

Kunsthhaus Glarus

Im Volksgarten

Olivia Ali + Tobias Kaspar, Rachal Bradley,
Trisha Donnelly, Richard Frater, Carissa
Rodriguez, Julia Scher, Bea Schlingelhoff
05.09.–29.11.2020

Im Volksgarten lautet seit 1952 die Adresse des Kunsthhaus Glarus: Strassenname und gleichzeitig Ortsbeschreibung. *Im Volksgarten, 8750 Glarus* ist zudem der Titel einer ortsspezifischen, seriellen Arbeit von Maria Eichhorn, die kürzlich als Leihgabe zusammen mit Werken aus den Sammlungen des Glarner Kunstvereins zu sehen war. Fast unsichtbar an die Wand gemalt behauptete die Adresse das Museum als Ort, dem auf diese Weise ein temporärer Besitz zugeschrieben wurde. Besitz wird in der kommenden Ausstellung *Im Volksgarten* über das Objekt hinaus verstanden und zurück in den Raum gekehrt: Es geht um Formen des in-Besitz-Nehmens von Raum, um Fetischisierung und Begehren. Wie wechseln Objekte und Dinge ihren Status, wenn sie ins Museum kommen? Wie verführen uns diese Dinge? Welchen Stellenwert hat in dieser Öffentlichkeit das Private und Intime? Aber auch: Welche sozialen oder politisch-öffentlichen Bedeutungen bringen wir mit dem Museum in Verbindung?

Das Museum, ein zweiflügliger modernistischer Bau, liegt am Rande eines grünen Stadtparks, dem Volksgarten, der Ende des 19. Jahrhunderts mit einer exotistischen Bepflanzung versehen wurde. Idyllisch und gleichzeitig kontrastierend: Draussen ein anderes Leben als drinnen. Im letzten Jahr wurde das Kunsthhaus saniert, der denkmalgeschützte Baukörper aufgewertet, poliert und soweit erlaubt auf den neusten technischen Stand gebracht. Gleichzeitig musste er sich der Reglementierung von Infrastruktur und Sicherheit im öffentlich zugänglichen Raum anpassen. Was hat die Museums-Hülle für ein Eigenleben? Und wie beherrschen umgekehrt wir Besucher*innen und Künstler*innen diese Hülle? Das Museum muss sich diesen Fragen stets von Neuem stellen, ohne in institutionskritische Leerläufe zu gelangen.

Vor dem Kunsthhaus Glarus werden die Besucher*innen von einer Serie von silbrigen satellitenschüssel-artigen Objekten empfangen, die an die Fassade angebracht sind. Die britische Künstlerin **Rachal Bradley (*1979, Blackpool, lebt und arbeitet in London)** interessiert sich für psychosoziale Eigenschaften von Infrastrukturen, die stets ihre «Bewohner*innen» adressieren und umgekehrt von diesen bestimmt werden. Ihre Werke richten sich an in (Kunst-) Institutionen vorherrschende soziale Strukturen und an dort vorherrschende Vorstellungen von Arbeit sowie daraus entstehenden Verstrickungen. Solche Institutionen, betraut mit der Aufgabe von Wissensproduktion, sind stets auch geprägt von sozialen Beziehungen und Machtverhältnissen, die sich in Sprache abspielen, die wiederum zwischen den verschiedenen Körpern der Institution und deren «Bewohner*innen» vermittelt. In ihrer skulpturalen Praxis schafft sie materielle Körper zwischen Funktion und Fiktion: Geräte oder Anlagen, die aussehen wie, jedoch keine Funktion haben. Hinter den Satellitenempfängern, die suggerieren, jene Personen, die sich zwangsläufig mit grösster Regelmässigkeit im Museum aufhalten, mit dem Aussen zu verbinden, befinden sich Ionisierungsgeräte, die mit einem elektrischen Verfahren die Luft reinigen sollen. Die Geräte schaffen mit Strom negative Ionen, die in die Luft abgegeben werden. Dort docken sie an positive Ionen an, die in verschmutzten Partikeln häufiger auftreten, wobei sie diese neutralisieren. Ihr energetischer Effekt auf die Raumatmosphäre ist wissenschaftlich umstritten. Eine ideale Ionenkomposition mit beruhigender Wirkung findet sich angeblich neben Wasserfällen, wo Luft und Wasser aufeinandertreffen. Zur Installation entsteht ein Text der Künstlerin, der zu Beginn der Ausstellung als öffentliche Lesung zu hören sein wird.

