

EAT THE MUSEUM

5. September – 11. Oktober 11 2020

Eröffnung: 4. September 2020

Mit Arbeiten von Eduard Akuvaev, Eduard Astashev, Adil Astemirov, Alexey Avgustovish, Yuriy Avgustovish, Srazhdin Batyrov, Fedor Chernousenko, Thirza Cuthand, Zuzanna Czebatul, Magomed Dibirov, Mueddin-Arabi Dzhemal, Omar Efimov, Alirza Emirbekov, Dmitriy Fedorov, Grigoriy Gagarin, Elena Gapurova, Dorota Gawęda & Eglė Kulbokaitė, Vasiliy Gorchkov, Viktor Gorkov, Fedor Gorshelt, Omar Guseinov, Irina Guseinova, Gyulli Iranpur, Zainutdin Isaev, Gadzhi Kambulatov, Dmitriy Kapanitsyn, Arsen Kardashov, Magomed Kazhlaev, Albert Khadzhaev, Murad Khalilov, Isa Khumaev, Vika Kirchenbauer, Yuriy Kirichenko, Zhanna Kolesnikova, Galina Konopatskaya, Khairullakh Kurbanov, Nikolay Lakov, Evgeniy Lansere, Andrey Livanov, Murtuzali Magomedov, Apandi Magomedov, Taus Makhacheva, Alexandra Markovskaya, Ruvim Mazel, Yusuf Mollaev, Anna Molska, Abdulvagib Muratchev, Abdulzagir Musaev, Timur Musaev-Kagan, Khalilbek Musayusul, Raúl de Nieves, Yuriy Nikolaev, Oleg Pirbudagov, Galina Pshenitsyna, Eduard Puterbrot, Zulkarnay Rabadanov, Karol Radziszewski, German Ratner, Frants Rubo, Salavat Salavatov, Bea Schlingelhoff, Magomed Shabanov, Sharif Shakhmardanov, Vadim Skugarev, Mikołaj Sobczak, Aziz Suleimanov, Gasan & Gusein Sungurovs, Ibragim-Khalil Supyanov, Nikolay Sverchkov, Ramaya Tegegne, Viron Erol Vert, Klara Vlasova, Evelyn Taocheng Wang, Emma Wolukau-Wanambwa und Magomed Yunisilau

Die beiden Ausstellungen *Poczta* im Kunst(Zeug)Haus und *Eat the Museum* in der Alten Fabrik nehmen die bemerkenswerte und komplexe Geschichte des Polenmuseums (1870 gegründet) im benachbarten Schloss Rapperswil und dessen bevorstehende Schließung zum Ausgangspunkt. Die Doppelausstellung untersucht dabei die Logiken und Politiken des Ausstellens und Sammelns und hinterfragt zugleich die Vorstellung des Museums als neutraler, apolitischer und gewaltloser Ort.

Das durch den emigrierten polnischen Grafen Władysław Broel-Plater (1808–1889) initiierte Polenmuseum im Schloss Rapperswil verkörpert die Ambivalenzen kultureller Zugehörigkeit und Repräsentation im Kontext der modernen Nationalstaatlichkeit seit seiner Gründung: Ursprünglich als wichtiger sozialer und kultureller Ort für die polnische Gemeinschaft in der Schweiz konzipiert, wurde das Museum zu einer Zeit ins Leben gerufen, die von Fremdherrschaften, Teilungen und Aufständen in Polen geprägt war. Infolgedessen wurde das Museum nach dem Vorbild des Nationalmuseums des 19. Jahrhunderts modelliert, das der Konstruktion nationaler Identität, der Herrschaft des Souveräns sowie der Konzeption von Staatsbürgerschaft in sich formierenden liberalen Demokratien diene. Die unterschiedlichen Phasen, die das Museum im 20. und frühen 21. Jahrhundert durchlief, müssen als Spiegelbild und als Teilhabe an größeren politischen Rahmenbedingungen bedeutender historischer Wendungen verstanden werden. Diese schließt die Gründung der Zweiten Polnischen Republik, den Zweiten Weltkrieg, den Aufstieg und Fall des Kommunismus sowie die Installierung neoliberaler, neokolonialer und autoritärer Herrschaft mit ein. Nach seiner 150-jährigen Beheimatung im Schloss Rapperswil wird diese voraussichtlich Ende 2021 beendet. Dies lässt sich auf die Pläne der inzwischen fusionierten Gemeinde Rapperswil-Jona und deren Pläne, das Schloss unter der Zielsetzung von „Qualität vor Quantität“ neu zu inszenieren, zurückführen. Die Zukunft des Museums und seiner Sammlungen ist ungewiss.

