

## ULRIKE FESER DOUBLE BIND

**Eröffnung** Freitag, 28. April 2006, 18 - 22 Uhr

**Ausstellung** 29. April - 24. Juni 2006, Di - Sa 11 - 18 Uhr

An einer Kurve, zwischen Bergen und Meer in der Wüste Sinai, verweisen blecherne Schilder auf einen Checkpoint. Eine provisorische Hütte, neben gestreiften, alten Öltönen markiert den Kontrollpunkt, während drei, im staubigen Sonnenlicht kaum zu erkennende, uniformierte Gestalten, ein passierendes Auto zu kontrollieren scheinen.

Dieses minimalistische Arrangement suggeriert Touristen im Sinai ein Gefühl von Sicherheit. Es verweist jedoch eher auf eine doppelte Fragilität: Tourist zu sein in einer Zeit, in der dem Tourismus der Krieg erklärt wurde, während sich die hier Lebenden in einer verzweifelten finanziellen Abhängigkeit vom Tourismus befinden. Gerade diese zwiespältige Situation ist möglicherweise aber die eigentliche touristische Attraktion. Solche unvollkommenen Gesten interessieren Ulrike Feser in ihrer neuen Arbeit „Double Bind“.

In einer anderen Panorama-Aufnahme der Serie, die die dramatische Landschaft der ‚Blue Hole‘ Bucht zeigt, zeichnet sich ein noch schemenhaft erscheinender Kontrollpunkt ab, an dem Kamele und ein rotes Geländefahrzeug zu sehen sind. In Ulrike Fesers Bild ist diese Bucht, die ein berühmtes Taucherparadies ist, ihrer touristischen Funktion entleert. Die Distanz, aus der das Foto aufgenommen wurde, und die Weise, in der es vergrößert ist, lassen die wenigen aus dem Wasser steigenden und in Handtücher gehüllten Touristen wie biblische Figuren erscheinen. Die Komposition erinnert an Darstellungen des Ori-ents aus dem 19. Jahrhundert oder an Hollywood-Produktionen wie „Die 10 Gebote“ von Cecil B. DeMille aus den 50er Jahren. Sogar das rote Geländefahrzeug wird hier zu einer zeitlosen Erscheinung. Auf den ersten Blick sprechen Ulrike Fesers Bilder die historische Sprache der Landschaftsdarstellung, einer unvermeidlichen Projektion kultureller Zuschreibungen auf „Natur“.

Doch für Ulrike Feser ist der Akt des Fotografierens ein Vorgang der Präsenz und des Distanziertbleibens zugleich. Es handelt sich dabei um eine mehrschichtige Distanz: zum einen eine große physische Distanz zwischen der Fotografin und ihren Objekten, aber auch eine „kontextuelle“, die durch den Akt der Repräsentation entsteht: Fesers Vorgehensweise besteht darin, ein Detail in großem Maßstab auf Papier zu drucken, das sich als Verweis auf Malerei abermals gegen eine Idee des Authentischen richtet - diesmal die unvermittelte „Echtheit“ des Dokumentarischen. Paradoxiertweise verweist diese Distanz auf die Anwesenheit der Künstlerin.

Ein weiteres, fast monochromes Bild zeigt auf dem Sand ausgebreitete Beduinen-Teppiche. Der Titel des Bildes kehrt eine bekannte 68er-Parole um: „Under the beach lies the pavement“\*. Der Wunsch, die Wüste als einen Ort zeitloser Authentizität wahrzunehmen – frei von kulturellen Einschreibungen, rein und unverfälscht – zerfällt beim Akt des Fotografierens. Die Wüste ist Strand und Kriegsschauplatz zugleich; sie ist ein ideologischer Raum – „mediascape“.