Die Kamera in **Carissa Rodriguez' (*1970, New York, lebt und arbeitet in New York)** Video *The Maid* (2018) folgt während der Dauer eines Tages einer Auswahl von *Newborn*-Skulpturen der amerikanischen Künstlerin Sherrie Levine, in verschiedene private und institutionelle Räume, von New York bis Los Angeles. Levine fertigte diese Werke in den frühen 1990er Jahren aus Kristall

und schwarzem Gussglas nach Constantin Brancusis gleichnamigen Marmor- und Bronzeskulpturen aus den Jahren 1915 und 1920. Indem Carissa Rodriguez nicht nur Levines Skulpturen zeigt, die bereits Appropriationen des Werks eines anderen Künstlers sind, sondern auch ihre momentane Umgebung einfängt, greift die Künstlerin die Bedingungen und Schauplätze auf, in denen Kunst zirkuliert, und schlägt vor, dass die Zukunft von Kunstwerken von Natur aus spekulativ ist. Der Titel entstammt einer Kurzgeschichte von Robert Walser aus dem Jahr 1913 über eine hingebungsvolle Magd, die auf der Suche nach einem verlorenen Kind ist, das in ihre Obhut gegeben wurde. Der Film der Künstlerin folgt in ähnlicher Weise seinem Thema in Richtung einer Auflösung, die eher zyklisch als erfreulich ist. Nach jahrelanger und umfassender Suche findet das Dienstmädchen in Walsers Erzählung das Kind schliesslich in Paris – und stirbt in diesem Moment abrupt vor Freude. Die rätselhafte Geschichte wird zu einer Parabel, die den Rahmen für das Werk bildet. In ähnlicher Weise erzählt sie von der Komplexität der im Laufe der Zeit entstandenen Pflegebeziehungen und schafft Parallelen zu Rodriguez eigener, fortwährenden künstlerischen Auseinandersetzung mit Subjektivität.

Darüber hinaus produzierte Carissa Rodriguez einen Silbergelatineabzug mit dem Titel *All the Best Memories are Hers* (2018). Das Bild aus der gleichnamigen Serie fungiert als «Porträt». Es wurde mit Hilfe eines EmbryoScopes aufgenommen und zeigt Embryonen im Stadium der Zellteilung. Das daraus resultierende Werk ist eine Mischung aus digitaler und analoger Technik. Ob für künstliche Befruchtung oder in der Stammzellenforschung verwendet, der Embryo hat einen gesetzlich komplexen Status zwischen «Person» und «Eigentum», umso mehr seit sein regeneratives Potenzial zunehmend von der Biotech-Industrie gefördert wird. Gemeinsam sprechen die Werke von Zeitvorstellungen: aufgehobene, potentielle und verwirklichte Zeit. Indem die Künstlerin technologisch vermittelte, biologische Zeit neben das vorgeschlagene ewige Leben des Kunstobjekts stellt, findet Rodriguez temporäre Überschneidungen in den unterschiedlichen Qualitäten und Bedingungen des menschlichen und nicht-menschlichen «Lebens», und erneuert dabei die Bedeutung beider. Die Arbeit *The Maid* bezieht mit cineastischen Mitteln Diskurse der Skulptur mit ein und folgt dem Leben «verwandter» Kunstwerke. Dabei stellt sie die Beziehungen zwischen Künstler*in, Kunstwerk und Dritten (Institution, Betreuenden, Stellvertreter*innen) in familiärer Hinsicht neu dar. Rodriguez untersucht, wie die Techniken der modernen Reproduktion – sowohl künstlerischer als auch biologischer Art – um Eigentums- und Verwandtschaftsstrukturen herum organisiert sind, die durch die Technologie gefördert und durch das Gesetz vermittelt werden.