Inspiziert von dieser lokalen Geschichte und aktuellen Debatte, untersucht die Ausstellung *Eat the Museum* die immer noch existierenden und hierarchischen Tropen traditioneller Kunst, Volkskunst oder jeglicher minoritärer Kunst und widmet sich der transnationalen Wichtigkeit der ständigen Neubewertung der normalisierenden, klassifizierenden, ausschließenden, kontrollierenden und regierenden Gewalt von Visualisierungspraktiken, die von Museen und anderen (Kunst-) Institutionen fortgeführt oder konstruiert werden.

Die Ausstellung hebt situiertes Wissen und verkörperte Praktiken hervor und widersetzt sich entschieden dem neoliberalen Zustand, seinen Auswirkungen auf kulturelle Institutionen sowie der allseitig wachsenden Fremdenfeindlichkeit. Sie vereint lokale und internationale Positionen, die mit einer Vielzahl von Medien wie Skulptur, Malerei, Video oder Installation arbeiten und ihre Gemeinsamkeiten in der Neuverhandlung und Neu-Imagination transnationaler Allianzen finden, die einer kollektiven, antifaschistischen Handlungsfähigkeit innerhalb und außerhalb von Institutionen dienen.

Eat the Museum ist die dritte von vier Ausstellungen, die von Fanny Hauser und Viktor Neumann als Teil des kuratorischen Stipendiums 2019/20 der Gebert Stiftung für Kultur ko-kuratiert wird.

Thirza Cuthand (*1978, CA) ist Filmemacherin, Künstlerin und Autorin. In ihren experimentellen Filmen und Videoarbeiten erforscht Cuthand queeres Begehren und Zugehörigkeiten, Wahnsinn und Indigenität. Die Videoarbeit *Less Lethal Fetishes* (2019) ist Teil ihrer *NDN Survival Trilogy* (fertiggestellt 2020), die den Rohstoffkapitalismus und seine Auswirkungen auf die indigenen First Nation Völker untersucht. Der Film verknüpft einen latenten Gasmaskenfetisch mit den jüngsten Erfahrungen der Künstlerin im Zusammenhang mit ihrer Teilnahme an der Whitney Biennale 2019 — eine Ausstellung, die von Forderungen von Aktivist*innen nach dem Rücktritt von Warren B. Kanders, dem damaligen stellvertretenden Vorstandsvorsitzenden des Whitney Museum of American Art und Eigentümer des kriegsprofitierenden Unternehmens Safariland, geprägt ist. Das „weniger tödliche“ (less lethal) Tränengas wurde unter anderem in Palästina, an der US-mexikanischen Grenze und während der Aufstände in Ferguson angewendet. Cuthand setzt sich in diesem Film mit dem Verhältnis von Solidarität und Komplizenschaft, Entscheidungsfreiheit und Ausbeutung, den Hoffnungen und Forderungen an politisch engagierter Kunstproduktion und dem gegenwärtigen Zustand von Toxizität auseinander.

