziehung, welche der Fotograf zu seinen Modellen unterhält. Erst dadurch sind diese sehr persönlichen Bilder denkbar, die jedoch aufgrund der konzeptuellen Anlage des Projekts eine gewisse Distanz wahren.

So transformiert Nixon nicht nur behutsam das Private in etwas Öffentliches und erweitert mit seinem streng geregelten Vorgehen den Begriff des «Familien-Schnappschusses», sondern fasziniert auch damit, wie die mittlerweile 33 Teile umfassende Werkgruppe die verstreichende Zeit bildlich greifbar macht.

Seit 1966 fertigt der japanische Künstler On Kawara (1933, Kariya-Aichi) sogenannte **Date Paintings** an. Die inzwischen auf tausende von Werken angewachsene, auch als **Today Series** bezeichnete Reihe besteht aus querformatigen Leinwandarbeiten mit einem Datum, sowie einer Schachtel mit einem Zeitungsausschnitt vom entsprechenden Tag. Kawaras Konzept zufolge muss jedes Gemälde an dem darauf angegebenen Datum begonnen und vollendet sein, ansonsten vernichtet der Künstler das Tagewerk.

Die **Date Paintings** variieren untereinander in der Form der Datumsanzeige: Kawara berücksichtigt die an seinem jeweiligen Aufenthaltsort übliche Schreibweise. Auch der Zeitungsausschnitt liefert einen Hinweis auf den Ort der Entstehung des Gemäldes, gibt also ein autobiografisches Faktum des öffentlichkeitsscheuen Künstlers preis. Charakteristische Pinselstriche sind auf der Leinwand aber nicht zu erkennen, ebensowenig ein traditionelles Bildmotiv. Zeit als abstrakte Grösse wird in diesen Gemälden zu einer ganz konkreten Bildfigur: Das Datum präsentiert sich als vermeintlich maschinell angebrachte Zahlen- und Buchstabenfolge und repräsentiert gleichfalls ein Stück Lebenszeit des Künstlers. Die originalen Zeitungsausschnitte fungieren dabei als «zeitlicher» Beweis. Mit den Ausschnitten erzählen die **Date Paintings** zwar etwas von der Zeit, in der wir leben, jedoch wenig von Kawaras Einstellung dazu.

14 | Darren Almond

Die grossformatige dreiteilige Videoprojektion **Traction** (1997) ist die bislang am stärksten autobiografisch geprägte Arbeit des britischen Künstlers Darren Almond (1971, Wigan), dessen fotografisches, filmisches und installatives Werk sich immer wieder um die Themen Geschichte, Erinnerung und Vergessen und deren Symbolik dreht.

Traction verknüpft die individuelle Lebensgeschichte von Almonds Vater, einem Bauarbeiter, mit allgemeineren Fragen zum Beispiel danach, wie sich ein Leben im Rückblick als «Passionsgeschichte» formulieren lässt und wie sich Zeit, Dauer und Veränderung über Spuren am menschlichen Körper vermitteln. Der von Mühsal und Schmerz «gezeichnete» Leib des Vaters ist lediglich mittels Sprache gegenwärtig und wird zum Träger einer exemplarischen Geschichte. Auf der rechten Projektion ist der von seinem Sohn befragte nüchtern Erzählende selber zu sehen. Den Kontrapunkt dazu bildet die linke Projektion mit der zuhörenden Mutter, die offensichtlich emotional bewegt ist und zwischen Lachen und Weinen schwankt. Das zentrale Projektionsfeld schliesslich zeigt eine Baggerschaufel, die zunächst stellvertretend für den Beruf des Vaters oder symbolhaft für das Verletzende stehen mag, nicht zuletzt aber auch die Erinnerungsarbeit versinnbildlicht, die der Vater mit dem Hervorholen «verschütteter» Episoden seines Lebens verrichtet. Er gräbt damit die Familiengeschichte aus und rekonstruiert sie also im eigentlichen Sinne.

Die Installation **Curriculum** (2004/2008) von Isabelle Krieg (1971, Fribourg) besteht aus fast den gesamten Arbeitsutensilien und der Atelierausstattung der Künstlerin, durch die sie ein in Epoxydharz gegossenen Wasserlauf fließen lässt. Ergänzt werden Mobiliar, Werkzeuge und «Rohmaterialien» durch vollendete und unvollendete Werke aus früheren Schaffensphasen. Die von Isabelle Krieg gesummten Melodien korrespondieren jeweils mit einer bestimmten Lebensphase und vermögen so akustisch die entsprechenden Erinnerungen heraufzubeschwören. Der Titel verweist also nicht nur auf das Fließen des Wassers, sondern auch auf einen künstlerischen Werdegang und Lebenslauf, der in der aktuellen Installation einer Zwischenbilanz unterzogen und in diesem Sinne vorübergehend «angehalten» wird.