Das einzige Porträt in der Ausstellung ist ein vierminütiges Video, das den Blick auf einen tanzenden Dervisch richtet – eine ‚folkloristische‘ Aufführung, wie sie in Hotels im Sinai üblich sind. Die Aufnahmen sind in Zeitlupe wiedergegeben und der Kamerablick konzentriert sich auf das Gesicht des Tänzers, während dieser sich schneller und schneller dreht. Auch die Originalmusik beginnt zunächst verlangsam, wird aber zunehmend schneller, bis sich der Tanz seinem ekstatischen Ende nähert, der Tänzer sich aus seiner Versenkung heraus löst und den Blickkontakt mit seinem Publikum erneut sucht. Diese Arbeit vervollständigt die unsichtbare Gestalt der Künstlerin: eine Touristin, die

zwischen der Ablehnung ihrer Rolle als Touristin und ihrer Faszination für das, was sie sieht, schwankt. Angetrieben ist diese Faszination von der Sehnsucht, Grenzen zu überwinden, und dem Wunsch zu intervenieren.

Die Augen des Fotografen sind zum Begehren verdammt. Ein Begehren, das nicht losgelöst ist von der konkreten politischen Realität globaler Konflikte und des Neo-Kolonialismus.

Tal Sterngast

\* Zitat von Tom Holert „Mehr von der Welt“, Jungle World Nr. 19/2002

## **EDGAR ARCENEUX AN ARRANGEMENT WITHOUT TORMENTORS**

### **Filmvorführung**

Freitag, 28. April 2006, 18 – 22 Uhr

Samstag, 29. April 2006, 11 – 18 Uhr

Sonntag, 30. April 2006, 11 -18 Uhr

*Tormentor: "Vorhang oder Wand, der auf jeder Seite eines Bühnenbildes verhindert, dass das Publikum hinter die Kulissen schauen kann. Er verdeckt die Maschinerie zum Heben und Senken der Bühnenhin-tergründe und die Scheinwerfer."*

Die Filminstallation ‚An arrangement without tormentors‘ besteht aus einer Doppelprojektion. Auf den zwei Projektionsflächen sind Filmaufnahmen einer musikalischen Aufführung der Komposition ‚I want to dance‘ (2001) des amerikanischen Konzeptkünstlers Charles Gaines zu sehen. Während in den Aufnahmen aus dem California African American Museum in Los Angeles der Komponist selbst spielt, ist es im Witte de With in Rotterdam die Pianistin Nora Mulder. Mit Blick auf die Aufnahmesituation, ist der Titel der Arbeit wörtlich zu begreifen. Während der Filmaufnahmen konnte sich Publikum frei auf dem Set bewegen, das keinerlei Inszenierung oder Kaschierung technischer Details aufwies.

Die Komposition für 2 Stimmen und Klavier ist vollkommen symmetrisch aufgebaut. Bestehend aus 46 Strophen, erzählt sie die Geschichte des Vaters von Charles Gaines, der seinen Traum Tänzer zu werden auf Grund von Armut und Rassendiskriminierung im Amerika der 30er Jahre aufgeben musste. Die künstlerischen Arbeiten von Charles Gaines nehmen häufig Bezug auf mathematische Systeme, unendliche Zyklen und Wiederholungen, die als generative Kraft der Arbeiten wirken. In den Filmaufnahmen von Edgar Arceneaux wird das Musikstück immer wieder scheinbar willkürlich abgebrochen, um eine neue Filmszene mit einer anderen Strophe zu beginnen. Unterbrechungen und Strophenwechsel gehorchen jedoch Prinzipien mathematischer Wahrscheinlichkeitsberechnung. Somit bezieht Edgar Arceneaux auch formale und konzeptuelle Referenzen auf Charles Gaines, indem dessen Komposition permanent unterbrochen wird und dem Zuhörer bis zuletzt kein einheitliches Erleben derselben möglich ist. Überlagernde Ton- wie Bildfragmente, Nebengeräusche und Bildstörungen widersprechen der erwarteten Ästhetik einer Konzertfilmaufnahme.

Die Mischung aus klar strukturierter wie improvisierter Herangehensweise nutzt Edgar Arceneaux, um mit dem Medium Film ein sehr persönliches Porträt des Künstlers Charles Gaines zu ‚zeichnen‘. Gleichzeitig eröffnet er damit aber auch einen phänomenologischen Diskurs über das Medium Film.