Zuzanna Czebatuls (*1986, DE) Skulpturen sezieren die ideologischen Narrative des Triumphierenden und Heroischen bis zu ihrem vollständigen Zusammenbruch. Im Rahmen der Ausstellung präsentiert Czebatul eine neue Version ihrer großformatigen Skulptur *Twister* (2018): zwei eng umschlungene Obelisken, die ursprünglich als öffentliches Denkmal für die Stadt Warschau vorgeschlagen wurden, dessen Stadtlandschaft bis heute von skulpturalen und architektonischen Manifestationen patriarchaler Nationalstaatlichkeit geprägt ist. In *Daze* (2020) sind die phallischen Denkmäler und Machtsymbole immer noch liebevoll miteinander verwoben, befinden sich nun aber bereits in der Horizontalen. Eine Hommage an Madelon Vriesendorps Gemälde *Flagrant Delit* (1978, englisch: Flagrant Crime), das den post coitus-Moment zwischen dem Chrysler Building und dem Empire State Building illustriert und für das Buchcover von Rem Koolhaas' *Delirious New York* (1978) verwendet wurde, ist die neueste Skulptur der Künstlerin gleichzeitig zu einer Zeit konzipiert, die es hervorzuheben gilt: einer Zeit, in der die Denkmäler kolonialer Gewalt auf der ganzen Welt niedergerissen und zerstört werden und Ausformulierungen transnationaler Solidarität entstehen, die die jüngste Anti-LGBTQ+ Politiken in Polen, die sich gegen queere Aktivist*innen richtet, die öffentliche Denkmäler mit Regenbogenfahnen versehen, vehement konfrontieren. Vor diesem Hintergrund werden Czebatuls leidenschaftlich verwickelte Obelisken zu einem Symbol für den Wunsch, Sexualität und Vergnügen als Akt des Widerstandes zu vermitteln und zu monumentalisieren.

Dorota Gawędas und Eglė Kulbokaitės (*1986, PL und *1987, LT) multidisziplinäre Praxis entwickelt sich aus einem Interesse an historischen Narrativen und zeitgenössischen Möglichkeitsräumen des feministischen* Diskurses heraus. Aus einem Holzrechen und deformierten Laborgläsern

zusammengesetzt, ist *For when I look at you for a moment, then it is no longer possible for me to speak; my tongue has snapped, at once a subtle fire has stolen beneath my flesh, I see nothing with my eyes, my ears hum, sweat pours from me, a trembling seizes me all over, I am greener than grass, and it seems to me that I am a little short of dying. (I)* (2019) Bestandteil ihrer fortlaufenden Untersuchungen zu transkulturellen und transhistorischen Signifikanten, die über geografische, zeitliche oder soziale Grenzen hinweg bestehen. In Anlehnung an Sapphos Fragment 31 spielt die Skulptur auf das antike griechische Ritual von Adonia an, bei dem sich Frauen nachts in verwelkten Dachgärten versammelten, die den einzigen öffentlichen Raum darstellten, den Frauen teilen und für sich beanspruchen konnten, um ihre weibliche Sexualität zu feiern. Neben der Skulptur präsentiert und gleichzeitig im Ausstellungsraum verbreitet, ruft der Duft „Untitled“ — eine Rekonstruktion des Geruchs von nasser Erde — Ideen von Territorien und vorindustrieller Arbeit in Erinnerung und fungiert zugleich als molekularer Abdruck kollektiver Erinnerungen der Zugehörigkeit und Gefühle einer gemeinsamen Geschichte.

Vika Kirchenbauer (* 1983, DE) ist Künstlerin, Autorin und Musikproduzentin. Kirchenbauers Praxis, die Video, Performance, Installation, Musik und theoretisches Schreiben umfasst, fordert die Politiken von Repräsentation, die Semantik von Normalität und Andersartigkeit sowie die Kooptation affektiver Dimensionen durch institutionalisierte Machtmechanismen und durch neoliberale Formationen von Subjektivität radikal heraus. Im Rahmen von *Eat the Museum* präsentiert Kirchenbauer zwei Videoarbeiten: *WELCOME ADDRESS* (2017) reflektiert die Kulturpolitik hinter selten intrinsischen Bestrebungen nach Diversifizierung und die Kapitalisierung von Differenz. Die Arbeit wurde ursprünglich für die Ausstellung *Odardle — Sittengeschichte eines Naturmysteriums, 1535-2017* im Schwulen Museum* in Berlin in Auftrag gegeben und wird von ihrem Kurator Ashkan Sepashvand performt, der vom Museum eingeladen wurde, erstmals jene hierarchischen Strukturen zu untersuchen, die konstitutiv für die Konstruktion des dominanten Kanons sind. Darüber hinaus präsentiert Kirchenbauer ihr jüngstes Video *UNTITLED SEQUENCE OF GAPS* (2020), eine essayistische Betrachtung über die Affekte und Effekte von Sichtbarkeit, Unsichtbarkeit und Opazität sowie über historische und zeitgenössische Erzählungen von bestimmbar und unbestimmbar Gewaltmechanismen. Kirchenbauer verwebt persönliche Erfahrungen des traumabedingten Gedächtnisverlusts oder der erneuten Auseinandersetzung mit einem Hexenverbrennungsrituals in ihrer Heimatregion mit Reflexionen über physikalische Phänomene und Wissensproduktionen, um letztendlich das Potenzial, das in den Lücken des Gedächtnisses oder der Sichtbarkeit liegt, zu betonen.