Die spielerische, wie selbstverständliche Gegenüberstellung von Natur und Kultur ist für das gesamte Schaffen von Isabelle Krieg charakteristisch. Die freie Natur und das Organische sind der Künstlerin in ihrem Arbeitsalltag meist nur am Rande präsent. Bereiche, die es explizit in diese Alltagswelt zu integrieren gilt. Andererseits breitet sich in **Curriculum** Atelier- und Kunstmaterial als veritable Landschaft im Ausstellungsraum aus. Vielfach flicht Isabelle Krieg auch die eigene Biografie mehr oder weniger ausdrücklicher in die künstlerische Arbeit ein: Am direktesten thematisiert sie das autobiografische Moment zwischen Selbstinszenierung und Selbstentblössung in der Performance **Ich erzähle Ihnen mein Leben!**, die sie am 18. November 2008 in den Räumen des Kunstmuseums realisiert.

16 | Jack Pierson

Der multimedial arbeitende Jack Pierson (1960, Plymouth) nähert sich in der Fotoserie **Self Portrait** (2003) der geläufigen Bildgattung Selbstbildnis auf eigenwillige Art. Sein Modell ist nicht, wie der Titel suggeriert, er selber, sondern eine jeweils andere Person männlichen Geschlechts: Jede repräsentiert den Künstler in einem bestimmten Lebensalter. Dieses Arbeitskonzept bringt es mit sich, dass die so arrangierten «Selbstporträts» ausdrückliche Inszenierungen und Stilisierungen darstellen und als eigentliche Wunsch-Egos des Künstlers auftreten. In die Bilder, die Jack Pierson in dieser Weise von sich schafft, fließt daher auch immer das Begehren mit ein, das der Künstler für seine Modelle empfindet oder einmal empfunden hat. Durch die Projektion des eigenen Selbst auf andere Körper wird das Moment der Selbstverliebtheit, das mehr oder weniger ausdrücklich in jeder Selbstdarstellung mitschwingt, zum Verlangen nach dem Anderen. Die «Verkörperungen» Jack Piersons beziehen sich aber auch auf vergangene Zeiten im Leben des Künstlers und entwerfen, mit dem wechselnden Ambiente, in dem die Personen posieren, und den verschiedenen Stimmungen, die sie vermitteln, eine bildhafte Autobiografie. Im allgemeineren Sinne stellen sie – nostalgische – Bilder von unwiederruflich Vergangenen dar; ein Aspekt, der in Piersons Aufnahmen nicht zuletzt durch den melancholischen Ausdruck der meisten Modelle Betonung erfährt.

Im Alter von 24 Jahren beginnt der deutsche Experimentalfilmemacher Jan Peters (1966, Hannover), sich einmal im Jahr vor seine Kamera zu stellen und eine Bestandesaufnahme des vergangenen Lebensjahres vorzunehmen. Das work-in-progress mit dem ironischen Titel **...but I still haven't figured out the meaning of life** (1990–) umfasst mittlerweile 19 Kurzfilme. Die überraschend kurze Dauer der Filme geht auf den Umstand zurück, dass Peters zunächst mit einer Super-8-Kamera arbeitete, welche nur 3 Minuten am Stück aufzeichnen kann. Die zeitliche Limite sowie der abrupte Abbruch des Drehs bei Rollen-Ende akzeptiert der Filmemacher als technische Vorgabe, der er sich auch dann noch beugt, als er längst auf digitalen Film gewechselt hat. In **Ich bin 24** sind die wesentlichen Merkmale der Reihe schon vorhanden: Neben der begrenzten Aufnahmezeit sind dies die feste Kamera, die frontale Einstellung sowie die Konzentration auf den Filmemacher, der in ungeschnittener Aufnahme erzählt, was ihm gerade einfällt.

Quasi nebenher behandelt Peters die Problematik des autobiografischen Films an sich, also Beobachtungen zur Eigenwahrnehmung im Film (**Ich bin 32**), zum Verhältnis von Dreh- und Lebenszeit (**Ich bin 34**) sowie den Umstand, dass die eigene Lebenserzählung sich ständig ändert. Dies realisiert Peters, als er einen der Kurzfilme, dessen Originalton verloren ging, «nachvertonen» will, aber sich dann nicht mehr erinnert, was er damals erzählt hat (**Ich bin 39**).

18 | Xiaoyuan Hu

Vor dem Hintergrund alle Lebensbereiche umfassender Umwälzungen in China beschäftigt sich Xiaoyuan Hu (1977, Haerbin) wie so viele Künstler ihrer Generation mit der Vergangenheit in Form von privaten Erinnerungsstücken, gebrauchten Alltagsgegenständen oder tradierten Familienbildern. **The Times** (2006) ist eine Installation aus drei Seidenstoff-Bahnen, in welche die Künstlerin Dinge einnähte, die der verstorbenen Grossmutter, der Mutter oder ihr selbst gehört haben. Die Gegenstände stehen für längst vergessen geglaubte Erinnerungen. Entstanden ist daraus ein persönliches bildhaftes Archiv, welches den Lebensspuren dreier Generationen chinesischer Frauen nachgeht und über die Erinnerung einen Blick in die Vergangenheit zulässt.