Richard Frater (*1984, Wellington NZ, lebt und arbeitet in Berlin) versteht die Institution als öffentlichen Raum, in dem nicht nur verschiedene soziale Gruppen und Anliegen, sondern auch Mensch und Natur aufeinandertreffen. Für die Ausstellung entsteht eine Installation, welche die in der Architektur verdeutlichten unvereinbaren Perspektiven der Spezies, die sich Lebensräume teilen, ins Blickfeld rückt. *Einladungsdilemma* (2020) spielt in Anordnungen von Fotografien und imaginären architektonischen Skizzen

Vorstellungen der Beziehung von Mensch und Tier durch. Der Titel bezieht sich auf ein spezifisches Problem, dass Grundlage seiner Recherche ist: Im Ornithologen-Slang bezeichnet der Begriff «Einladung» das sogenannte Fenster-Dilemma. Gemeint ist die Tatsache, dass Glasscheiben für Vögel nicht nur unsichtbar sind, sondern durch die Reflexion der umliegenden Natur oder bei Durchsicht auf Bäume auf der anderen Gebäudeseite die Vögel auch dazu einlädt, auf die Scheiben zuzufiegen. Eine Einladung war zudem der Ausgangspunkt für das Entstehen dieser Arbeit, einen Auftrag ohne Ziel an den Künstler, sich mit der Umgebung des Kunsthaus Glarus auseinanderzusetzen. *For Rewi* (2020) ist dem Māori Architekten Rewi Michael Robertson Thompson (Ngāti Porou, Ngāti Raukawa: 1954–2016) gewidmet. Zwei Fotografien auf Glas zeigen die Sperrholzfassade eines seiner Gebäude vor und nach einer Renovierung. Rewi Thompson selbst lebte bis zu seinem Tod darin. Das terrassenförmige Gebäude verwächst mit den Baumkronen und den umgebenden Pflanzen, so dass es kaum noch sichtbar ist. Trotz den kontrastierenden Formen und Materialien verschmelzen hier Natur und Zivilisation in einer Architektur, die nie für die Ewigkeit gedacht war, auch wenn das alternde Holz paradoxerweise von Weitem wie Beton aussieht. Diese Arbeit ist als Geschenk konzipiert: die eine Hälfte geht an einen Nachfahren Rewi Thompsons, die andere in die Sammlung des Glarner Kunstvereins. Diese Geste spekuliert auf die verschiedenen Bedeutungen, die ein Geschenk in einem institutionellen Kontext im Gegensatz zum Privaten einnehmen wird.

Julia Scher (*1954 Hollywood, lebt und arbeitet in Köln) Arbeit *Delta* (2018/2020) besteht aus einer Audioinstallation im ersten Obergeschoss und einer Serie von seltsamen, betonartigen Wandpaneelen am Empfang und im Seitenlichtsaal, die auf den ersten Blick der Akustikdämmung dienen könnten. Julia Scher befasst sich in ihrer Arbeit mit der Überwachungsgesellschaft und vorherrschenden Prinzipien von Autorität und Kontrolle. Nicht zuletzt geht es stets um damit verbundene Fragen von Identität und Gesellschaft. Seit den 1980er Jahren unterwandert und entfremdet sie mit Installationen und Werkserien wie *Security by Julia* Sicherheitssysteme für die Kontrolle von privatem und öffentlichem Raum. Aus heutiger Sicht sind diese frühen Werke – etwa im Museum oder der Galerie installierte Kameras mit Bewegungssensoren, welche die Rezipient*innen stetig kontrollieren – fast visionäre Vorboten der perpetuierten Überwachung des öffentlichen Raums. Zurück zu *Delta*: Die an Bunkerwände erinnernden, malereiartigen Paneele dienen als Träger für ein zielloses, dysfunktionales Überwachungssystem, in dem wir uns selbst sehen und der Aussenraum des Hauses unter Beobachtung steht. Aus den Paneelen zieht sich ein Wirrwarr von Kabeln in den Raum, eine Anordnung, als wären wir plötzlich im veralteten Kontrollraum des Museums, der versucht eine Verbindung nach Aussen und zu seinem Publikum zu schaffen. Abstrahiert gelesen könnte die nostalgisch wirkende Anordnung von technologischen und an Schutz und Sicherheit erinnernden Elementen eine Landschaft aus der Vogelperspektive darstellen: verschiedene Flüsse und Wasserspuren schlängeln sich zu einem Delta. Im Obergeschoss bilden