Taus Makhacheva (* 1983, RU) arbeitet mit Video, Fotografie, Performance und Installation und hinterfragt häufig traditionelle Formen der Historiografie sowie kulturelle und geschlechtsspezifische Normen, indem sie über die Rolle des traditionellen Erbes in der Gegenwart nachdenkt. Makhachevas Arbeit, die oft von ihrer dagestani-russischen Herkunft geprägt ist, behandelt häufig die Struktur der kaukasischen Gesellschaft, der Politik des kollektiven Gedächtnisses und des zeitgenössischen Lebens und fungiert zugleich als Vermittlerin der komplexen Kulturgeschichte Dagestans — eine Kultur, die zwischen Modernisierung und Verwestlichung, Überresten der sowjetischen Moderne oder islamischer Modelle sowie lokaler indigener Traditionen situiert ist. Im Rahmen der Ausstellung präsentiert Makhacheva die Installation *Selection of works from Dagestan Museum of Fine Arts named after P.S. Gamzatova, Makhachkala* (2015). Die Installation untersucht Fragen von Auswahlverfahren, Eigentum, Aufbewahrung, Zensur und Repräsentation und besteht aus 68 Gemälden und Papierarbeiten aus der Museumssammlung des Dagestan Museums für Bildende Kunst. Die Reproduktionen dieser Sammlungsstücke, die sowohl an den Wänden des Ausstellungsraums präsentiert als auch in einer Stahlkonstruktion aufbewahrt sind, wurden ausgewählt, um einen „Kanon“ der dagestanischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu konstruieren. In diesem Kontext werden die Arbeiten nun ihrem musealen Kontext entledigt und in ein mobiles Museum umgewandelt, das bei jeder Ausstellung in verschiedene Umgebungen und Kontexte eingebettet wird.

Anna Molskas (* 1983, PL) semi-dokumentarisches Video *The Mourners* (2010) untersucht die soziale Konstruktion von Gemeinschaften durch lokale Traditionen oder Folklore und konfrontiert sie mit der institutionalisierten Kunstwelt. Das Video wurde in der Orangerie des Zentrums für polnische Skulptur in Orońsko gedreht und präsentiert sieben ältere Frauen und Mitglieder des Volkschors „Jarzębina“ aus

Kocudza, einem Dorf in der polnischen Region Zamość. Als professionelle Klageweiber singen die Frauen üblicherweise Lieder an Beerdigungen, die seit dem 12. Jahrhundert über Generationen hinweg weitergegeben wurden. Anstelle ihrer traditionellen Kostüme tragen sie hier beige Winteranoraks und verbringen ihre Zeit im leeren Ausstellungsraum mit Gesprächen, Witzen und Diskussionen über Tradition, Begegnungen mit dem Teufel, Krankheit sowie die Natur von Leben und Tod und führen zugleich ein breites Repertoire traditioneller polnischer Lieder ein, die verschiedene Feste und Bräuche markieren. In Molskas Arbeit beschwören die Frauenstimmen eine jahrhundertealte Tradition, die sich zu einer Klage für längst vergangene Zeiten und Menschen entwickelt und möglicherweise auch ihre eigene Exklusion aus dem modernistischen Unterfangen beklagt.