Mine (2004) ist als visuelles Tagebuch gestaltet. Xiaoyuan Hu malte kleine Aquarelle auf die Seiten einer Blindenbibel. Insgesamt sind es drei Evangelien in Braille-Schrift, die Hu – selber ohne nähere Beziehung zur christlichen Religion – zufällig auf einem Flohmarkt fand. Inspiriert von den abgegriffenen Buchseiten hinterlässt sie ihrerseits Spuren des profanen Lebens. Farbe, Zeichnung und die taktilen Eigenschaften des Papierreliefs gehen eine reizvolle Verbindung ein. Diese Art von «haptischer Visualität» bringt die in der Abbildung zwangsläufig fehlenden weiteren sinnlichen Eigenschaften des alltäglichen Lebens zum Vorschein. Ausserdem symbolisiert der ungewöhnliche Bildträger die spirituelle Dimension, welche dem täglichen Leben innewohnen kann.

Laura Lancasters (1979, Hartlepool) kleinformatige Zeichnungen und Aquarelle, die sie bisweilen zu grösseren Wandassemblagen zusammenfügt, zeigen Motive, wie man sie aus dem privaten Fotoalbum kennt, etwa Szenen vom ersten Schultag, von Feiertagen und Festen, oder Erinnerungsbilder von Ferienreisen. Die Anlehnung an ein ausgebreitetes Fotoalbum möchte zur Interpretation verleiten, die Künstlerin arbeite mit autobiografischem Material. In der Tat schafft Lancaster ihre Bilder jedoch nach gefundenen Fotografien unbekannter Menschen. Das Nachmalen von bereits existierenden Bildern entlastet die Künstlerin von der Aufgabe der eigenen Bildfindung; so kann Laura Lancaster ihr künstlerisches Augenmerk auf den Akt des Malens und Zeichnens selber richten.

Über diese Aneignung fremder Bilder wird deutlich, wie stark die scheinbar so einzigartig-persönlichen Begebenheiten im Leben von Menschen und besonders die Art, in der diese Ereignisse von den unterschiedlichsten Personen festgehalten werden, sich ähneln. Über die individuellen Geschichten und Lebensläufe der Abgebildeten lässt sich anhand dieser «Dokumente» dagegen nur mutmassen. Gerade die Konventionalität der wiedergegebenen Situationen ermöglicht es dem Betrachter, von ihnen ausgehend und auf der Grundlage seiner eigenen Biografie Geschichten zu den einzelnen Bildern zu erfinden.

20 | Sadie Benning

Sadie Benning (1973, Madison) dreht im zarten Alter von 15 Jahren ihre ersten Videos mit einer Fisher Price Pixelvision-Kamera, welche ihr der Vater, Experimentalfilmer James Benning, geschenkt hat. Mit der Kinderkamera, die nur schwarz-weiße Bilder liefern kann, dokumentiert sie pubertäre Gefühle des Fremdseins, hält zwischen Angst, Scham und Neugier schwankende homosexuelle Bekenntnisse fest und inszeniert ihre Sehnsüchte mit fantasievollen Kurzgeschichten, welche sie allesamt in ihrem Zimmer aufführt. Die verzerrte Perspektive, Unschärfe, und «Körnigkeit» des Filmmaterials erzeugt eine expressive Qualität, die sich mit der Eigenwahrnehmung der Künstlerin deckt. Untermalt werden die Bilder von Popmusik aus den 1950er- bis 1980er-Jahren, die gleichsam den Soundtrack zu Bennings tatsächlichem Leben zu bilden scheint und die Funktion eines zusätzlichen Kommentars übernimmt. Geschickt nutzt die junge Filmemacherin ihre begrenzten technischen Möglichkeiten und überwindet das Dilemma autobiografischen Filmens – dass man nicht gleichzeitig vor und hinter der Kamera stehen kann –, indem sie beides abwechselnd macht, und es dennoch vermag, die divergierenden Segmente zu einer überzeugenden Innensicht zusammenzuschweißen. Sie bezieht sich bewusst oder unbewusst auf die formalen Möglichkeiten, die im amerikanischen Underground-Experimentalfilm der 1960er Jahre entwickelt wurden, um damit zu einer von Punk geprägten eigenen Ausdrucksweise zu finden, welche zugleich ihr Coming-Out wie ihr Coming-of-Age dokumentieren.