mit Kabeln verbundene Alexa-Lautsprecher eine imaginäre postapokalyptische Topographie; in grünes Licht getaucht erscheint ein aus dem Flugzeug sichtbares Netz von Strassen und Häusern. Die hier verwendeten intelligenten Alexa-Amazon Lautsprecher verkörpern die Ambivalenz von intelligenter Technologie: sie versprechen den Benutzer*innen ihre Geräte auf einfache Weise und durch die direkte Ansprache (Sprachsteuerung) zu kontrollieren, wobei sie uns gleichzeitig in ein virtuelles Netz von Abhängigkeiten verstricken. Erstmals gezeigt wurde *Delta* 2018 im Aachener Kunstverein, ein Museum, das sich wie das Kunsthaus Glarus ebenfalls in einem grünen Park befindet. Es geht mit der Wiederpräsentation dieses ursprünglich für einen anderen Kontext entstandenen Werkes nicht zuletzt um die Frage, welche Rolle Ortsspezifika für die institutionelle Praxis spielt.

In ihrer grossformatigen Installation *coreOATK or Stop Reading my Art as the Story of my Life* (2020) zeichnen **Olivia Ali + Tobias Kaspar (*1985 und 1984, beide in Zürich lebend)** in abstrakten Zügen das Leben eines fiktiven Charakters nach. Der Kontext der Kunstwelt und die damit verbundenen sozioökonomischen Verknüpfungen dienen dieser losen Narration als Bühne. Die verschiedenen Elemente sprechen grosse Themen an: ein angedeutetes Coming-of-Age-Drama, das sich an den zentralen Ritualen des bürgerlichen Lebens abarbeitet. Ein umgedrehtes Kreuz bestückt mit Tauf- oder Hochzeitsblumen, Symbole der verliebten Verbundenheit, eine friedhofartige Anordnung; wie Bühnenrequisiten dienen die Skulpturen und Objekte als Ankerpunkte einer Erzählung. Zündholzschachteln als Giveaways und ein Regal mit camp gewordenen Reminiszenzen sprechen von Fantum und Markenbildung. Es sind unterschiedliche Vorschläge von (fiktionalisierter) Identitätsbildung, der in der oftmals als hermetisch empfundenen Kunstinstitution ein eigener Entfaltungsraum angeboten wird. Der/die Künstler*in agieren hier spielerisch in verschiedenen Rollen, um die Möglichkeiten und Freiheiten künstlerischer Autorschaft offen zu legen. *coreOATK or Stop Reading my Art as the Story of my Life* fragt aber auch nach den Konventionen der Institution, die im Balanceakt mit ihren teilweise historischen Codes versucht, das zeitgenössische Leben in sich aufzunehmen.