Raúl de Nieves (* 1983, MX) ist ein Multimedia-Künstler, Performer und Musiker, dessen Werke dekadente und üppig verzierte Skulpturen, aufwendig dekorierte Installationen, Malerei und Multimedia-Performances umfassen. Zu seiner Materialwahl und -ästhetik gehören häufig traditionelle mexikanische Farbkombinationen, das Nähen, Häkeln, Stricken und Perlenhandwerk, Hinweise auf indigene, spirituelle und kosmologische Rituale und Symbolik sowie die Integration günstiger, gefundener oder geschenkter Materialien in der Ästhetik von DIY-Produktion. Für die Ausstellung präsentiert de Nieves die ortsspezifische Installation *The Stories of the past rejoice through Children's skies* (2020), die aus mehrfarbigen Faux-Glasmalerei-Fenstern besteht und in direkter Referenz zu der Glasmalerei im Schloss Rapperswil entstanden sind (produziert von Edy Renggli, 1922–1997). Das Fensterbild am Eingang des Polenmuseums zeigt den Gründungsmythos der Stadt Rapperswil und ihres Schlosses. Die Legende erzählt von der Gnade der Frau eines Grafen, die ein Damhirsch und ihre Kitzle vor der Jagd rettete, sowie von der Gründung der Stadt durch den Grafen als Zeichen seiner Zuneigung gegenüber dem Mitgefühl seiner Frau. In den an kirchliche Glasmalerei angelehnten Fensterfronten verbindet de Nieves' eine zeitgenössische Lesart dieses Gründungsmythos mit der Verhandlung der Instabilität der herrschenden Ordnung sowie auch der Sorge um die Verletzlichkeit traditioneller Formen des Geschichtenerzählens. In mühevoller Handwerksarbeit entstanden, ist dieses neue Fensterfronten-Werk eine Entwicklung weg von geometrischer Formensprache und Ordnung und hin zu einem phantastisch-anmutendem Stil, der sich durch eine luftige Qualität auszeichnet. De Nieves betont hier Intuition, Formen der zyklischen Orientierung in und zu Zeit und Raum sowie eine Dekonditionierung abseits von Fortschritts-zentrierten Forderungen des Kapitalismus.

Karol Radziszewski (* 1980, PL) präsentiert eines seiner jüngsten, 2020 entstandenen Gemälde, ein Porträt der Physikerin, Queer-Aktivistin und ehemaligem Mitglied der Solidarność-Bewegung Ewa Holuszko, das eine Brücke zu Radziszewskis aktuellen Ausstellung *Poczet* im benachbarten Kunst(Zeug)Haus in Rapperswil schlägt. Die Beschäftigung des Künstlers mit dem klassischen Genre der Porträtmalerei dient ihm als ein Mittel, um die Ästhetik einer Vielzahl historischer künstlerischer Bewegungen und Praktiken paraphrasierend zu untersuchen und so gängigen visuellen Codes und historischen Erzählungen eine andere Perspektive hinzuzufügen. Während Holuszkos großformatiges Porträt im Kunst(Zeug)Haus zu einer kraftvollen Deklaration queerer Geschichtsschreibung und Zukünftigkeit wird, erinnert ihr im Rahmen von *Eat the Museum* präsentiertes Porträt an Radziszewskis Porträtgalerie *Poczet* – einem Unterfangen, eine Genealogie queerer Zugehörigkeiten mittels der Porträtmalerei zu etablieren.

Bea Schlingelhoffs (*1971, DE) multidisziplinäre Praxis ist informiert von den Traditionen der Institutionskritik, der Konzeptkunst und der feministischen Theorie und zeugt von einem Aufbegehren für strukturelle Veränderungen und alternative Narrationen von Geschichte und Gegenwart. Im Zentrum ihrer Praxis steht die Offenlegung von politischen, ökonomischen und sozialen Bedingtheiten und Machtverhältnisse, die (Kunst-)Institutionen strukturieren oder durch diese erst formiert werden. Für *Eat the Museum* wurde Schlingelhoff eingeladen, einen neuen typografischen Font zu entwickeln und hat diesen der polnischen feministischen Aktivistin und Schriftstellerin Irena Krzywicka gewidmet, die in den 1960er Jahren kurz in der Schweiz lebte, bevor sie nach Frankreich zog. Der Typeface steht während der Laufzeit der Ausstellung zum freien Download zur Verfügung. Schlingelhoffs Bestreben, Frauenfiguren in ein öffentliches Gedächtnis zu verankern, die von der Geschichte und den jeweiligen institutionellen Rahmenbedingungen ausgeschlossen wurden, entfaltet sich weiter in *soft mime win*, einer von der

Künstlerin verfassten schriftlichen Vereinbarung, die sich für anti-misogyne und gewaltfreie Strukturen innerhalb von Kunstinstitutionen einsetzt. Den Vertragsparteien — üblicherweise die Ausstellungskurator*innen oder die Direktor*innen der jeweiligen Institution — steht es frei, die Vereinbarung zu unterzeichnen oder Änderungen vorzuschlagen, die in die Vereinbarung aufgenommen werden.