Seit mehreren Jahrzehnten fotografiert Annelies Štrba (1947, Zug) ihre Familie. Partielle Unschärfe, Überbelichtung und Grobkörnigkeit charakterisieren die Aufnahmen für **Shades of Time** (1974–1997). Die Fotografien zeigen neben Landschaftsaufnahmen zumeist Štrbas Kinder, Sonja, Linda und Samuel, sowie ihren Lebenspartner und die Grossmutter der Kinder, in den späteren Aufnahmen vermehrt auch die eigenen Enkel – ein Familienidyll, das die Künstlerin scheinbar beiläufig mit der Kamera eingefangen hat. Die Bilder zeugen von der Liebe zum einfachen Leben, von Naturverbundenheit und vom Interesse am Alltäglichen. Sachliche Dokumentarfotografie ist freilich nicht Štrbas Sache: Die Qualität der Aufnahmen liegt vielmehr in einer der Zeit enthobenen Mehrdeutigkeit und der durch sie hervorgebrachten magischen Stimmungen. Sie entwerfen eine Utopie des Zusammenseins und berichten nostalgisch von vergangenen Zeiten. Trotz der vermittelten Intimität sind die Bilder keineswegs «privat» oder entlarvend. Auf subtile, unangestrengte Weise thematisieren die Fotografien menschliche Beziehungen, Kindheit und Erwachsenwerden zwischen Fantasie und Realitätssinn, das Sich-Wiedererkennen in den eigenen Nachkommen, wie auch das flüchtige Erinnern des unwiederbringlich Vergangenen. Vor allem die simultane Projektion von jeweils drei Bildern und die Überblendung der Aufnahmen, rhythmisiert durch die suggestiven Melodien, scheinen auf die meist assoziativ ablaufenden Erinnerungsprozesse anzuspielen.

Rahmenprogramm

Öffentliche Führungen in Deutsch

Jeweils Dienstag, 19h: 2.12.2008, 16.12.2008

6.1.2009, 13.1.2009, 27.1.2009, 10.2.2009

Performance von Isabelle Krieg: Ich erzähle Ihnen mein Leben!

Dienstag, 18.11.2008, 19h

Kommentierte Filmvorführung mit Carolee Schneemann

Sonntag, 7.12.2008, 12h (in englischer Sprache)

Künstlergespräche mit Ana Strika: Dienstag, 9.12.2008, 19h
und mit Isabelle Krieg: Dienstag, 20.1.2009, 19h

Kunst über Mittag: Gesprächsveranstaltung vor Originalwerken

Jeweils Mittwoch, 12h30 – 13h

26.11.2008 Jack Pierson | 10.12.2008 Louise Bourgeois

7.1.2009 On Kawara | 21.1.2009 Elke Krystufek

4.2.2009 Annelies Štrba und Laura Lancaster

Lust auf Kunst am Samstagnachmittag:

Die Sprache meiner Kleider

Mit dem Künstlerpaar Pascale Wiedemann und Daniel Mettler, den Modemacherinnen Anja Bojie und Andrea Hostettler (Viento), der Kuratorin Kathleen Bühler und der Kunstvermittlerin Katharina Nyffenegger. Samstag, 14.2.2009, 14h – 15h30

Anmeldung: T +41 31 328 09 11, vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Filme im Kino Kunstmuseum

Siehe separates Programm oder www.kinokunstmuseum.ch

Dauer	14.11.2008 – 15.2.2009
Eröffnung	Donnerstag, 13. November, 18h30
Eintritt	CHF 14.– red. CHF 10.–
Öffnungszeiten	Dienstag 10h – 21h Mittwoch bis Sonntag 10h – 17h Montag geschlossen
Feiertage	24.12.2008: 10h – 17h 25.12.2008: geschlossen 31.12.2008, 1.1.2009, 2.1.2009: 10h – 17h
Führungen	T +41 31 328 09 11 F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Kuratorin

Kathleen Bühler

Assistenz

Isabel Fluri



Katalog (Deutsch / Englisch)

EGO DOCUMENTS

Das Autobiografische in der Gegenwartskunst

The Autobiographical in Contemporary Art

Hrsg. von Kathleen Bühler, Kunstmuseum Bern

Kehrer Verlag, Heidelberg

Mit Essays von Kathleen Bühler, Corina Caduff,

Matthias Frehner, Alma-Elisa Kittner,

Peter Schneemann, Judith Welter

192 S. ISBN 978-3-86828-005-0

CHF 50.– / € 30.–

Die Ausstellung wird unterstützt von
Stiftung GegenwART, Dr. h.c. Hansjörg Wyss

Kunstmuseum Bern

Hodlerstr. 8 – 12, 3000 Bern 7
T +41 31 328 09 44 | F +41 31 328 09 55
www.kunstmuseumbern.ch

CREDIT SUISSE 
Partner des Kunstmuseums Bern