Strukturen offen zu legen, die unsere politischen und sozialen Realitäten bestimmen, ist ein Fokus von **Bea Schlingeloffs (*1971, Waiblingen DE, lebt und arbeitet in Zürich)** konzeptuell-künstlerischer Praxis. Dazu bezieht sie sich konkret auf die jeweiligen Ausstellungsorte und macht dort wirksame Machtverhältnisse nachvollziehbar. Nach ihrer Ausstellung *PAX* (2019) im Freulerpalast Museum des Landes Glarus schliesst sich damit der Kreis zurück ins Kunsthaus Glarus. Für diese Ausstellung entstand *Presentation Roulette (318 works in custodial care of the collection Glarner Kunstverein: thereof 67 acquisitions, 47 donations, 9 annual gifts, 2 legal estates, 1 deposit, 1 collection of sketchbooks, further 192 specifications are in process)*, 2020. Die Dreikanal-Diainstallation besteht aus Abbildungen – Werkansichten und Reproduktionen – aller Werke von Künstlerinnen in den Sammlungen des Glarner Kunstvereins, einer Liste aller Namen und falls vorhanden, den Jahren, wann die jeweiligen Werke in die Sammlung

als Ankauf oder Schenkung oder Jahresgabe der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft Eingang fanden, sowie einen kompletten Katalog dieser Arbeiten in Form einer Liste. Die Künstlerin bat die Institution, ihr für diese Arbeit die fotografische Dokumentation von allen Arbeiten zur Verfügung zu stellen. Dort wo diese nicht vorhanden war, fertigen wir in den letzten Monaten Reproduktionen oder Werkabbildungen an und prüften den Stand unserer Inventurdaten der entsprechenden Werke. Die Arbeit von Bea Schlingelhoff schafft nicht nur Sichtbarkeit für ein von ihr bestimmtes Konvolut von Werken und legt den Stand der Dinge offen, sondern greift direkt in die Administration und damit verbundene Ordnungssysteme der Sammlung ein, indem sie die Priorisierung bestimmter Arbeiten notwendig macht.

Trisha Donnelly (*1974 San Francisco, lebt und arbeitet in New York) Arbeiten sind oft kaum sicht- oder wahrnehmbar und entziehen sich den vermeintlich gültigen Mustern der Betrachtung und Vermittlung. Klang ist dabei häufig gestaltgebendes Element, das hier in den Museumsräumen ein Eigenleben sucht. *Dark Wind (2002)* wird zum subtilen Soundtrack, der diese Ausstellung begleitet. Das Geräusch eines heulenden Windes kennen wir als narratives Element im Spannungsbogen von älteren Westernfilmen, wo solche Klangelemente dazu verwendet wurden, ein gedankliches Ereignis anzukündigen. Nur wer sich Zeit nimmt oder zum richtigen Zeitpunkt anwesend ist, nimmt diese Arbeit in der Ausstellung überhaupt wahr. So unscharf, unsichtbar oder manchmal kurzlebig die Arbeiten von Trisha Donnelly sind, so vermögen sie grundlegende Fragen zu stellen: danach was eine Künstler*in oder Kunst ist. Ohne diese zu beantworten, zeigen sie Möglichkeiten und Freiheiten der Kunst auf. Einer Kunst, die auch stets im Spannungsfeld von Erwartungshaltungen, Projektionen und Fantasien des Publikums steht.

Die Ausstellung wird unterstützt durch:

Stiftung Erna und Curt Burgauer
Dr. Georg und Josi Guggenheim Stiftung
Keramik Laufen AG
Migros Kulturprozent
Minerva Kunststiftung
Stanley Thomas Johnson Stiftung
Stiftung der Glarner Kantonalbank für ein starkes Glarnerland
Swisslos Kulturfonds Kanton Glarus
Tisca Tischhauser AG

Dank an:

Luca Beeler
Matthias Draeger (AbZ Werbeartikel AG)
Philipp Dürst
Daniel Galli (Marsano AG)
Laura Giulia Müller
Heeb Herbert (Preisig AG, Zürich)
Chantal Kaufmann
Juergen Luedke (Smithers-Oasis)
Carmen Tobler