Mikołaj Sobczaks (*1989, PL) Gemälde, Keramiken und Performances befassen sich gleichzeitig mit politischen und sozialhistorischen Ereignissen, aktuellen globalen sozio-politischen Entwicklungen und ihren visuellen und materiellen Repertoires. Sobczak hinterfragt in seinem Werk die Politik der Erinnerung durch eine Neu-Interpretation von historischen Gemälden und Grafiken, die er in Geschichtsbüchern recherchiert. In dieser Ausstellung präsentiert er zwei seiner Keramiken, die mit weißen Lilien ausgestellt und auf dem hölzernen Bücherregal des polnischen Malers, Bühnenbildners und Theaterregisseurs Tadeuz Kantor inszeniert sind. Das Regal weckt gleichzeitig Assoziationen zu dem Warschauer Denkmal für die Flugzeugkatastrophe von Smoleńsk, das an den Flugzeugabsturz 2010, bei dem der ehemalige rechtskonservative Präsident Polens und 95 weitere Passagiere ums Leben kamen, erinnert. Unter Verwendung der Keramiktechniken des Delfter Blaus, die von den Olędrzy (mennonitische Siedler aus Münster, die aufgrund ihrer revolutionären Ansichten und religiösen Überzeugungen verfolgt wurden) im 16. Jahrhundert nach Polen gebracht wurde, stellen die Keramikvasen historische Bilder gefolterter Frauen, die als Hexen angeklagt sind, oder homosexuelle Paare aus mittelalterlichen Illustrationen den Porträts marginalisierter historischer und zeitgenössischer Persönlichkeiten gegenüber, von denen viele für die Emanzipation der LGBTQ+-Community in Polen und anderswo von entscheidender Bedeutung sind: die russische Journalistin und Aktivistin Jelena Grigorjewa, die türkische Transgender-Aktivistin Hande Kader, die Gay-Liberation und Transgender-Aktivistin Silvia Rivera sowie die polnische Aktivistin Ewa Holuszko.

Ramaya Tegegnés (*1985, CH) multidisziplinäre Praxis stellt die vorherrschenden Mechanismen des Kunstsystems in Frage, indem sie deren Ökonomie, Zirkulation, Historisierung sowie die Machtstrukturen analysiert, die das Feld der Kunst formieren. Indem Tegegne die Praktiken anderer Künstler*innen zitiert, entlehnt oder überarbeitet, reflektiert ihr Werk die verschiedenen sozialen, historischen und ökonomischen Kontexte, die die vorherrschenden Narrative der Kunstgeschichte und ihre aktuellen Ausformulierungen konstruieren und dekonstruieren. Die skulpturale Arbeit *Genzken/Wilson* (2019) bezieht sich auf Isa Genzkens Werkkomplex zur Büste der Nofretete (seit 2010) sowie auf die Arbeit *Grey Area (Brown version)* (1993) des amerikanischen Künstlers Fred Wilson, die erstmals auf der wegweisenden Whitney Biennale 1993 präsentiert wurde – der ersten Biennale ihrer Art, die Diversifizierung als politischen Akt in den Vordergrund gerückt hat. Tegegnés Arbeit situiert das Bild der ägyptischen Königin Nofretete zwischen Fragestellungen von kultureller Aneignungen, Restitution, der Wirtschaftspolitik innerhalb von Kunstinstitutionen und schwarzer, feministischer Interessen. Die Skulptur der Nofretete, ein Symbol der Ermächtigung für viele Gemeinschaften afrikanischen Migrationshintergrunds und für schwarze Frauen, ist im Ägyptischen Museum Berlin ausgestellt und "gehört" zur Sammlung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Die Büste der Nofretete ist seit fast einem Jahrhundert Gegenstand laufender Diskussionen zwischen Deutschland und Ägypten. Darüber hinaus wirft die Büste der Nofretete die zentrale Frage der kulturellen Enteignung zugunsten von Imperialismus und Kolonialisierung auf und wirkt im Kontext aktueller Debatten der Restitutions- und Provenienzforschung emblematisch.

Viron Erol Vert (*1975, DE) ist ein transdisziplinärer Künstler, der Objekte, Environments und Situationen schafft, die ein kulturelle Erbe im stetigen Wandel erforschen und die Migration von Traditionen, ihre sprachlichen, symbolischen und mythologischen Ausdrucksformen analysieren. Gleichzeitig thematisiert die affektiven Spannungen zwischen dominanten und unterworfenen visuellen und kulturellen Tropen und die Fragilität von Männlichkeit. Vert arbeitet dabei vorwiegend kontextspezifisch und forschungsbasiert und untersucht die Spuren visueller Erinnerungen und materieller Kulturen von Menschen, Gruppen und Städten, oft verwebt mit autobiographischen Details der Zugehörigkeit zu einer Instabuler Familienlinie mit griechisch-orthodoxen, arabischen, levantinischen, armenischen und sephardischen Wurzeln. Für diese Ausstellung präsentiert Vert zwei

skulpturale Werke in deutlich unterschiedlichen Dimensionen: Die Bronzeskulptur *Ykhalili Baydatak! / Lang leben deine Eier!* (2017), bezieht sich auf die wenig bekannte Vertreibung der Istanbuler Griechen aus dem Jahr 1964 unter dem Slogan „20 Dollar – 20 Kilo“, ein grausames und quälendes Dekret, das in einem lotterieähnlichen Auswahlverfahren über die tägliche Morgenzeitung Nichtstaatsangehörige griechischer Abstammung forciert hat, die Türkei innerhalb von 48 Stunden mit 20 Dollar und 20 Kilo Gepäck zu verlassen. Mit dem Bronzeguss seiner eigenen Füße als prothesenartige Aschenbecher geht der Künstler eine Allianz mit seinem Großvater ein, der von dieser Vertreibung betroffen war und vom türkischen Geheimdienst durch das Ausdrücken von Zigaretten in dessen Gesicht als Verhörmittel gefoltert wurde. Die Abgüsse zeigen auch die Tätowierungen des Künstlers auf, die griechischen Worte *zōē* auf dem linken und *thanatos* auf dem rechten Fuß: Leben und Tod. Die zweite in der Ausstellung präsentierte Skulptur mit dem Titel *Pearls' Passage* (2017) besteht aus einem handgefertigten doppelköpfigen Leder-Sling, der mit traditionellen anatolischen handgewebten Teppichen ausgestattet ist und auf die Verstrickungen zwischen sexueller und kultureller Herrschaft und Unterwerfung hinweist und auf die lange Tradition des Fetischisierens und der Objektivierung des Orients innerhalb und außerhalb von Ausstellungsräumen und kulturellen Institutionen anspielt.

Evelyn Taocheng Wang (*1981, CN) arbeitet mit Performance, Video, traditionell chinesischen und zeitgenössischen Zeichen- und Malstilen. Durch delikate ästhetische Manöver setzt sich Wang poetisch mit Erfahrungen globalisierter Verhältnisse auseinander, die häufig mit autobiografischen Details verwebt werden. In ihrer Videoserie *Reflection Paper* (2013-14) reflektiert die Künstlerin über eine Auswahl der fiktionalen Schriften der chinesischen modernistischen Autorin Eileen Chang (1920-1995), die während ihrer Zeit der Isolation im japanisch besetzten Shanghai in den 1930er Jahren entstanden sind. Die hier vorgestellte Nr. 4, die bewusst in rauem Stil gehalten sind, verbindet Bilder aus Wangs Atelier mit denen einer Mehrkanal-Videoarbeit einer nicht identifizierten Künstlerin, die blühende Blumen zeigt, sowie mit Filmmaterial, das Wang im Amsterdamer Artis Royal Zoo – dem ältesten Zoo der Niederlande (1838 gegründet) und ein Zeugnis des niederländischen Imperialismus – aufgenommen hat. Die körnigen und manchmal unscharfen Bilder werden von drei Zeilen englischsprachiger Titel überlagert, die teilweise gleichzeitig auf dem Bildschirm erscheinen. Am unteren Bildschirmrand stehen direkte Zitate aus einem Telefongespräch zwischen der Wang und einem Freund zu ihren Erfahrungen als chinesische Immigrantin in den Niederlanden und ihren Versuchen, sich durch die Verwirrungen der Bürokratie zu navigieren, um ein Künstlervisum zu erhalten. Die Texte in der Mitte sind scheinbar zusammenhanglose Beobachtungen und expressionistischen Erinnerungen aus Changs Essay „Über Musik“ (1945) entlehnt. Die obere Zeile ist die Übersetzung eines inneren Monologs, den Wang synchron als zügellosen Bewusstseinsstrom laut spricht. Die Texte, die verschiedene Narrative wirtschaftlicher, kultureller und ökologischer Machtausübungen mit persönlichen Erfahrungen verbinden, stellen sich rhythmisch dem brutalen Gewicht des Postkolonialismus und der (Hetero)Normativität entgegen.

Emma Wolukau-Wanambwa (*1976, Großbritannien) ist eine multidisziplinäre Künstlerin und Akademikerin, deren Praxis die sichtbaren und unsichtbaren, materialisierten und ephemeren Spuren und Repräsentationen des Kolonialismus innerhalb und außerhalb der Institutionen der Kunst- und Wissensproduktion untersucht. Die Künstlerin präsentiert eine neu produzierte Iteration ihrer Leuchtkasteninstallation *Paradise* (2012), die zu ihrem Werkkomplex *Uganda in Black and White* (seit 2010) gehört und die Landschaftsfotografien der zeitgenössischen ugandischen Savanne mit einer poetischen und zugleich drastischen textlichen Darstellung ihrer Forschungen kombiniert. Wolukau-Wanambwa zeichnet die wenig bekannte Geschichte der Ansiedlung tausender Polen aus Sibirien in das damals unter britischer Herrschaft stehende Protektorat Uganda (und anderen ostafrikanischen Ländern wie Kenia, Tanganjika und Nordrhodesien) und der Flüchtlingslager nach, die von 1941 bis 1952 in Koja am Viktoriasee existierten. Die Siedlung wurde nach seiner Schließung durch die Briten vollständig aufgelöst und findet weder in der gängigen polnischen oder ugandischen Geschichtsschreibung Erwähnung. Wolukau-Wanambwa geht der Frage nach, wie man Erinnerung artikulieren kann, wenn sowohl Objekte als auch Architekturen fehlen. Mit Hilfe von Archivrecherchen und mündlichen Interviews rekonstruierte die Künstlerin ein Narrativ, das die Verdrängung von Geschichte mit den gewalttätigen Techniken der Dehumanisierung verbindet und gleichsam mit der Beziehung zwischen Sexualität, Begehren und Eugenik innerhalb der kolonialen und patriarchalischen Ordnung verstrickt.

VERANSTALTUNGEN

Kuratorische Führungen mit Fanny Hauser und Viktor Neumann

Mi, 7. Oktober 2020 um 17 Uhr, mit Fanny Hauser und Viktor Neumann

So, 11. Oktober 2020 um 16 Uhr, mit Fanny Hauser und Viktor Neumann

Kulturnacht Rapperswil

Sa, 19. September, mit Fanny Hauser und Viktor Neumann

Mehr Informationen finden Sie unter www.kurator.ch.

Adresse: *ALTEFABRIK, Klaus-Gebert-Str. 5, 8640 Rapperswil-Jona

Öffnungszeiten: Mi 12–18h / Sa–So 11–17h und auf Anfrage

Für weitere Informationen wenden Sie sich bitte direkt an

Fanny Hauser hauser@kurator.ch und

Viktor Neumann neumann@kurator.ch.

Mit besonderem Dank an Céline Gaillard & Simone Kobler Kunst(Zeug)Haus,
Niklas Goldbach, Philip Ortelli und Fidel Morf.

Mit freundlicher Unterstützung von:

Stadt Rapperswil-Jona, Kulturförderung Kanton St.Gallen | Swisslos

Ortsgemeinde Rapperswil-Jona, EWJR, Asuera Stiftung